



*La Revue du Ciné-club universitaire, 2018, n° 1*

# Viølences

## le nouveau cinéma danois

*Ciné-club  
Universitaire*

DIVISION DE LA FORMATION ET DES ÉTUDIANTS  
**CULTURE.UNIGE.CH**



**UNIVERSITÉ  
DE GENÈVE**

### Illustration

1<sup>ère</sup> de couverture: *Valhalla Rising*, (Nicolas Winding Refn, 2009).

### Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Cerise Dumont, Manuel Vielma, Julien Praz, Diana Barbosa Pereira, Julien Dumoulin

### Division de la formation et des étudiants (DIFE)

#### Activités culturelles de l'Université

responsable: Ambroise Barras

coordination et édition: Christophe Campergue

graphisme: Julien Jespersen

Recevoir *La Revue du  
Ciné-club universitaire*  
gratuitement chez vous?

# Abonnez-vous!

en 1 minute sur [culture.unige.ch/revue](http://culture.unige.ch/revue)

# SOMMAIRE



## 1 Éditorial

CERISE DUMONT



## 3 Aux origines de la violence

DIANA BARBOSA PEREIRA



## 7 Thomas Vinterberg Affaires de familles

JULIEN DUMOULIN



## 14 Une conscience chez Lars von Trier?

JULIEN PRAZ



## 21 *Amor Omnia* ou la volonté du sacrifice

MANUEL VIELMA



## 29 Quand l'espace attaque les corps

CERISE DUMONT

# Éditorial

Par **Cerise Dumont**

---

«Il y a quelque chose de pourri au royaume du Danemark.»<sup>1</sup>

William Shakespeare

Ces mots de Shakespeare, la nouvelle génération de cinéastes danois semble les comprendre mieux que personne. Ils les réactualisent perpétuellement et les hurlent à la face du monde dans des œuvres frappantes de violence et de noirceur. Ces réalisateurs portent un regard intransigeant sur leur pays et leur culture. Ils n'épargnent rien ni personne – surtout pas eux-mêmes – et exposent, en vrac, racisme, misogynie, inceste, pédophilie, inégalités sociales, enfer de la drogue et violences sexuelles. Plus que tout, ils se positionnent contre le politiquement correct omniprésent dans la société danoise, et n'ont de cesse de dénoncer son hypocrisie dans des films à l'humour grinçant.

Il est curieux de constater une telle obsession de la violence sous toutes ses formes au sein d'un pays réputé pour être l'un des plus progressistes et des plus heureux au monde. La brutalité, la malveillance

et la perversion humaines sont pourtant des thématiques centrales dans un grand nombre de leurs films, au point que l'on peut soupçonner leurs représentations de jouer un rôle d'exutoire. On retrouve d'ailleurs cette dimension quasi cathartique dans de nombreuses autres productions culturelles scandinaves. Le spectre de Bergman autant que celui de Dreyer hantent en effet les œuvres de ces réalisateurs. Leur manière, intime et cruelle, de traiter la question de la violence psychologique emprunte beaucoup au théâtre d'Ibsen et de Strindberg, tandis que le *Cri* silencieux d'Edvard Munch semble résonner jusqu'aux confins de leurs films.

Critique sociale impitoyable chez Thomas Vinterberg, exploration des méandres de l'inconscient chez Lars von Trier ou encore esthétisation hallucinée de la barbarie humaine chez Nicolas Winding Refn, le jeune cinéma danois aime à mettre en lumière les mille et un visages de la violence.

<sup>1</sup> «Something is rotten in the state of Denmark». William Shakespeare, *Hamlet*, Acte I, Scène 4 (Marcellus).





# Aux origines de la violence

*Le cinéma danois présente une large palette de formes de violence, souvent en lien les unes avec les autres. De la violence physique (coups, inceste, maladie et handicap, mutilations, viol et violences de genre), à la violence psychologique (rejet par la famille et/ou la société, violence de classe, racisme, xénophobie, harcèlement, pression sociale due au genre, abus psychologiques, abandon affectif) ainsi que celles qui touchent aux deux (suicide, misère, addictions, emprisonnement, harcèlement scolaire), tous ces aspects de la violence sont présentés dans le cinéma danois contemporain. L'exploration de ce panel se fait au niveau sociologique et psychologique: les personnages s'imbriquent dans des cercles sociaux (famille, village, prison) et agissent ou subissent à l'intérieur de ceux-ci. Dès lors, une action n'apparaît souvent que comme la conséquence de sentiments découlant d'actions d'autres personnages. Les protagonistes ne sont pas bons ou mauvais mais juste humains, sujets à leurs émotions et frustrations. S'ils réagissent négativement et font souffrir, c'est parce qu'ils sont aigris, malades ou incompris.*

Par **Diana Barbosa Pereira**

O n constate une nette volonté d'analyse de la violence et de ses origines. Un exemple flagrant est le traitement de la maladie par Susanne Bier dans *Open Hearts* (2002) et *After the Wedding* (2006), mais aussi par Lone Scherfig dans *Italian for Beginners* (2002). Dans ces trois films, la maladie ne fait pas seulement souffrir les malades

*Hævnen*  
(*Revenge*, Susanne Bier, 2010).



*Hævnen*  
(*Revenge*, Susanne Bier, 2010).

## Le rejet social semble bien être la pire des punitions lorsqu'il est vu au travers du prisme du cinéma danois.

lie que c'est une réaction parfaitement normale et justifiée par son handicap. Dans *After the Wedding*, Jørgen se permet de manipuler sa famille et le père biologique de sa fille, pour leur arranger un

de Karen l'insulte et la rabaisse, dans les moments où la souffrance physique et l'addiction à la drogue l'écrasent.

Dans *Open Hearts* à nouveau, Niels, qui trompe sa femme, la pousse à se sentir mal car elle ose soupçonner son infidélité, alors que tout montre que c'est effectivement le cas. S'il le fait, ce n'est pas parce que c'est une «mauvaise» personne mais bien parce qu'il s'est retrouvé dans une situation intenable, tiraillé entre sa passion pour son amante et l'amour qu'il porte à sa femme.

eux-mêmes mais également leur entourage. Dans *Open Hearts* c'est évident: après son accident, Joachim désormais paralysé à vie, a un comportement détestable envers les infirmières. Celles-ci expliquent d'ailleurs à sa petite amie Cæci-

futur après sa mort alors qu'il se sait condamné. Dans *Italian for Beginners*, on voit bien que malgré tout l'amour qu'elle lui porte, la mère

L'exemple le plus parfait de cette exploration des origines de la violence est probablement *Revenge* (2010) de Susanne Bier. Le film dans son entier est basé sur l'accumulation d'actes de plus en plus violents menant à une fin tragique inéluctable. Tout part du harcèlement scolaire d'Elias, fils du médecin de guerre suédois Anton. Elias se lie d'amitié avec Christian, nouveau venu dans la classe. Témoin du harcèlement et de la xénophobie dont est victime Elias de la part de ses camarades de classe, Christian le défend contre l'un deux en le frappant avec une barre de fer et en le menaçant de mort avec un couteau, dans le cas où il recommencerait. L'assaillant est gravement blessé et les enseignants finissent par l'apprendre. Face à ces derniers, Christian et Elias cachent le couteau, et nient en avoir possédé un.

Plus tard, le père d'Elias, Anton, se fait gifler par le père d'un enfant alors qu'il tente de protéger son plus jeune fils, agressé par l'enfant. Anton décide de ne pas se venger et de simplement partir. Trop tard, car Elias et Christian, qui étaient avec lui, ont tout vu. Ils incitent le père à se venger, à s'affirmer comme un «vrai» homme. Anton refuse, car il pense que la violence ne résout rien. Dans une série d'événements qui s'enchaînent, Elias et Christian décident de venger le père en faisant sauter la voiture de l'homme avec des explosifs. Elias est alors grièvement blessé en protégeant de l'explosion une mère et son enfant. Pendant qu'il est à l'hôpital, Christian pense qu'il est mort et se sentant coupable, décide de se suicider. Anton l'en empêche heureusement juste à temps. De la violence du harcèlement scolaire, on a abouti à des blessures graves et à ce qui aurait pu être un suicide.

Dans *La communauté* (2016) de Thomas Vinterberg, c'est à la descente aux enfers d'Anna que l'on assiste. Tout se passe pour le mieux lorsque Anna et son mari Erik créent une communauté typique des années 1970. Des amis viennent emménager dans leur maison dont Erik a hérité, lui qui était au départ un peu réfractaire à cette idée. Malgré quelques dissensions au sein de la communauté, les problèmes n'apparaissent réellement qu'au moment où le mari trompe sa femme avec une étudiante. Compréhensive et extrêmement conciliante, elle accepte que l'amante, Emma, vienne temporairement vivre au sein de la communauté. Des malentendus s'enchaînent ensuite et Erik abandonne peu à peu sa femme au profit d'Emma, copie conforme de celle-ci en plus jeune. L'ambiance se dégrade à la maison, Anna commence à trop boire et finit par perdre son travail. Le point culminant de l'exclusion que subit Anna se matérialise dans la scène où sa propre fille lui dit qu'il vaudrait mieux qu'elle parte, pour le bien de tous. Pourtant instigatrice de cette communauté et femme aimante, elle finit seule.

*La chasse* (2012), du même réalisateur, montre comment un homme irréprochable devient victime de tout son village lorsqu'il est faussement accusé de pédophilie. Des regards de réprobation à l'exclusion sociale jusqu'aux menaces puis à l'agression physique, la vie de Lucas est devenue un enfer. Face à des faits aussi graves que la pédophilie, personne ne veut s'engager à le défendre, en dehors de son fils et de quelques amis un peu en retrait. Il a beau avoir été déclaré innocent et réintégré à la communauté, le soupçon continue de peser sur lui.

Dans *In Your Hands* (2004) de Annette K. Olesen, la progression vers la violence se fait notamment sur le personnage de Kate, victime la plus évidente. On suit une pasteur fraîchement arrivée dans un pénitencier pour femmes où elle doit prêcher et aider les détenues. Elle y fait la rencontre de Kate, autour de laquelle gravitent des rumeurs de guérisons et sevrages de drogue miraculeux. Kate entame un début de relation interdite avec l'un des surveillants, jusqu'à ce qu'il y mette fin. Des rumeurs au sujet de sa relation font que les autres détenues la rejettent. Elle s'enferme alors dans des toilettes où elle se suicide par overdose de cocaïne.

Le rejet social semble bien être la pire des punitions lorsqu'il est vu au travers du prisme du cinéma danois. De plus, les personnages sont le plus souvent mauvais parce que leur mal-être les pousse à cela. Loin d'un manichéisme tout hollywoodien, une bonne partie du cinéma contemporain danois ne cède pas à la facilité mais décide de montrer la complexité des vies humaines. C'est probablement là une preuve de l'influence du Dogme95, qui soutenait une volonté très forte de réalisme. Les films de la lignée du Dogme95 ont d'ailleurs parfaitement réussi à nous montrer des histoires vraisemblables et réalistes, ainsi que des personnages nuancés et les mécanismes complexes de leurs souffrances.



