

L'obsession du Mal

Le cinéma de Lars von Trier

Jean-François Hamel

Volume 30, Number 1, Winter 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65541ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hamel, J.-F. (2012). L'obsession du Mal : le cinéma de Lars von Trier. *Ciné-Bulles*, 30(1), 12–19.

Le cinéma de Lars von Trier

PORTRAIT

L'obsession du Mal

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Surnommé « l'enfant terrible du cinéma », Lars von Trier est un cinéaste qui ne laisse personne indifférent. Son œuvre et sa personnalité sont marqués par l'anticonformisme et la controverse. Voir un de ses films, c'est se heurter au malaise incessant que provoquent des images bouleversantes, parfois de manière si explicite qu'elles en deviennent insupportables. Pratiquant un cinéma coup de poing, Lars von Trier embrasse la réalité la plus crue, la plus déplaisante parfois, sans jamais édulcorer ce qu'il montre. On ne peut nier la pertinence de ses films : ils sont le miroir d'une nature humaine sombre qui peut en un instant basculer dans la folie. En des temps où les traumatismes de l'Histoire et des guerres s'imposent de plus en plus à notre mémoire, il les fait se répercuter dans les destins individuels de ses personnages. Ceux-ci doivent vivre à la fois avec leurs propres tourments et ceux du monde qui les entoure. Cette fusion de deux maux — personnel et collectif — hante l'œuvre du cinéaste danois qu'elle fait grandir et rend viscéralement dérangeant.

En mai dernier, lors du Festival de Cannes où il présentait son plus récent film, **Melancholia**, Lars von Trier a fait la manchette par des propos jugés antisémites. Son allégeance à l'esthétique nazie, plus spécifiquement sa compréhension d'Adolf Hitler (des propos d'une confusion telle qu'il ne pouvait s'agir que de provocation), a semé la controverse, surtout qu'en France, la question juive demeure taboue. Considéré *persona non grata* par une direction de festival paniquée, le cinéaste a, dans un premier temps, présenté des excuses avant de les renier quelques mois plus tard, expliquant qu'il avait surtout été maladroit dans ses réponses et qu'on ne le reprendrait plus à faire des conférences de presse. Toute l'attention médiatique portée à cet incident a nuï au film qui méritait mieux qu'un simple prix d'interprétation (Kirsten Dunst, ci-contre). Pendant qu'on acclamait haut et fort **The Tree of Life** de Terrence Malick et son humanisme *New Age*, on renvoyait aux oubliettes son frère rebelle, **Melancholia**, lui aussi intéressé par le dualisme entre l'homme et l'univers dans un contexte familial. Là où Malick crée un récit d'apprentissage à partir de la formation de l'univers, Lars von Trier s'intéresse à son pendant opposé : le déséquilibre psychologi-

que lié à une éventuelle fin du monde qui semble inéluctable. Il partage néanmoins avec Malick un goût pour la grandeur, pour la rencontre de l'infiniment petit et de l'infiniment grand. De cette occurrence naît un désir de produire une œuvre colossale qui veut tout voir, tout dire, quitte à faire quelques

Pratiquant un cinéma coup de poing, Lars von Trier embrasse la réalité la plus crue, la plus déplaisante parfois, sans jamais édulcorer ce qu'il montre. On ne peut nier la pertinence de ses films : ils sont le miroir d'une nature humaine sombre qui peut en un instant basculer dans la folie.

erreurs au passage. **Melancholia** est justement fascinant parce qu'il se rend au bout de cette démesure.

Un désordre apocalyptique

Divisé en deux parties, **Melancholia** est le récit de deux sœurs, Justine et Claire, et de leur comportement respectif à l'approche d'une planète qui pourrait heurter la Terre, collision qui s'avèrerait fatale. La première partie, intitulée « Justine », se déroule pendant le mariage de celle-ci avec un homme dont elle se désintéresse dès la réception. Menant une vie apparemment parfaite (elle reçoit même une promotion de son patron au cours du repas), Justine est en fait un être instable, dépressif sans raison apparente. La seconde partie, intitulée « Claire », se passe peu de temps après, au manoir où Claire réside avec son mari et leur fils. L'état de Justine se détériorant, sa sœur l'invite à séjourner chez elle. Le mari de Claire, John, annonce que la planète Melancholia passera sous peu près de la Terre, ce qui plonge Claire dans l'inquiétude, craignant qu'elle ne heurte notre planète. Pendant ce temps, Justine se referme sur elle-même et semble de plus en plus douter de l'optimisme de la communauté scientifique à laquelle John adhère aveuglément.