*Forbrydelser*  
(*In Your Hands*, Annette K. Olesen, 2004).



*Festen*  
(Thomas Vinterberg, 1998).

# Thomas Vinterberg

## Affaires de familles

*Fondateur avec Lars von Trier du Dogme95, Thomas Vinterberg a su bâtir une filmographie protéiforme sur le plan national et international. Son attachement à l'analyse de la communauté donne à son cinéma une dimension sociale et permet à Vinterberg, au sein d'une œuvre sans cesse réinventée, de traiter de la famille, du deuil et de la perte de l'innocence.*

Par **Julien Dumoulin**

*«I'm trying to achieve something as close as real life as possible.»<sup>1</sup>*

Vinterberg connaît un succès fulgurant après l'obtention du prix du jury pour son deuxième film, *Festen* (1998), au 51<sup>e</sup> festival de Cannes. Cette récompense adoube le jeune réalisateur et légitime l'existence du Dogme95 dont *Festen* est le premier représentant, à la grande surprise

de Vinterberg qui jugeait durement cet essai cinématographique. Après plusieurs mois de montage, le réalisateur considère son film comme un échec: «Je ne ressentais rien. Je regardais un film qui ne m'emmenait nulle part.» Seul l'intérêt de Cannes pour le film permettra à *Festen* de jouir d'une réputation internationale: «Cannes est revenu vers nous en nous disant que nous tenions un joyau et qu'ils



*Kollektivet*  
(*La communauté*,  
Thomas Vinterberg, 2016).

voulaient notre film en compétition. [Le festival] n'explique rien. Il dit juste oui.» Lors de la projection cannoise, le film est ovationné de nombreuses minutes. «Ce n'est qu'à ce moment-là que j'ai su». Vinterberg, invoquant une «pudeur danoise» quitte la salle pendant les applaudissements. Autre consécration, le film entrera dans la liste des Kulturkanonen, qui regroupe une centaine d'œuvres considérées comme le noyau essentiel de la culture danoise. *Festen* marque le point de départ du Dogme que Thomas Vinterberg a fondé avec Lars von Trier – mais aussi sa fin selon Vinterberg (voir encart). Répondant aux nombreuses contraintes du mouvement (tournage en lumière naturelle, interdiction d'utiliser de la musique extradiégétique, absence d'accessoires autres que ceux disponibles directement sur

le lieu du tournage), Vinterberg s'autorise pourtant une entorse à la règle du tournage en 35mm, en filmant à l'aide d'une caméra numérique de poing. Cette limite liée au manque de moyens a permis au réalisateur de coller davantage à l'action d'un film fondé en grande partie sur l'improvisation et sur le secret de son intrigue. Vinterberg craignait que le thème tabou des abus sexuels sur mineurs se heurte à une levée de boucliers, surtout de la part des figurants. Ce culte du secret lui a permis d'obtenir de la part de ses acteurs des réactions spontanées à mesure que ces derniers découvraient l'intrigue. Le plateau de tournage est devenu un terrain d'expérimentation en totale rupture avec les minutieuses préparations des grosses productions. Les caméras étaient dissimulées pour laisser à l'intrigue l'espace

## Dogme95

*«Les règles du Dogme étaient un jeu. C'était une idéologie, une politique, une provocation, c'était de l'arrogance et aussi de l'allégresse.»*

Thomas Vinterberg

Né sous l'impulsion de Lars von Trier, Kristian Levring, Søren Kragh Jacobsen et Thomas Vinterberg, le manifeste du Dogme95 établit une série de règles contraignantes pour tout réalisateur, en totale rupture avec les modes de fabrication conventionnels des films. Le mouvement, construit en réaction à un cinéma jugé superficiel, décadent et bourgeois, prône un retour à des œuvres sincères, loin de toutes velléités auteuristes. Perçu comme une provocation par certains

critiques, le mouvement est avant tout un défi que se posent et s'imposent les réalisateurs désireux de se réinventer et de s'astreindre à une approche ascétique, le terme «Dogme» traduisant une implication presque mystique à servir cette cause. Selon le propre aveu de Lars von Trier: «Je crois que les règles du Dogme sont venues en réaction à mon propre travail, qu'elles étaient une façon de me pousser à faire des choses plus originales et plus audacieuses.»<sup>2</sup>

Les films réalisés selon l'idéal du Dogme reçoivent chacun un numéro et un certificat. L'idéal de l'effacement de l'auteur est cependant rendu illusoire, notamment par la forte personnalité de cinéastes comme Lars von Trier ou Thomas Vinterberg. Ces derniers ne réaliseront d'ailleurs qu'un seul film sous la bannière du Dogme, le succès du mouvement le rendant à la mode et, de ce fait,

illégitime vis à vis de son rejet du cinéma «mainstream». Le succès de *Festen*, premier représentant du Dogme, marquera aussi pour son réalisateur Thomas Vinterberg la fin du mouvement: «À Cannes, en 1998, quand 1400 personnes se sont levées pour nous ovationner [...], ce fut le début de la fin pour le Dogme. Le Dogme devait être une révolte, un renouveau, il était lié à une prise de risques. En une nuit il obtint un succès et devint à la mode. [...] Ce n'était pas l'idée. Nous avons vite compris que les risques, la révolte, tout ça avait laissé place à un côté sexy, une mode et une renommée.»

Malgré tout, le Dogme continuera de faire des émules et dépassera les frontières danoises. On compte aujourd'hui une cinquantaine de films ayant obtenus le label «Dogme95», en France, en Italie, aux États-Unis, en Espagne, en Belgique ou encore au Chili et en Argentine.

de se révéler. Malgré le style immédiatement reconnaissable du Dogme, *Festen* se concentre avant tout sur le développement de ses personnages, la direction d'acteur étant centrale dans le travail de Vinterberg, le «style» s'effaçant dans ses œuvres suivantes au profit de l'aspect humain. Autoritaire de son propre aveu sur les plateaux, il s'attache davantage à créer des personnages complexes et à obtenir une authenticité, quitte à forcer ses acteurs à sortir de leur zone de confort. Les films clés comme *La chasse* (2012) ou *La communauté* (2016) détonnent par le développement de leurs protagonistes qui évoluent au sein d'une mise en scène discrète et élégante. Cet attachement aux acteurs s'est prolongé pour Vinterberg dans l'écriture de pièces de théâtre à succès, jusqu'à une suite de *Festen* d'une noirceur

impossible à adapter au cinéma, selon les dires du réalisateur.

Au-delà de son mode de fabrication, *Festen* s'attarde sur des thèmes récurrents dans le cinéma de Thomas Vinterberg: les révélations de Christian sur les abus sexuels commis contre lui par son père se heurtent d'abord à la vindicte de la communauté, prête à tout pour sauvegarder sa cohésion. En accusant la figure patriarcale, Christian s'attaque aux fondements d'une société bourgeoise, conservatrice et raciste. Le fils devient doublement victime, et s'aliène tous les convives présents à l'anniversaire de son père. De cette situation, Vinterberg crée les conditions d'un combat pour la réhabilitation de Christian, devenu seul contre cette communauté. L'hostilité contre son témoignage se manifeste avec

### Le vœu de chasteté

Je jure de me soumettre aux règles suivantes, établies et confirmées par Dogme95.

1. Le tournage doit avoir lieu en extérieur. Accessoires et décors ne peuvent être fournis (si l'on a besoin d'un accessoire particulier pour l'histoire, choisir un endroit où cet accessoire est présent).
2. Le son ne doit jamais être produit séparément des images, ou vice versa (aucune musique ne doit être utilisée sauf si celle-ci est présente là où la scène est tournée).
3. La caméra doit être tenue à l'épaule. Tout mouvement, ou immobilité réalisable à l'épaule est autorisé (le tournage doit être placé là où l'action est située).
4. Le film doit être tourné en couleur. Tout éclairage supplémentaire est inacceptable (si la lumière est

insuffisante, la scène doit être supprimée, il est cependant possible de monter une lampe sur la caméra).

5. Trucages et filtres sont interdits.
6. Le film ne doit pas s'encombrer d'actions superficielles (meurtres, affrontements armés, etc.).
7. Les jeux avec l'espace et le temps sont interdits (le film se déroule ici et maintenant).
8. Les films de genre ne sont pas acceptés.
9. Le format du film doit être du 35mm standard.
10. Le réalisateur ne doit pas être crédité.

De plus, je jure comme réalisateur de m'abstenir de tout goût personnel! Je ne suis plus un artiste. Je jure de m'abstenir de créer une «œuvre», car je considère l'instant comme plus important que la totalité. Mon but suprême est de forcer la vérité à sortir de mes

personnages et du cadre de l'action. Je jure de faire cela par tous les moyens disponibles et au prix de tout bon goût et de toutes considérations esthétiques.

Ainsi je prononce mon vœu de chasteté.

Copenhague, Lundi 13 mars 1995

Au nom du Dogme95

Lars von Trier, Thomas Vinterberg

force au sein de sa propre famille: sa mère prend à de nombreuses reprises la défense du père incestueux; son frère cadet, Michael, expulse Christian du banquet, mettant symboliquement et physiquement son frère en marge de la communauté. Si l'aide que Christian reçoit de la part des domestiques du domaine ajoute au film une lecture de lutte des classes, c'est bien la figure du marginal – redondante dans toute son œuvre – qui intéresse Vinterberg. Christian, brisé par une expérience traumatisante qui l'a mis en marge de sa communauté, lutte pour sa réhabilitation.

Loin des artifices stylistiques immédiatement rejetés par Vinterberg après le succès du *Dogme* (voir encart), c'est avec un film sobre et puissant que le réalisateur est revenu sur le thème des abus

sexuels et de l'individu seul contre la communauté. Admirablement interprété par Mads Mikkelsen – le film lui vaudra le prix d'interprétation à Cannes – *La chasse* porte cette fois sur les fausses accusations de pédophilie dont est victime le personnage de Lucas, un auxiliaire de jardin d'enfant. *La chasse* développe son ostracisation et sa mise au ban de la société malgré les preuves de son innocence. Le thème du chasseur devenu proie appuie la longue descente aux enfers de Lucas, et son combat pour rester digne au sein d'une petite communauté qui l'a définitivement condamné. La parole de l'enfant se trouve sacralisée et orientée par un interrogatoire aberrant

mené par un psychologue. Le procès, invisible, qui met au jour les incohérences et les inventions des enfants «victimes», innocente Lucas, mais ces accusations sont déjà une condamnation: Lucas perd son travail, ses amis, sa sécurité. Son fils, victime collatérale, se démène pour réhabiliter son père. Le film appuie un crescendo dans la violence subie par Lucas: peu à peu confiné chez lui, la violence morale de la communauté se transforme en violence physique invisible (l'assassinat de son chien), puis physique (son expulsion du supermarché). La nuit prend une place

de plus en plus importante qui culmine avec la messe de Noël où, à mi-chemin entre colère et provocation, Lucas se réintègre de force au sein de cette communauté hostile. Le regard qu'il lance vers son meilleur ami, le père



Collection Cinéma-thèque suisse. Tous droits réservés.

de la fillette accusatrice, trouble un moment par son ambiguïté. Ivre de colère, Lucas finit par confronter l'assemblée. L'église, malgré le règlement de compte, redevient le lieu de la réconciliation. La conclusion du film nous montre la réhabilitation de Lucas au sein de sa communauté. De nouveau chasseur parmi les siens, une aube nouvelle semble s'être levée, mais Vinterberg termine son film sur un dernier plan magistral qui rend illusoire toute idée de pardon.

La réunion familiale semble être un sujet plus léger puisqu'il occupe une place centrale dans les deux comédies de Vinterberg: *Les héros* (1996), son premier long-métrage, et *Un homme rentre chez lui*

*Jagten*

(*La chasse*, Thomas Vinterberg, 2012).

(2007), inédit en Suisse. Dans le premier, un repris de justice s'enfuit avec son meilleur ami et sa fille dont il vient de découvrir l'existence, pour la soustraire au joug d'un beau-père militaire violent qui les prend en chasse. Le road movie confirme l'attachement de Vinterberg pour les personnages marginaux et signe une comédie tendre, une course contre la montre dans les grands espaces suédois où ce père maladroït tente de se montrer à la hauteur de ses nouvelles responsabilités.

*Un homme rentre chez lui* s'intéresse à la découverte d'un père que Sebastian, jeune bègue paumé dans une petite ville danoise, croyait mort. Le géniteur n'est autre qu'un chanteur d'opéra mondialement connu, Karl Kristian, qui cherche dans sa ville natale des rai-



Collection Cinéma Suisse romande. Tous droits réservés.

sons d'échapper aux impératifs de sa célébrité. La rencontre entre le père et le fils s'opère avant la révélation de la filiation cachée, et permet à Vinterberg de s'en donner à cœur joie dans une suite de quiproquos, au milieu d'une foule de personnages bigarrés. Le lien qui se tisse doucement entre les deux hommes comble un manque évident chez ces derniers. Karl finira par coucher avec la fille que convoite Sebastian, qui, furieux, s'en prendra violemment à l'homme qu'il sait désormais être son père. Ce symbolique «meurtre» du père sera libérateur pour Sebastian et lui permettra de se débarrasser de la dernière chaîne qui le retient.

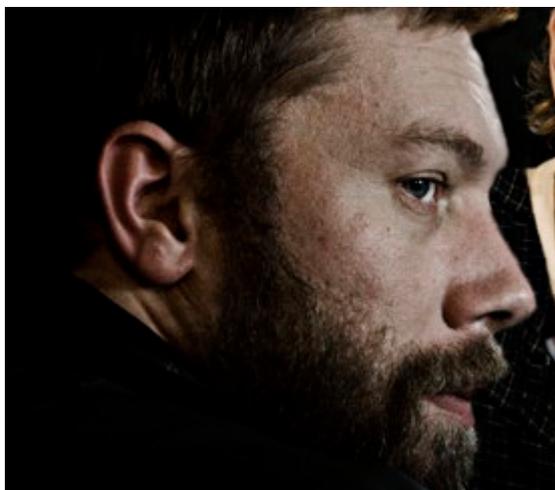
L'attachement de Thomas Vinterberg à ses héros malmenés, parfois brisés, son désir de tourner des films représentatifs de vies authentiques trouve une incarnation particulièrement réussie avec son film *Submarino* (2010). Traumatisés par une enfance marquée par une mère violente et alcoolique et le décès de leur jeune frère à peine né, les deux héros de *Submarino* traînent dans un Danemark prolétaire et désœuvré un malaise noyé dans la drogue et l'alcool. Dans un film presque monochrome habilement construit, Vinterberg suit les destinées de Nick

et de son frère devenus adultes. Nick vit dans un foyer, boit, se laisse emporter; son frère – jamais nommé durant tout le film – élève seul son fils Martin après le décès de sa femme, et tente de cacher son addiction à la drogue aux

services sociaux dont il dépend. Vinterberg livre avec *Submarino* un film cru et sans concessions sur les bas-fonds de la société danoise. Des mois à arpenter les rues de Copenhague en compagnie d'un ancien camarade d'école primaire devenu héroïnomane lui ont permis de dresser un portrait factuel de l'addiction et du marché de la drogue, loin de toute embellie ou facilité fictionnelle. *Submarino* s'attarde sur la culpabilité de Nick, et sur son échec en tant que père. Le film tisse un lien diffus entre les deux frères qui, cherchant à se retrouver ne se rencontrent finalement jamais. Le montage suit l'idée du livre dont le film s'inspire, en offrant à voir, en premier lieu, le

*Jagten*  
(*La chasse*, Thomas Vinterberg, 2012).

*Submarino*  
(Thomas Vinterberg, 2010).



destin de Nick adulte, avant de s'intéresser à celui de son frère. Ce cloisonnement structurel appuie l'enfermement des deux protagonistes dans leurs addictions. C'est finalement dans une prison, séparés par des barreaux que les deux frères se retrouvent, avant le suicide du frère de Nick. Le titre *Submarino* induit cette idée de descente aux enfers. Pourtant la mort du frère de Nick ouvre sur une chance de réhabilitation: en héritant de son neveu Martin, Nick perçoit enfin la possibilité de se racheter. La présence de Martin, qui porte le même prénom que le jeune frère de Nick mort sous sa garde, symbolise une seconde naissance. Nick a la possibilité de réussir là où son frère a échoué.

Le thème du deuil et plus particulièrement la perte du frère ou de la sœur est présent dès les premières œuvres de Vinterberg: *Le garçon qui marchait à reculons*, un court téléfilm réalisé en 1995, traite avec poésie de la disparition d'un enfant au travers du regard d'Andreas, son frère cadet. Convaincu de pouvoir remonter le temps en agissant à l'envers,

Andreas se met en quête des traces de son frère Mikkel, à contre-courant d'une famille brisée qui tente de se reconstruire. Loin du misérabilisme parfois poussif de *Submarino* ou de *La chasse*, *Le garçon qui marchait à reculons* traite avec pudeur et sensibilité le regard d'Andreas qui, du haut de ses neuf ans, continue de communiquer avec son frère via une radio imaginaire, repoussant toujours plus une réalité étouffante. La recherche du frère absent, les tentatives de résurrection d'un passé disparu traitent de l'impermanence des choses, un élément obsédant pour Vinterberg qui en fait le thème central de son dernier film.

Dans *La communauté*, sorti en 2016, une famille bourgeoise fait le pari de la vie communautaire dans le Danemark des années 70, après avoir hérité d'une grande maison. Là encore, la situation de départ est un prétexte pour une étude minutieuse des rapports humains. Autour du mari, Erik, de sa femme, Anna, et de leur fille, se forme un groupe hétéroclite, la maison devenant un terrain d'observation



des rapports de cette communauté, de son utopie et de ses dysfonctionnements. Vinterberg part d'une situation basique et y introduit l'élément perturbateur censé tester la solidité du groupe: l'arrivée dans la maison de la maîtresse d'Erik, Emma. Convoquant tout l'idéal des années 70, Thomas Vinterberg questionne la place de l'individualité au sein du groupe. Son observation n'est pas si éloignée de *Festen*: Erik, derrière son idéal de partage, reste le propriétaire de la maison et, de ce fait, dispose malgré ses engagements d'un pouvoir vis à vis du groupe. Sa femme Anna accepte la cohabitation avec la maîtresse d'Erik avant de la subir, puis de la rejeter. L'effort d'Anna pour préserver les apparences et protéger la cohésion de la communauté se heurte à son individualité et la pousse jusqu'à un point de rupture. Erik, de son côté, peine à abandonner son autorité au profit de ceux qui habitent désormais sa maison.

Inspiré de plusieurs épisodes de sa vie privée, *La communauté* est sans doute le film le plus personnel de Thomas Vinterberg, explorant la fragilité

de l'utopie et d'un idéal admiré par le réalisateur. Élevé lui-même au sein d'une communauté dans le Danemark des années 70, en plein mouvement hippie, Vinterberg a été profondément marqué par ce cadre de vie et a gardé un souvenir nostalgique de cette expérience. Au-delà de l'analyse humaine et sociologique proposée par le film, *La communauté* convoque avec une certaine mélancolie le souvenir d'une époque révolue. Cette impermanence si fascinante pour le cinéaste s'incarne dans le personnage de Vilads, enfant malade et condamné, dont le décès annonce la mort d'une époque. Lors de son oraison funèbre, Steffen, son père, déclare: «En lisant les journaux, vous verrez que l'amour disparaît partout dans le monde. Une nouvelle époque s'ouvre, terrible. C'est peut-être pour ça que Vilads a préféré partir. Vilads ne pouvait vivre qu'à une époque prônant l'amour.» *La communauté* reste le souvenir d'une utopie inachevée.

*Submarino*  
(Thomas Vinterberg, 2010).

- 1 Highlights Press Conference KOLLEKTIVET (The Commune) by Thomas Vinterberg at the 66th Berlin International Film Festival.
- 2 Laurent Tirard, *Leçons de cinéma, Lars von Trier*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2009, p.156.

#### Bibliographie

- «The Director Must Not Be Credited: Collectives», *Berlinale Talents 2016*. Disponible à l'adresse: <https://www.youtube.com/watch?v=gqAGG2LHLY>.
- DUONG Céline, *toutlecinema.com*, Interview de Thomas Vinterberg, 2010. Disponible à l'adresse: <https://www.youtube.com/watch?v=TFN4PuYvAls>.
- PINEL Vincent, *Écoles, genre et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000.