Le prologue, d'une fabuleuse beauté visuelle, résume **Melancholia** et dévoile déjà l'imminente fin du



Melancholia — Photo: Christian Geisnaes

monde qui viendra clore le film. Des images surréalistes, symboliques, comme sorties d'un mauvais rêve, traduisent un certain dérèglement mental et cosmique dont les conséquences seront fatales. D'entrée de jeu, Lars von Trier annule tout effet de surprise, annonçant ce qu'il adviendra de ses personnages. Ce ressort hitchcockien est évidemment attrayant. Il devient dès lors plus passionnant d'observer l'attente anxieuse de Claire en sachant que quelque chose est là qui circule au-dessus de la cellule familiale comme l'annonce d'une mort imminente. La splendeur des plans initiaux produit en outre des effets inattendus, qui constituent le pouvoir même du cinéma de Lars von Trier: au lieu de l'apaisement que leur perfection formelle aurait pu engendrer, ils établissent une sorte de menace qui ébranle nos perceptions. Le cinéaste nous invite à contempler une poésie du Mal. Justine, en robe de mariée immaculée, symbole de pureté et de joie, est prise d'un malaise métaphorisé, lors de ce prologue, par un sol hostile dont les racines, qui s'enroulent autour de ses pieds, l'empêchent de marcher conve-

nablement. Admirable, cette image d'une souffrance psychique parcourra **Melancholia** jusqu'à sa conclusion apocalyptique.

L'intérêt du film tient surtout dans les multiples troubles psychologiques qui semblent se relayer d'une sœur à l'autre. Alors que la première partie oppose l'équilibre de Claire à la fragilité de Justine, la seconde inverse les rôles. Alors que Justine conçoit la fin du monde avec une étrange sérénité, Claire sombre lentement dans une hystérie de plus en plus marquée. Il y a dans ce retournement la preuve que le délire — sous toutes ses formes — n'atteint pas un seul individu. Il peut faire bousculer une existence aussi paisible et aisée que celle de Claire. Sur ce plan, **Melancholia** montre la vulnérabilité de la nature humaine qui n'est jamais à l'abri de l'apparition soudaine d'un mal-être monstrueux. C'est ce que semble traduire le comportement de John. Représentant une autorité scientifique et sociale tout au long du récit, il se tue lâchement lorsqu'il prend conscience que la collision à laquelle



il ne croyait pas surviendra. La folie, quand elle se manifeste, ternit toute dignité; elle conduit un père au suicide, alors que sa famille compte sur lui. **Melancholia** voudra que ce soit Justine qui imagine, dans une ultime tentative de cacher la réalité au fils de Claire, une tente pour se mettre à l'abri de la fatale explosion. Ce puissant moment de cinéma l'est surtout parce qu'il subjugué autant qu'il enchante l'esprit.

Cet instant paroxystique permet de comprendre ce qui est si prenant dans le cinéma de Lars von Trier: son intensité. Cette intensité renvoie au regard qu'il porte sur le désordre et qui touche autant l'individu que son environnement. **Antichrist** (2009), son précédent film, évoquait le basculement dans la folie d'une mère en deuil en le superposant à une réclusion volontaire loin de toute civilisation. L'animosité que matérialise la forêt qu'elle et son mari habitent accentue la violence de la femme, en proie à des crises terribles. Dans **Melancholia**, les deux se confondent à une échelle supérieure: une

perturbation dans l'univers provoque un déséquilibre psychologique qui pousse John au suicide, Justine à un silence indifférent, Claire à une agitation malsaine. Le cinéaste ajoute à ce constat une puissante critique du contentement bourgeois. Ainsi, le mariage, malgré sa somptuosité et son opulence, est un échec: Justine trompe son mari lors de la réception, le dégoût conduit celui-ci à révoquer leur union et son patron, à une colère démesurée; de même, le mode de vie privilégié de cette famille n'empêche pas ses membres de glisser dans la folie lorsque survient l'inconcevable apocalypse de la seconde partie.

Melancholia possède aussi le mérite de dévier de la trajectoire que lui imposait le modèle du film-catastrophe. Contrairement à la tradition américaine, le film de Lars von Trier ne conçoit pas cet «événement catastrophe» dans un contexte global. Aucune télévision ne témoigne de la situation dans le monde; aucune scène de foule ne montre des individus apeurés partir dans tous les sens. Le récit ne

s'attarde qu'à un nucléus familial, limitant à lui seul son champ de vision. Cette limite permet d'appréhender autrement que par un déploiement d'effets spéciaux et de figurants une catastrophe de cette ampleur : elle laisse place aux tourments intérieurs des personnages, aux changements qui s'opèrent en eux durant ce processus de déshumanisation — à entendre comme fin de l'humanité, mais aussi comme fin du rationalisme humain, car devant l'impuissance de la science, c'est l'imagination qui prend le relais. Sa caméra portée à l'épaule, toute nerveuse, accroît l'intensité du récit. Elle appuie l'agitation des personnages, dont le quotidien est sans cesse ramené à l'éventuelle apparition de cette planète Melancholia, qui leur rappelle leur fragilité et leur petitesse. Ainsi, le cinéaste joue avec les codes du film-catastrophe et du film de science-fiction, proposant une vision personnelle de cette fin du monde. La charge poétique de ces images procure à cette vision son éclat, duquel on ne peut détourner les yeux.