# Une conscience chez Lars von Trier?

*Toute œuvre naît d'une conscience. Elle est l'expression d'une individualité singulière. Mais la conscience naît aussi de l'œuvre: en créant, l'artiste se façonne lui-même. Ou peut-être sa création l'aide-t-elle à découvrir ce qu'il a toujours été au plus profond de soi? En littérature, des universitaires ont voulu retrouver derrière les textes qu'ils admiraient l'être qui s'était écrit en eux. Ils ont cherché à se couler dans le flux de l'acte créateur en une sorte de sympathie identificatrice, désireux d'épouser les passions et les angoisses de la création. Peut-être cette approche est-elle transposable dans le champ des études cinématographiques? On a ici tenté l'expérience en abordant le cinéma de Lars von Trier à la manière de cette critique de la conscience telle que l'a définie Georges Poulet: critique chez qui le mouvement généreux de la pensée admirative tend aussitôt à se mettre à l'unisson de la pensée admirée.<sup>1</sup>*

Par **Julien Praz**

**A** l'origine, il y a dans la conscience triérienne l'expérience d'une blessure. Et l'esprit qui fait bloc, se contracte, replie ses forces en lui-même pour encaisser le coup qu'on lui porte. Ce n'est qu'ensuite, une fois le choc absorbé, que l'être trouvera à renouer avec l'expansion généreuse à laquelle il aspire depuis toujours et dont il n'a pu que constater avec stupéfaction l'arrêt net. Pour se convaincre de l'existence d'une telle commotion de la conscience à peine éveillée, il n'est besoin que de considérer l'œuvre de jeunesse. Œuvre mort-née, faux départ de l'action créatrice qui n'a su accoucher en sa première impulsion que d'une quinzaine de tableaux. Car à cette époque Lars Trier n'est encore que peintre – bien qu'il lui arrive déjà de réaliser des courts-métrages en super 8 – et ce n'est que plus tard, après l'adjonction à son nom de la particule «von» comme l'avaient fait avant lui Stroheim et

Sternberg, qu'il deviendra définitivement cinéaste. Mais ne nous y trompons pas: cette production picturale, si elle s'est rapidement interrompue, si elle est aujourd'hui oubliée, n'en fut pas moins produite sous la dictée d'une nécessité intérieure. Il fallait qu'elle existât pour qu'apparaisse l'œuvre véritable. Aussi n'est-elle pas restée pour la conscience créatrice sans enseignement. Et c'est même au contraire parce que Trier en a tiré tout l'enseignement qu'elle pouvait lui apporter qu'il n'a plus pu alors que se résoudre à la laisser s'interrompre. Elle s'achève sur un autoportrait monumental où le visage de l'artiste figuré en grisaille remplit toute la composition à l'exception d'un mince paysage crépusculaire ramassé dans un angle du tableau. La bouche grande ouverte, la mâchoire relâchée, le regard dans le vague: l'expression est bien celle d'un homme hébété. Pour parachever l'ensemble, une mèche échappée à la



chevelure inscrit comme une cassure sur le front plâtreux et de la commissure des lèvres livides perle une épaisse goutte de sang. Ainsi, dans la frontalité sans échappatoire de cette toile, c'est l'évidence de son être battu, malmené, qui s'impose soudain à la conscience. Voilà à quoi devait aboutir la production picturale de Trier: à se voir enfin tel qu'il est, dans toute la vulnérabilité de son intériorité blessée. Partant, on comprend mieux pourquoi après avoir peint une quinzaine de tableaux – et surtout après la réalisation de cet ultime autoportrait – il s'est dit « vidé ». La peinture elle-même ne résista pas à cet épuisement. Elle ne put que constater la blessure; c'est au cinéma qu'il revint ensuite de chercher les moyens d'une guérison.

Mais pour espérer guérir le mal il faut d'abord mieux le connaître. Il ne suffit pas de constater l'existence d'une plaie, encore faut-il l'observer en

elle-même, la décrire au plus près de sa singularité; et cette singularité, ce qui fait de cette plaie qu'elle est différente de toute autre plaie, où la trouver si ce n'est dans ce qui en a été la cause? Or, à celui qui se demanderait d'où vient la blessure initiale de Trier, l'œuvre semble apporter d'elle-même une réponse, ou plutôt – et c'est là tout le problème – une multitude de réponses. Une famille à l'unité précaire, une éducation successivement trop permissive et trop autoritaire, un père effacé, le carcan de la religion, le sujet lui-même avec ses phobies et son obsession de sa propre personne, le sentiment aigu de l'injustice de la mort, de la pauvreté, de la méchanceté humaine... Trier multiplie dans son cinéma les fausses pistes destinées à dérouter celui qui voudrait mettre le doigt sur la douleur qui est à l'origine de son œuvre. Trop heureux de se psychanalyser lui-même dans et par ses films, il y accumule à dessein

*Idioterne*  
(*Les idiots*, Lars von Trier, 1998).

hantises et complexes qui ne sont que souffrances de surface. On le voit endosser avec un plaisir un peu pervers le costume de l'artiste torturé. Sa sensibilité trop aiguë, sa nature trop perméable aux sollicitations extérieures ont fait de lui un être de passion plus que de raison, un poète né des peines que lui a infligées sa destinée. Incapable de s'expliquer, lui qui ne peut que ressentir, il doit se résoudre à rester toujours incompris. Voilà comment derrière un romantisme ô combien caricatural Trier s'efforce de dissimuler son authentique souffrance. Et il fait si

**Trier multiplie dans son cinéma les fausses pistes destinées à dérouter celui qui voudrait mettre le doigt sur la douleur qui est à l'origine de son œuvre.**

bien que parmi ces nouvelles blessures dont il est à la fois la victime et l'instigateur, certaines – bien qu'à l'origine totalement artificielles – deviennent par leur ressassement dans une conscience in-

quiète tout aussi vives que la souffrance première, un peu comme l'ongle qui passe et repasse sur la peau finit avec le temps par causer la brûlure.

Au premier rang de ces blessures inventées devenues plaies vives, il y a celle de la tradition cinématographique. Car Trier se convainc que le siècle de cinéma qui le précède, et plus particulièrement en ses dernières décennies, pèse de tout son poids sur ses épaules. Dreyer, Tarkovski, Bergman, ces maîtres dont il a vu et revu les films, dont il apprécie au plus haut point les œuvres, d'où il a tiré une partie de son inspiration, n'ont de cesse, croit-il, de lui réclamer leur dû. Trier se sent alors obligé de multiplier les références – clins d'œil qui sont parfois de lourds appels du pied – à ces immenses cinéastes dont à

la fois il aime et redoute l'œuvre, de leur dédier certains de ses films, de les singer même dans ses apparitions publiques comme lorsqu'il porte à Cannes – et lors du générique de chaque épisode de *L'hôpital et ses fantômes* (1994-1997) – la vieille queue de pie de Dreyer récupérée dans une vente aux enchères. Il emprunte à l'un un scénario qui n'a jamais pu être tourné (ce sera *Médée* réalisé à partir des notes de Dreyer et sorti en 1988), à un autre ses lents *travelings* surplombant une suite d'objets immergés et une poignée d'images chargées de symboles, au dernier l'attirance pour les personnages féminins à l'intériorité tourmentée. On le voit, si la tradition, quand elle n'est vue qu'en ses sommets, apparaît pour Trier comme un fardeau dont il lui est difficile de se défaire et qui le conduit à alourdir par des hommages trop appuyés les débuts de sa production, elle est aussi un puissant moteur qui permet de relancer ponctuellement la volonté créatrice. Autant qu'il les révère, Trier a constamment besoin de se mesurer à ses maîtres et au fur et à mesure que son œuvre se déploie apparaît de plus en plus manifeste la véritable nature de sa dette. Ce n'est pas l'emprunt d'un motif, d'une astuce de mise en scène ou d'une technique narrative qui font de lui le continuateur de ces cinéastes, mais plus simplement et de manière plus essentielle la certitude contractée au contact répété de leurs œuvres d'être habité par un authentique désir de cinéma.

Mais la tradition c'est aussi celle, plus large, du cinéma comme industrie, avec son lot de conventions et son fonctionnement commercial que tout réalisateur doit accepter s'il veut voir ses projets se concrétiser. Pour exister, la création cinématographique

n'a d'autre choix que de se soumettre aux exigences de l'industrie. De cette attaque directe à son art, du frein qui est mis dès le départ à sa création, Trier saura – et c'est là une des caractéristiques fondamentales de sa conscience toujours à la recherche de défis – faire le ressort principal de toute son œuvre. En accueillant le choc avec souplesse et non en lui opposant une raideur stérile, il parviendra toujours à retourner la situation à son avantage. Sa technique consiste à aller d'abord dans le sens de l'attaque pour mieux la renvoyer vers l'assaillant comme dans ces sports de combat où l'on accompagne un temps le coup porté pour le retourner à l'adversaire avec une puissance redoublée. Toutes les contraintes que lui impose la tradition cinématographique, Trier ne se contente pas de les accepter: il les accentue, il en tire des règles personnelles encore plus strictes auxquelles il s'impose de ne pas déroger. Ainsi peut-il montrer à la fois l'arbitraire de la contrainte qui lui a été fixée et la facilité avec laquelle il la dépasse. Or, ces contraintes, quelles sont-elles? Toute industrie a besoin d'argent pour fonctionner et faire un film coûte cher, toujours trop cher. Le cinéma d'auteur aux recettes incertaines ne peut dès lors subsister qu'en diminuant drastiquement les coûts; bien souvent pour les réalisateurs il faut revoir les ambitions initiales à la baisse. Pour son deuxième long métrage, le film d'anticipation *Epidemic* (1987), Trier décide donc de s'imposer dès le départ un budget ridiculement bas: seulement 1,5 million de couronnes danoises. C'est un défi qu'il se lance à lui-même en même temps qu'à son producteur. Avec une telle contrainte budgétaire, le recours à une équipe de techniciens et à une troupe

d'acteurs est impensable. Trier tient donc lui-même la caméra et prend le son avec l'aide de son scénariste, alors que tous deux interprètent également les personnages principaux de l'intrigue et que même le producteur est amené à tenir un petit rôle dans la séquence finale. De telles contraintes influent naturellement sur la facture du film qui prend l'allure d'un documentaire improvisé malgré le symbolisme assumé de certaines séquences, notamment celle – une des plus belles – où le personnage interprété par Trier file à toute vitesse au ras de l'eau parmi les tiges souples des roseaux suspendu à un filin qu'entraîne un hélicoptère. Mais la principale contrainte de l'industrie cinématographique et qui structure toute la production trierienne, c'est la classification qu'elle impose aux films en genres pour en faciliter l'exploitation. Plutôt que de s'y opposer frontalement, plutôt que de chercher à s'en affranchir en produisant des films d'auteur qui ne se laisseraient définir qu'ainsi, Trier accepte ce carcan et s'impose même de ne réaliser pour ainsi dire que des films de genre. Telle est la nature profondément subversive de son œuvre: de la plus totale soumission à un ordre donné naît, non pas simplement la contestation de cet ordre, mais sa complète destruction. Attaquée de l'intérieur par une conscience explosive, la contrainte ne peut que céder. Car qui n'a pas remarqué que, bien souvent, un film de Trier s'inscrit dans un genre dont il reprend les codes et dont il systématise certaines techniques jusqu'à ce que le carcan générique cède pour ainsi dire sous la pression de sa propre enflure et qu'il en sorte enfin dans tout l'éclat d'une renaissance inattendue un véritable film d'auteur? Le plus souvent c'est par la technique



Collection Cinéma de la pensée. Tous droits réservés.

*Idioterne*  
(*Les idiots*, Lars von Trier, 1998).

qu'opère une telle libération. Coulons-nous maintenant dans le processus de création en admettant, par exemple, qu'on veuille tourner une comédie. On se demandera alors quel est le procédé qui caractérise le genre. Ce procédé, Trier le trouve dans la caméra toujours statique qui, posée sur un trépied, enregistre les scènes de dialogue dans un unique souci de lisibilité en cherchant à faire oublier la technique qui pourrait occulter le comique des répliques ou des situations. Reprenons donc cette caméra statique mais en lui imposant une contrainte nouvelle: le cadrage sera à chaque scène déterminé par un algorithme qui fixera de manière aléatoire l'inclinaison et la hauteur du trépied. C'est ainsi qu'a été tourné *Le Direktør* (2006). Réalisons maintenant une comédie musicale. Dans les passages chantés, la caméra est aussi le plus souvent fixe et le montage au rythme soutenu fait alterner des points de vue divers. À nouveau, dans le film de Trier, les prises seront fixes mais, au lieu d'une caméra, on en installera cent

miniaturisées qui couvriront réunies l'ensemble du décor. On obtient ainsi les passages musicaux de *Dancer in the Dark* (2000). Si on veut réaliser un film catastrophe, ce sera sans mouvements de foule, sans vues aériennes et presque sans extérieurs, en se concentrant uniquement sur un drame familial filmé à la manière d'un huis-clos. On aura reconnu *Melancholia* (2011). Dans le thriller aux accents hitchcockiens qu'est *Europa* (1991), c'est la technique de la rétroprojection que Trier systématise au point qu'elle apparaît dans presque

toutes les scènes avec en plus l'introduction de premiers-plans en couleurs qui soulignent le pathétisme de certaines situations. Tourner des films à thèse dénonçant des réalités contemporaines m'intéresse? Je le ferai alors en situant l'intrigue au XIX<sup>e</sup> siècle pour lui enlever toute actualité et en refusant tout réalisme au décor réduit à une simple scène de théâtre presque nue. Ce sera le diptyque brechtien composé de *Dogville* (2003) et de *Manderlay* (2005). Le cinéma apprécie les trilogies? Je ne réaliserai donc que des trilogies et l'indiquerai dès le premier film même si, ces trilogies, il m'arrivera rarement de les achever. Et on pourrait multiplier à l'envi les exemples de ces contraintes formelles que Trier s'impose comme autant de défis lancés à son ingéniosité et qui témoignent chez lui d'une authentique passion pour la technique.

Au-delà de la technique cinématographique, c'est dans *Les idiots* (1998), son chef-d'œuvre, que Trier offre de la manière la plus saisissante le tableau

vibrant de ses conflits intérieurs et des mouvements intimes par lesquels sa conscience cherche à leur apporter une solution. Il est dans ce film des moments rares où les masques tombent, où cette blessure intime dont on a senti la présence à l'origine de l'œuvre perce à travers les voiles qui ailleurs la recouvrent. Ici plus que dans ses autres films, il apparaît évident que la cause de cette blessure réside dans le discours moralisateur diffus à travers toute la société et qui bride l'individu. En se voyant sans cesse enjoint de travailler pour gagner sa vie, de respecter la valeur de l'argent, en étant sans cesse incité à plaindre les faibles dont il ne faut surtout jamais se moquer, à porter sur son prochain un regard empreint d'une bienveillance de surface, en un mot à jouer son rôle dans le théâtre du monde, le sujet dont on attend avant tout qu'il sache bien se tenir en société se sent justement tenu par cette société oppressante dont la douce violence le torture. Les bons sentiments et les beaux discours blessent Trier au plus profond de son être car en eux manque toujours la sincérité à laquelle il reste intimement si attaché. Trier, n'en doutons pas, est lui-même ce personnage des *idiots* qui refuse tout compromis et n'accepte qu'une conduite radicalement authentique, au risque de paraître ridicule ou, mieux, fou. Et le parallèle entre le réalisateur et les personnages de son film ne s'arrête pas là. Eux comme lui répondent de la même manière à l'attaque extérieure; ils font bloc contre l'adversité: leur premier mouvement, et qui précède même l'ouverture du film, consiste à se rassembler en un groupe. Ils s'installent ainsi retirés du monde extérieur dans une maison en attente d'être vendue. Et plutôt que de dénoncer ouvertement l'insincérité

de la société oppressive qui les entoure et qu'on doit bien appeler bourgeoise, ils font mine d'aller dans son sens. Jouant le rôle d'idiots – c'est-à-dire de malades souffrant d'un retard mental – ils enchaînent les comportements hors norme, inspirant en un premier temps chez ceux qui croisent leur chemin la pitié et suscitant de ces regards bienveillants qu'on adresse aux petits enfants vagissants. Mais lorsque les idiots forcent le trait, quand leurs égarements vont de pair avec le surgissement au grand jour de pulsions sexuelles ou, pire encore, lorsqu'ils déraisonnent devant les membres de leur famille, laissant la bave leur couler au menton en longs filets glaireux mêlés à de la nourriture régurgitée, l'insupportable dégoût qu'ils inspiraient dès le début mais qui, retenu derrière le voile des bonnes manières, ne pouvait pas s'exprimer, éclate avec violence. La riche bourgeoise venue acheter la maison et qui affirmait avec un sourire gêné trouver les malades mentaux fascinants finit par s'enfuir poursuivie par la bande d'idiots déchaînés, une mère de famille se voit contrainte d'acheter au prix fort des bougies informes présentées comme les réalisations des pensionnaires d'une institution et le mari de Karen lui décoche comme par réflexe une gifle quand il la voit soudain régurgiter devant lui son café. On l'a compris, Trier – peut-être à son insu – reproduit dans ce film, justement celui où les contraintes techniques sont les plus strictes puisqu'il prétend obéir aux

**Les bons sentiments et les beaux discours blessent Trier au plus profond de son être car en eux manque toujours la sincérité à laquelle il reste intimement si attaché.**

règles du *Dogme*, le mouvement intérieur qui est à la base de son cinéma. Il va même plus loin et propose une sorte de résolution à ces conflits internes. Car après le mouvement de balancier qui fait succéder à l'ouverture originelle la fermeture de l'être en lui-même suscitée par l'oppression extérieure, il semble que le mobile tende à reprendre sa position initiale. Conscient que le jeu peut se retourner contre lui, car il semble bien y avoir parmi la bande d'idiots simulés de véritables malades à qui les expéditions de la petite troupe sont loin de fournir la thérapie que leur état réclame, Trier ne se repose pas dans la gêne qu'il sait si bien susciter à la fois chez certains personnages de ses films et chez son public. Le rire narquois de celui qui a effrayé le bourgeois n'a qu'un temps. La violence du cinéma de Trier n'est qu'une réaction momentanée à une autre violence sociétale, extérieure et plus diffuse; elle est une sorte de contrecoup, l'unique claquement de mâchoires qu'adresse instinctivement un chien à la botte qui l'a frappé. On ne s'étonnera donc pas de retrouver au terme du parcours intérieur retracé dans *Les idiots* l'ouverture initiale et pour ainsi dire naturelle chez la conscience trierienne. Cette ouverture aux autres ou plutôt cette empathie, c'est celle de Karen et de sa bonté innée; c'est aussi celle de la caméra au poing qui glisse toujours au plus près des acteurs, curieuse, désireuse d'épouser chaque mouvement, de recueillir sur les visages comme autant d'offrandes les légers tressaillements qui annoncent l'éclosion d'une émotion. Car le cinéma de Trier s'ouvre tout entier aux passions qu'il veut toujours plus fortes, toujours

plus vraies et se situe ainsi à mille lieues de l'univers glacé d'un cinéaste clinicien. Bien que souvent retiré derrière son ironie, Trier ne peut pas se résoudre à garder longtemps ses distances; toujours il veut se rapprocher quitte à devoir se retirer brusquement s'il s'est trop avancé. Distanciation et rapprochement alternent donc encore et encore dans l'irrégularité totale d'un rapport passionnel à l'autre. Ces mouvements de fermeture et d'ouverture imprévisibles dont on s'est efforcé de retracer ici le parcours psychologique et qui se donnent à voir dans presque chaque séquence des *idiots* sont comme la systole et la diastole d'une conscience inquiète recherchant désespérément la juste distance.

Malgré cette inquiétude, malgré la timidité malade du réalisateur, il semble pour finir qu'un bonheur soit néanmoins possible dans l'univers incertain suscitée par la conscience trierienne, mais ce bonheur ne peut se vivre qu'au passé. Car, plutôt qu'une euphorie durable, ce ne sont au contraire que les souvenirs de quelques moments heureux qui percent çà et là, accompagnés à l'écran d'une musique – toujours la même – aux accents mélancoliques qui les fait aussitôt briller de l'éclat trouble des étoiles éteintes. Et toujours pour Trier ces moments de bonheur se vivent à plusieurs, quand chacun fait l'idiote. Comment mieux dire le rêve d'un rapport direct à l'autre comme à soi où tous se retrouveraient dans la sincérité d'une folie partagée et où la vie enfin délivrée de toute contrainte se parerait des couleurs chatoyantes de la fête?

# Amor Omnia ou la volonté du sacrifice

À l'âge de 40 ans, Lars von Trier signe avec *Breaking the Waves* (1996) l'énième métamorphose d'une œuvre caractérisée par une grande originalité et une intarissable soif exploratrice. Inspiré d'un conte pour enfants sur la bonté, avec des références allant de *Justine de Sade*, en passant par *La strada* de Fellini et *La passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer, *Breaking the Waves* est, selon les mots de Lars von Trier lui-même, un «drôle de mélange de religiosité, d'érotisme et d'obsession.» Ce mélange a pourtant trouvé les justes proportions pour faire de ce film l'un des plus authentiques et intimes de la trajectoire du réalisateur danois.

Par **Manuel Vielma**

«Je vous souhaite d'être follement aimée.»

André Breton

Vêtue de la robe blanche de l'expectation, son jeune visage tendu par l'angoisse et l'attente, Bess MacNeill, originaire d'un village empreint d'une religiosité rigoureuse situé sur la côte que l'Atlantique dispute à l'Écosse, voit son futur mari descendre du ciel. Un hélicoptère – qui sera également celui des adieux – amène à cette âme pure la figure de l'homme que tant de fois elle a imaginé dans les nuits solitaires de sa folie. D'un cri enfantin, Bess réclame un bonheur qu'elle a su longtemps attendre à force de chasteté et de délire. Elle avance ses mains, et touche (frappe même) avec impatience le corps solide et érotisé de celui qui s'apprête à devenir son amant. Si son regard nous parle du chagrin passé, c'est pour mieux le faire contraster avec la joie de l'avenir, la providence promise, la

forme aboutie d'un sentiment qui la déborde: son amour pour Jan.



Le jour du mariage, le retard de son futur époux amène Bess jusqu'au désespoir.

Arrive la cérémonie. *Bess se marie* (1) et c'est ainsi que débute *La vie avec Jan* (2). Mais lorsque l'heure

est venue pour Jan de retourner à son travail sur une plate-forme de forage en mer, Bess découvre l'amertume de *La vie seule* (3). «Dans la santé et dans la maladie, pour t'aimer et te chérir jusqu'à ce que la mort nous sépare, selon le décret de Dieu, et je t'en donne ici ma foi» ou *La maladie de Jan* (4). *Avant la Foi* (6) il y le *Doute* (5). Après la *Foi*, le *Sacrifice* (7). Ensuite ne reste que *L'épilogue*.



Des vignettes montrant les beaux paysages de l'Écosse annoncent les différents chapitres du film.

*Breaking the Waves* est un film qui repose sur une structure dramaturgique bien définie. Sept chapitres et un épilogue racontent l'histoire de Bess, une fille naïve à la bonté embarrassante, tournée vers le bien, généreuse sans détour et qui se donne entièrement. Nous sommes au début des années 70 dans une austère communauté protestante écossaise. Bess, dont nous apprenons la fragilité psychologique dès le début du film, notamment à travers l'interprétation magistrale d'Emily Watson, vit avec sa mère et Dodo (Katrinn Cartlidge), la veuve de son frère récemment

décédé. Le film commence lorsque le Conseil de l'Église se réunit pour décider si Bess peut ou non se marier avec un Norvégien qui travaille au milieu de l'océan. «Peux-tu nous dire ce que c'est le mariage?», demandent les vieux conseillers. «C'est quand deux personnes se joignent devant Dieu». Cette réponse devient très significative quand nous découvrons la nature de la relation sévère que Bess entretient avec Dieu. Elle a avec lui des dialogues imaginaires dans lesquels elle fait les deux voix: la sienne, qui sonne faible et timide, et celle d'un dieu rauque et intransigeant. Elle parle avec elle-même au nom de Dieu.

Même s'ils ont leurs réserves, les conseillers autorisent le mariage. Dans la célébration qui suit, les amis du marié, souriants, bruyants et buveurs de bière, contrastent avec la parcimonie des parents et des amis locaux. Bess rit et danse, ivre de joie. Une sexualité joyeuse s'installe entre elle – vierge jusqu'alors – et Jan Nyman (Stellan Skarsgård), son mari.



Tout comme dans *La passion de Jeanne d'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928) un conseil d'Église intolérant décide du sort de la protagoniste.

Une fois la lune de miel finie, Jan doit retourner travailler au milieu de la mer. Le désespoir de Bess

est immense. Elle s'accroche à lui, pleure, crie, ne veut pas le laisser partir. La séparation s'accomplit néanmoins, et Bess vit dans l'attente anxieuse de son retour. Elle prie Dieu de lui rendre Jan, et ses prières sont vites exaucées, mais dans des conditions tragiques: suite à un accident sur la plateforme, Jan rentre paralysé, victime de blessures cérébrales. Jan étant devenu paraplégique, il ne peut plus avoir de relations sexuelles. Il désire néanmoins que Bess ait une vie loin du pied de son lit, et lui demande de prendre un amant. Bess est réticente à cette idée, mais pensant que cela pourrait redonner à Jan le courage de vivre, elle commence à avoir des relations charnelles avec d'autres hommes, menant une existence décadente aux yeux de la communauté puritaine où ils vivent.

Bess finit par croire que les rares moments où Jan a des améliorations de santé sont dus aux actes de promiscuité qu'elle lui raconte et qu'elle imagine comme étant consommés avec lui. Elle couche avec d'autres hommes par amour pour lui, mais elle croit aussi le faire au nom de Dieu. La jeune femme est pourtant violemment condamnée par sa famille et par l'Église, au moment même où la santé de son mari empire de manière significative. Pour sauver Jan, l'héroïne de cette histoire à la fois sublime et morbide finit par se prostituer au port. Elle est violée et meurt des multiples blessures que, à la manière d'un Christ torturé, son corps porte comme symbole de son amour. Jan, miraculeusement guéri, assiste à ses funérailles et empêche que le cadavre de celle qui s'est sacrifiée pour lui ne soit enterré comme «prostituée» et envoyé en Enfer par les conseillers de l'Église.

## Le grand tournant

Au moment de la sortie de *Breaking the Waves*, Lars von Trier a récemment signé avec Thomas Vinterberg le célèbre manifeste Dogme95. Une multitude de points d'exclamation dramatisent le texte de ce manifeste, dont la rédaction se voulait une «action de sauvetage» contre l'individualisme et les artifices issus du tourbillon technologique qu'ils voyaient régner sur le septième art. Parmi les dix règles qu'ils ont édictées sous la forme d'un «vœu de chasteté» se trouvent: «2. Le son ne doit pas être produit séparément des images et vice versa (il ne faut pas utiliser

de musique, sauf si elle est présente là où la scène est tournée)»; et «10. Le réalisateur de doit pas être crédité.»<sup>3</sup> Ces deux points sont assez représentatifs du fait que *Breaking the Waves* n'est pas un film Dogme95. La musique joue un rôle fondamental dans le récit, en particulier lors du commencement de chaque chapitre. Des chansons pop accompagnent les images de carte postale retouchées par l'artiste danois Per Kirkeby, des paysages de l'île de Skye où le film a été tourné. Il suffit de citer les titres de quelques-unes de ces chansons pour voir à quel point ces dernières nourrissent la narration du film: *In a Broken Dream*, *Cross-eyed Mary*, *I Did What I Did for Maria*, *A Whiter Shade of Pale*, *Hot Love*, etc. *Suzanne*, de Leonard Cohen, s'avère particulièrement explicite:

**S'il y a un point où ce film va particulièrement à l'encontre du courant Dogme95, c'est dans sa nature «individualiste».**

[...]  
*And you know that she's half-crazy but that's why  
you wanna be there,*

[...]  
*And you want to travel with her,  
And you want to travel blind,  
And you know that she will trust you,  
For you've touched her perfect body with your mind.*

[...]

S'il y a un point où ce film va particulièrement à l'encontre du courant Dogme95, c'est dans sa nature «individualiste». Impossible de ne pas deviner la marque de Lars von Trier dans ce projet, auquel il a imprimé une partie importante de ses obsessions et références les plus intimes et caractéristiques. Son goût jamais démenti pour l'introspection trouve ici un espace idéal pour l'exploration des sources qui l'accompagnent depuis toujours. On retrouve notamment l'influence de Carl Dreyer dans son traitement de la religiosité, ainsi que sa volonté d'adapter *Cœur d'Or*, un livre pour enfants.<sup>4</sup>

Les sources d'inspiration de *Breaking the Waves* proviennent en effet majoritairement de Dreyer: les protagonistes des films de ce dernier sont souvent des femmes qui souffrent, et *Amor Omnia*, titre original de *Breaking the Waves*, vient d'une expression utilisée dans *Gertrud* (1964), le dernier long métrage de Dreyer. Les références à *La passion de Jeanne d'Arc* (1928) sont aussi indéniablement nombreuses, notamment à travers les gros plans qui rappellent la manière dont Dreyer raconte l'histoire de la martyre française à travers les seuls yeux de Maria Falconetti.

Des aires de *La strada* (1954) de Fellini et de plusieurs films de Bergman parcourent également ce film, dans lequel Lars von Trier rend hommage à ses maîtres.



Le parallèle entre *Breaking the Waves* et *La passion de Jeanne d'Arc* témoigne de l'hommage d'un élève à son maître.





Dans sa naïveté et peut-être aussi dans la pureté de son âme, Bess rappelle le personnage de Gelsomina de *La strada* (Federico Fellini, 1954).



Au niveau de la narration, deux sources principales nourrissent *Breaking the Waves*. Il y a le livre *Cœur d'Or* (mentionné ci-dessus), dont l'histoire d'abnégation a profondément marqué le jeune Lars von Trier:

«J'ai voulu traiter de notions fondamentales et faire un film sur "la bonté". Petit, je possédais un livre pour enfants nommé *Cœur d'Or* [...] qui racontait l'histoire d'une petite fille qui s'en allait dans la forêt avec dans sa poche des morceaux de pains et autres bricoles. Mais à la fin du livre, lorsqu'elle parvenait de l'autre côté de la forêt, elle se retrouvait nue et démunie. Et sa dernière réplique était pleine de confiance: "Je m'en sors bien, malgré tout." Voilà quelqu'un qui assumait le rôle de martyr jusqu'au bout.»<sup>5</sup>

Le parallèle ne reste pourtant que de l'ordre de la suggestion, puisque l'histoire de Lars von Trier touche à d'autres thématiques moins courantes dans un livre d'enfant, comme par exemple la découverte d'une sexualité débordante et sa perversion par des désirs dont la rationalité a été déformée par la tragédie. C'est précisément ici qu'on identifie la deuxième source narrative de *Breaking the Waves*, à savoir *Justine, ou les malheurs de la vertu* du Marquis de Sade. Ce roman raconte l'histoire d'une adolescente qui fait appel à l'aide de tous ceux qu'elle rencontre pour préserver sa vertu mais qui, au lieu du secours espéré, finit toujours victime des vices de ces derniers. Justine symbolise une vertu qui, avec une faible intelligence, doit affronter les pièges du vice. Contrairement à la morale que l'on pourrait attendre sur ce type de sujet, au lieu de voir le maintien de la vertu récompensée, le récit s'achève sur la misère absolue de l'héroïne.

Au niveau de la photographie, *Breaking the Waves* est plus proche des préceptes du Dogme95. Le film a en effet été tourné en cinémascope, avec une caméra à l'épaule. En résulte une image granulaire et une palette diffuse, qui évoquent un enregistrement amateur d'un événement quotidien. À propos du style de ce film, von Trier affirme qu'il était important pour lui de lui «donner la forme la plus réaliste». Selon lui, «raconté d'une manière plus traditionnelle, [l'] histoire aurait été difficilement supportable. Le style documentaire brut qui est celui du film annule et contredit ce qui s'y passe, et permet au spectateur d'accepter l'intrigue telle qu'elle est. Normalement, on opte pour une forme qui renforce le sens de l'intrigue. On a fait exactement le contraire: on a choisi

un style qui va à l'encontre de l'intrigue et qui réduit son rayonnement potentiel. [Autrement] le résultat aurait été étouffant et insoutenable.»<sup>6</sup> *Breaking the Waves* est en effet porté par un montage plus émotionnel que visuel.

### Religion ou antireligion?

En 1989, Lars von Trier se fait baptiser après que sa mère lui ait révélé sur son lit de mort que Ulf Trier n'était pas son père biologique. Cette révélation bouleverse les repères identitaires que Lars von Trier a construit dans sa jeunesse, à partir des racines juives transmises par l'homme qu'il croyait être son père. Ces racines coupées, le réalisateur décide de se

convertir au catholicisme, attiré par le caractère exotique de ses cultes: «la vie des saints, c'est un univers merveilleux bourré de vie et d'invention.»<sup>7</sup> Au sujet de la confession, très présente dans

*Breaking the Waves* et mise en scène d'une manière particulièrement intense et sévère, Lars von Trier déclare que c'est «un système très pratique, plein de bon sens. C'est comme le psychanalyste. Vous y allez, vous racontez vos problèmes et vous en sortez en allant un peu mieux.»<sup>8</sup> Quand on lui a demandé pourquoi *Breaking the Waves* se déroulait dans une communauté profondément religieuse, von Trier s'est expliqué de la manière suivante:

«Probablement parce que je suis moi-même religieux. Je suis catholique, mais je ne crois pas en cette doctrine pour elle-même. Si j'ai ressenti le besoin de

partager la foi d'une communauté de croyants, c'est que mes parents étaient des athées purs et durs. Adolescent, j'ai pas mal flirté avec la religion, mais je pense que, quand on est jeune, on se dirige vers des doctrines extrêmes. On va au Tibet, ou on va voir du côté des dogmes les plus intransigeants qui prêchent l'abstinence totale et ce genre de choses. [...] Je pense m'être rapproché de la vision de Dreyer. Son regard sur la religion est avant tout humaniste. Dans tous ces films, il attaque d'ailleurs la religion, la doctrine, mais pas Dieu. Comme moi dans *Breaking the Waves*.»<sup>9</sup>

L'attaque d'une doctrine intransigeante est très claire: les actions de Bess démontrent que le prix ultime de l'amour n'est pas de rester pur, mais de pécher pour son aimé. Bess ne peut accepter les restrictions et les limites que diverses obligations sociales imposent à sa relation avec Jan; si la mortification consiste à contrarier volontairement une inclination, Bess est l'exact opposé de cela. *Breaking the Waves* est une œuvre perturbante, car c'est une déconstruction d'un romantisme dont la seule apogée possible est le sacrifice. Paradoxalement, ce dernier est libérateur, car il est le produit d'une volonté individuelle qui dépasse les contraintes sociales et institutionnelles.

***Breaking the Waves* est une œuvre perturbante, car c'est une déconstruction d'un romantisme dont la seule apogée possible est le sacrifice.**



*Breaking the Waves*  
(Lars von Trier, 1996).

1 Lars von Trier, *Lars von Trier: entretiens avec Stig Björkman*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000, p.170.

2 André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p.176.

3 *Ibid.*, p.162.

4 *Cœur d'Or* est aussi le nom de la trilogie qui unit *Breaking the Waves*, *Les idiots* (1998) et *Dancer in the Dark* (2000).

5 von Trier, *op. cit.*, p.164.

6 *Ibid.*, p.166.

7 Jean-Claude Lamy, *Lars von Trier, le provocateur*, Paris, Bernard Grasset, 2005, p.147.

8 *Idem.*

9 von Trier, *op. cit.*, p.169.



*Antichrist*  
(Lars von Trier, 2009).

# Quand l'espace attaque les corps

*Le cinéma danois entretient un rapport paradoxal avec les lieux représentés à l'écran: dans ces œuvres d'une intériorité marquée, l'environnement revêt toutefois une importance cruciale pour la narration. Si une certaine symbolique du paysage n'est pas le propre du cinéma scandinave – loin de là! – il n'en demeure pas moins que les réalisateurs du Nord entretiennent un rapport particulier avec la nature. Leurs représentations de cette dernière comme de l'espace urbain répondent à certains codes de la «nordicité», qu'elles s'y soumettent ou qu'elles s'efforcent de rompre avec eux.*

Par **Cerise Dumont**

L'environnement marque les corps autant que les âmes dans les films des cinéastes danois. Les personnages dont les histoires sont racontées portent, gravées à même leur chair, les traces des souffrances qu'ils ont endurées. Les émotions transparaissent avec intensité sur les visages, tandis que les corps meurtris se chargent d'une symbolique quasi christique. Derrière – et par – son apparente simplicité, la sobriété des décors permet en effet de pénétrer dans leur monde intérieur et d'accéder à ce qu'ils ont de plus intime, de plus secret, enfoui tout au fond d'eux-mêmes. En cela, ils s'inscrivent dans la grande tradition d'Ibsen, Strindberg ou encore Bergman, dont les œuvres dépeignent avec une cruelle justesse les méandres les plus sombres de la nature humaine. Sous la lumière froide du Nord, l'espace est une toile vierge, une page blanche qui permet de raconter toutes les histoires et d'effleurer quelque chose d'universel, car profondément humain.

**La nature qui broie**

Territoire d'eau et de forêts, la Scandinavie véhicule une certaine idée du paysage. Paradoxalement, l'imaginaire de ce dernier se construit autour du vide. Les espaces y sont de vastes horizons d'eau ou de terre, vides de couleurs comme de toute vie. En effet, la majorité des représentations de panoramas nordiques n'accordent qu'une place secondaire à l'homme, et s'il arrive qu'il s'inscrive dans un espace extérieur, c'est pour jouer le rôle d'échelle en accentuant l'immensité de ce qui l'entoure. Dans la mythologie du Nord, la nature est hostile. Sa propension aux extrêmes – extrême vide, extrême froid, extrême nuit – met l'humain face à sa propre petitesse. Cette violence se retrouve aussi bien dans la littérature que dans les productions filmiques des pays scandinaves, qu'il s'agisse de cinéma ou de séries. Le cinéma danois ne déroge pas à la règle, et la brutalité de la nature y occupe une place centrale.

La nature scandinave condense diverses forces destructrices, qu'il s'agisse de l'eau – vagues déchaînées et marais stagnants y ont la part belle – de la

terre, infertile et réfractaire à toute présence humaine, des forêts profondes qui renvoient l'être humain à son statut d'animal prompt à (re)devenir une proie, ou encore de l'air, avec le froid qui semble glacer les hommes jusqu'au cœur.

Des cinéastes comme Nicolas Winding Refn ou Lars von Trier accordent une grande importance aux couleurs, qu'ils atténuent délibérément pour aboutir à une monochromie de tons verts, bruns et gris bai-

**Le soleil n'est jamais visible et cet achromatisme contribue à créer une ambiance particulière, à la fois contemplative et angoissante.**

gnant leurs films d'une atmosphère singulière. Les ciels sont sombres ou alors d'un gris-blanc délavé qui donne à toutes choses un aspect désaturé. Le soleil n'est jamais visible et cet achroma-

tisme contribue à créer une ambiance particulière, à la fois contemplative et angoissante. Le moindre mouvement venant troubler la morosité ambiante prend ainsi une tout autre ampleur, le calme avant la tempête rendant l'explosion de la violence d'autant plus soudaine et brutale.

L'eau revêt une importance centrale dans le paysage danois. La mer, figée ou déchaînée, offre son immensité aux yeux des personnages et du spectateur. Face à son omnipotence, la seule posture admissible, la seule posture possible, est celle de la soumission. Et même là, l'océan écrase, dévore et engloutit. Le vent et l'eau règnent en maîtres sur cet espace impossible à dominer. Davantage que tout autre élément, la mer confronte l'humain à sa petitesse et à son impuissance face au monde. Lorsqu'il tente de la domestiquer, il va à l'encontre de la nature des



choses et finit par être puni pour ce péché d'orgueil. Ainsi, la plateforme pétrolière dressée au milieu des eaux écossaises de *Breaking the Waves* (Lars von Trier, 1996) devient-elle un lieu dangereux, où la mer – toujours imprévisible – remet l'homme à sa juste place et réaffirme sa toute-puissance en manquant de tuer Jan. Dans la région austère du nord de l'Écosse où se déroule ce film, les corps des pêcheurs sont damnés une ultime fois lors de leur enterrement. Le temps y semble suspendu. Les landes



grisâtres battues par les vents abritent une société où des vieillards (tout droit sortis d'un film de Dreyer) évoquent des arbres secs ayant poussé dans un climat hostile qui leur a peu à peu ôté toute sève et toute humanité. Bess, lumineuse femme-enfant, évolue dans ce monde marqué par un puritanisme patriarcal qui étouffe tout semblant d'émotion. Là où les hommes deviennent de pierre, l'eau se fait réceptacle des passions humaines, renvoyant l'écho des hurlements de Bess sur un rocher côtier battu de

brisants. Les tempêtes maritimes reflètent les tempêtes intérieures qui agitent les protagonistes, et ce n'est que dans la fusion avec cette nature violente que l'être humain parvient à trouver la paix.

Par temps calme, la mer peut également se révéler redoutable. Sa planéité empêche toute forme d'élévation, d'échappatoire. La masse dense, presque solide de l'océan se fait impénétrable, son étendue devient un non-espace où l'absence de mouvement conduit à une suspension du temps.

L'espace urbain, omniprésent dans la trilogie *Pusher* de Nicolas Winding Refn (1996, 2004, 2005).

Ainsi, les croisés perdus en mer de *Valhalla Rising* (Nicolas Winding Refn, 2009) semblent-ils dériver sur des eaux infernales, à mi-chemin entre le Styx et les limbes. C'est pourtant par l'eau qu'arrive leur salut lorsque, assoiffés et désespérés, les guerriers se résignent à boire de l'eau de mer: le liquide se révèle être potable et leur indique que leur voyage aux confins de la Terre touche à sa fin. Le brouillard, fusion de l'eau et de l'air, joue également un rôle central dans de nombreux décors. Élément particulièrement cher à Lars von Trier, la brume transforme objets et personnages en fantômes errants aux contours flous.

Les forêts sont elles aussi bien représentées dans le cinéma du Nord. Dans *Antichrist* (Lars von Trier, 2009), les bois jouent un rôle central. Le paradis d'Eden y fait peu à peu place à un enfer sylvestre dont l'esthétique flirte avec le gothique, lieu concret et mental de toutes les peurs primitives. La brume engloutit les bois, l'herbe dévore les corps et les animaux de la forêt apparaissent chargés d'une symbolique mortuaire inquiétante. La nature devient l'espace de l'éclatement de la folie, de la sauvagerie bestiale qui se dissimule en chacun. Les bois sont le lieu de la rencontre avec l'élément diabolique, dans un espace où la réalité se fond avec le monde intérieur de l'héroïne incarnée par Charlotte Gainsbourg.

Dans un registre moins fantastique, *La chasse* (2012) de Thomas Vinterberg accorde également une place prépondérante à la forêt. Le chasseur y devient proie, et même lorsque toutes les tensions semblent apaisées et la paix revenue dans la communauté, la scène finale du film ravale une ultime fois l'homme au rang de bête traquée. Le message

n'est pas anodin dans une société danoise idéalisée et idéalisant les rapports entre les êtres. Le réalisateur se montre sans appel, la noirceur humaine peut se cacher jusque sous les feuilles mortes, dans la lumière dorée de l'automne.

Si la violence du froid se déploie plus souvent dans les productions boréales (notamment suédoises, norvégiennes ou islandaises) que dans le cinéma danois, *Breaking the Waves* offre néanmoins un aperçu de la férocité de l'air en faisant la part belle au vent du Nord. Ce dernier fouette les visages et fait tituber les corps. Les personnages luttent contre lui comme contre les conventions de la société dans laquelle ils évoluent. Incarnation solide d'une non-matière, l'air invisible et silencieux inverse les rapports traditionnels au monde; les vêtements habituellement fluides se font tranchants, claquent sous les coups des rafales, les yeux pleurent et ne peuvent plus voir, tandis que les sons se perdent, emportés par les bourrasques et couverts par le son du vent lui-même. Les manifestations sensibles de l'humain, sa voix, son odeur, se retrouvent absorbées et dissoutes. L'homme est englouti, il disparaît au cœur des éléments. Le vent peut également se faire l'avatar du souffle divin dans *Breaking the Waves*, lorsque des cloches célestes résonnent au milieu de l'océan suite aux funérailles clandestines de Bess depuis la plateforme pétrolière.

On l'a vu, le cinéma danois propose l'antithèse d'un mythe civilisateur dans ses représentations de la nature. Elle y réaffirme constamment sa suprématie sur les êtres, qu'elle broie de toute son immensité ou dévore de l'intérieur quand ils ont cherché à la contrôler. L'homme ne domine pas le monde, il est

dominé par lui. Il lui faut se rendre ou périr, mais le prix de cette reddition est son humanité même.

Tel est le cas des protagonistes de *Valhalla Rising*. Landes écossaises, mer de brouillard et forêts profondes, dans ce film, l'homme brut, sauvage et primitif est à l'image du paysage qui le façonne. Son environnement l'imprègne, tandis que lui-même se fond en lui. Cette union quasi fusionnelle de l'homme et de la nature fait de l'œuvre de Refn un poème païen, un chant barbare où la foi chrétienne, déterminée à s'imposer par la force de l'épée, finit anéantie par une nature impitoyable. Dans le rôle du guerrier silencieux, Mads Mikkelsen incarne – littéralement – cette force irrépessible; la violence qu'il déploie tout au long du film n'en est que l'expression la plus dynamique. Barbare monolithique qui s'humanise peu à peu, le sauvage achèvera son odyssée anéanti par la main d'autres hommes, demeurés à l'état de nature.

### Barbaries urbaines

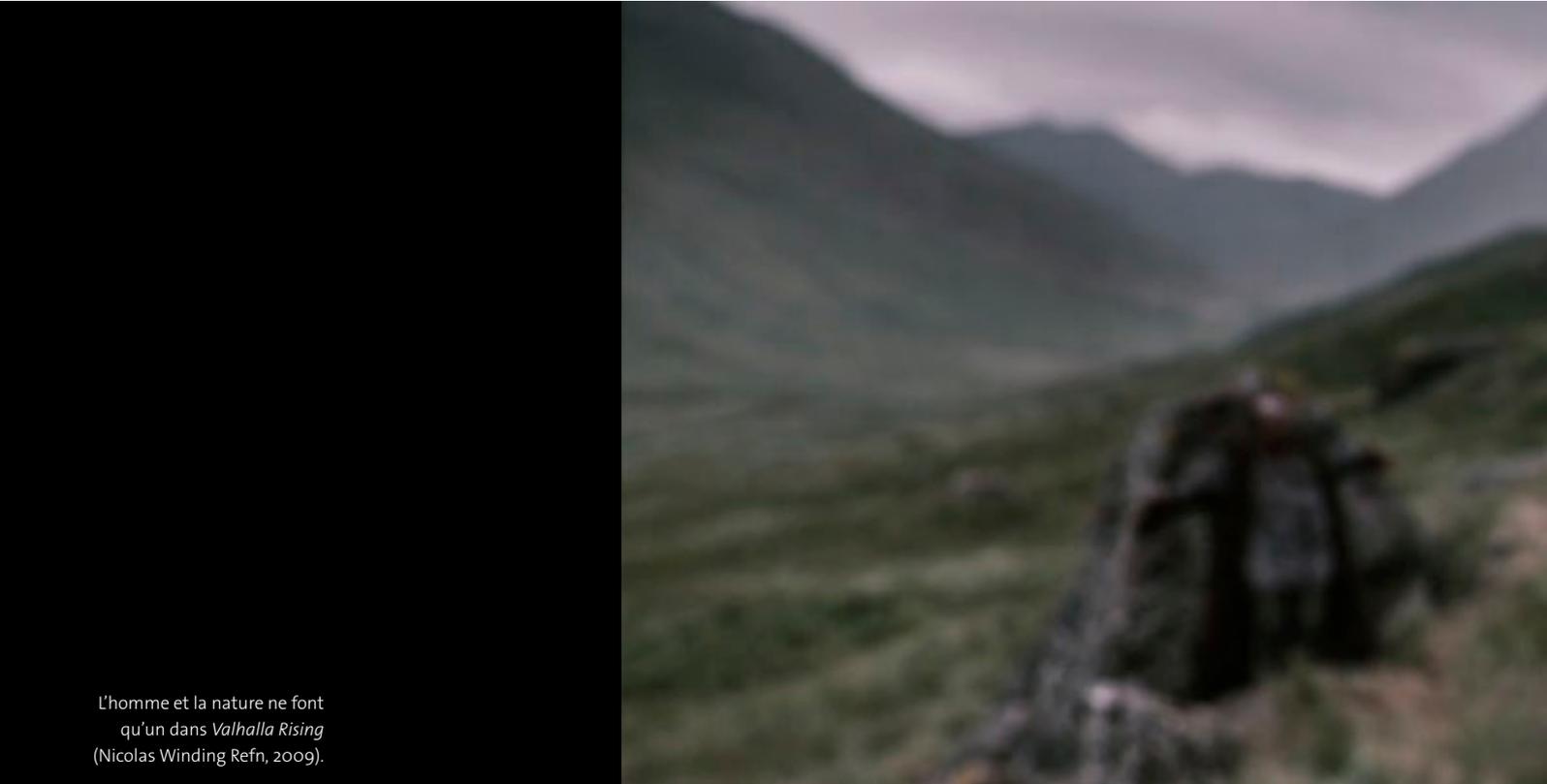
Le jeune cinéma danois fait également la part belle à l'espace urbain. La question de la place de l'individu transparait largement dans les représentations de villes des cinéastes, mais également des écrivains du Nord. Terrain privilégié pour situer l'action de nombreux récits, la ville déploie toute sa violence contre les protagonistes. Violence faite aux sens, où le bruit, les lumières crues et blafardes et la pollution due aux gaz d'échappement des voitures qui empoisonnent lentement l'air agressent chaque organe. Violence de son immensité encombrée, qui étouffe et oppresse les êtres sensibles se mouvant dans cet espace. Violence enfin de sa

profonde inhumanité. Cette dernière est le paradoxe ultime de cet environnement créé par et pour l'homme, qui finit par l'anéantir en tant qu'individu en l'anonymisant.

Le rythme de la ville n'est pas propice à l'épanouissement. Les êtres assaillis de toutes parts ne peuvent y échapper, en dépit de leurs efforts désespérés. Dans la trilogie *Pusher* de N. W. Refn, la frénésie urbaine se fait l'écho de celle qui agite les personnages. La ville les dévore, ils s'enfoncent et se perdent dans ses bas-fonds, dans une course-poursuite infernale où, paradoxalement, ils se retrouvent face à une nature humaine de plus en plus barbare. Dans le premier film de la saga (1996), le style âpre et rugueux du réalisateur se déploie à merveille dans ces décors grisâtres, anonymes et sans éclat à l'exception de la lumière agressive des néons. Les deux autres volets, tournés presque dix ans plus tard (2004 et 2005), permettent de saisir toute la cohérence stylistique de la filmographie de Refn, dont *Pusher I* portait déjà les prémices. Les histoires de Frank, Tonny et Milo s'entremêlent, chacun emporté dans sa propre spirale destructrice.

L'errance des protagonistes dans l'espace urbain de *Submarino* (Thomas Vinterberg, 2010), n'est que l'écho de leur errance intérieure. Copenhague est représentée dans toute sa froide indifférence envers eux et envers tous ceux qui vivent en son sein. Les destins sont brisés d'emblée, et rien ne vient nourrir le moindre espoir de résilience. La ville oppresse

**La ville oppresse les êtres jusque dans sa matière même, le béton gris et nu finissant par anéantir chez eux toute idée d'horizon.**



L'homme et la nature ne font  
qu'un dans *Valhalla Rising*  
(Nicolas Winding Refn, 2009).

les êtres jusque dans sa matière même, le béton gris et nu finissant par anéantir chez eux toute idée d'horizon. Les murs des immeubles finissent par se confondre avec ceux d'une prison, et le poids du déterminisme social vient frapper visuellement le spectateur autant que les personnages.

Tout comme dans le film de Thomas Vinterberg, dans *Bænken* (Per Fly, 2000), c'est la violence sociale de la ville qui se fait la plus palpable. Si les œuvres de N. W. Refn et de Lars von Trier exaltent une violence tant physique que psychologique, le film de Per Fly se concentre sur la brutale indifférence à laquelle sont confrontés les plus pauvres des habitants des

villes. Kaj, le personnage principal, est un alcoolique vivant des allocations versées par l'aide sociale. Avec ses camarades chômeurs tout aussi sales et bruyants que lui, il partage un banc public qu'ils squattent à longueur de journée. Ils dérangent, font tache dans une société scandinave lisse et politiquement correcte. Ils vivent dans des logements sociaux, travaillent dans une éco-patrouille financée par la municipalité, mais, en dépit de cette intégration apparente, ils demeurent des marginaux. L'espace de la ville sert de toile de fond à cette vision pessimiste d'un Danemark où les différentes classes se côtoient sans se mélanger<sup>1</sup>.



## Violences du monde

Dans la nature comme dans l'espace citadin, la plus grande violence à laquelle sont soumis les êtres est celle du monde dans lequel ils évoluent. Cette dernière peut prendre de nombreux visages. Qu'il les broie ou les ronge de l'intérieur, les noie dans son immensité ou les rende fous par sa frénésie, l'environnement est représenté comme fondamentalement hostile à l'homme.

Ne pas trouver sa place dans le monde, tel est paradoxalement le paroxysme de la souffrance pour des cinéastes mettant l'humanité au cœur même de leurs œuvres.

<sup>1</sup> Ce premier long-métrage de Fly sera suivi de deux autres volets, *Arven* (*The Inheritance*, 2003) et *Drabet* (*Manslaughter*, 2005), portant respectivement sur la classe moyenne et la haute bourgeoisie.



*Breaking the Waves*  
(Lars von Trier, 1996).

# Programmation

## Viølences le nouveau cinéma danois hiver 2018

8 janvier	<i>Festen</i> Thomas Vinterberg, 1998	Auditorium Ardit Place du Cirque Genève
15 janvier	<i>Pusher</i> Nicolas Winding Refn, 1996	Les lundis à 20h
22 janvier	<i>Pusher II</i> <i>Du sang sur les mains</i> Nicolas Winding Refn, 2004	Ouvert aux étudiant-e-s et non-étudiant-e-s Ouverture des portes à 19h30
29 janvier	<i>Pusher III</i> <i>L'ange de la mort</i> Nicolas Winding Refn, 2005	Tarifs: 8.– (1 séance) 18.– (3 séances) 50.– (abonnement)
5 février	<i>Bænken</i> <i>The Bench</i> Per Fly, 2000	Ciné-club universitaire Activités culturelles Division de la formation et des étudiants (DIFE) Université de Genève
12 février	<i>Submarino</i> Thomas Vinterberg, 2010	
19 février	<i>Antichrist</i> Lars von Trier, 2009	
26 février	<i>Hævnen</i> <i>Revenge</i> Susanne Bier, 2010	
5 mars	<i>Idioterne</i> <i>Les idiots</i> Lars von Trier, 1998	
12 mars	<i>Valhalla Rising</i> <i>Le guerrier silencieux</i> Nicolas Winding Refn, 2009	
19 mars	<i>Breaking the Waves</i> Lars von Trier, 1996	
26 mars	<i>Jagten</i> <i>La chasse</i> Thomas Vinterberg, 2012	