L'explosion des lieux communs

L'utilisation des conventions des genres canoniques de Hollywood fait partie intégrante de la démarche de Lars von Trier depuis longtemps déjà. **Dancer in the Dark**, réalisé en 2000, puisait une bonne partie de son inspiration de la comédie musicale en faisant

de son héroïne, Selma, une ouvrière qui utilise le chant et la musique pour se créer un espace imaginaire loin de sa réalité morne baignée d'une triste pauvreté. Mais le cinéaste va encore plus loin : comme c'est le cas dans **Melancholia**, il y personnalise quelques-unes des composantes essentielles du genre qu'il exploite. Ainsi, il oppose les couleurs vives et la caméra statique des séquences musicales au réalisme rude et austère des scènes quotidiennes, filmées caméra à l'épaule dans un style direct rappelant le documentaire. La coprésence de ces deux types d'images renforce l'identification à Selma : elle nous introduit dans son monde intérieur, ce qui la rend d'autant plus attachante qu'elle est victime d'un sort injuste qui la condamnera à mort pour un crime qu'elle n'a pas commis. Cette victimisation fonde l'aspect mélodramatique de **Dancer in the Dark**, autre genre hollywoodien revisité ici par Lars von Trier. Ce film illustre la faculté du réalisateur à manier les codes cinématographiques pour mieux les détourner et les mettre à sa main. Il propose du même coup une œuvre hétéroclite, un objet bizarre transcendant son contenu grâce à une mise en scène qui invente ses propres lois.

Le goût du cinéaste pour les héroïnes en détresse, condamnées à souffrir dans un monde cruel, se fait grandement sentir. Il sera repris dans les deux pre-



miers chapitres d'une trilogie incomplète sur les États-Unis: **Dogville** (2003) et **Manderlay** (2005). Deux films, un même personnage: Grace. Chaque fois, elle se heurte à une communauté gangrénée par le Mal, capable des pires perversions. Dans **Dogville**, ville américaine où atterrit une Grace pourchassée par des gangsters, la situation initiale paraît favorable: la communauté est généreuse, bienveillante envers Grace qui trouve auprès d'elle une aide précieuse. Au fil des chapitres qui scandent ce récit, la lente désillusion de Grace se dévoile. Dans les sixième et septième chapitres, elle est victime d'abus et d'humiliations de toutes sortes (sexuels et psychologiques); enchaînée, réduite à l'état d'esclavage, Grace ne peut plus quitter la ville. Magnifique parabole de l'hypocrisie sociale et de la méchanceté humaine, **Dogville** est symptomatique de la vision pessimiste de Lars von Trier du sadisme de l'homme. Comme dans **Melancholia**, les personnages de **Dogville** présentent deux visages contraires qui exposent la fragilité de leur caractère: même Grace, pourtant pure, se venge de ses tortionnaires en brûlant la ville et en faisant tuer ses habitants.

Lars von Trier ne montre jamais un seul côté des choses, ne va jamais vers le sens commun. **Manderlay** aborde de front la question de l'esclavage, avec une ironie provocante. L'action se situe au début des années 1930. Grace se rend dans une ville où l'esclavage n'a pas encore été abrogé. Une famille blanche exploite des Noirs. Grace tente d'y imposer un système égalitaire. Pourtant, elle constate que les propriétaires autant que les esclaves ne veulent pas abolir l'ordre établi; c'est par la force que l'héroïne va tenter de les faire changer d'idée. L'ironie du propos du cinéaste est discernable à travers cette étude d'un état d'esclavage auquel personne ne veut renoncer — les Blancs comme les Noirs trouvent des avantages à préserver cet état de choses. Quant à Grace, **Dogville** avait déjà montré son ambivalence morale et **Manderlay** poursuit dans cette veine: antiesclavagiste prônant l'égalité, elle se révèle néanmoins autoritaire, parfois violente dans la direction qu'elle souhaite donner à la communauté. Dans ces deux films, Lars von Trier exhibe une réalité ambiguë, où

les frontières entre le Bien et le Mal restent poreuses. En un clignement d'œil, le premier peut pencher vers le second, ce que prouvent les comportements ambivalents de toutes ses héroïnes, qu'il s'agisse de Grace, de la mère endeuillée d'**Anti-christ** ou des sœurs ébranlées de **Melancholia**.

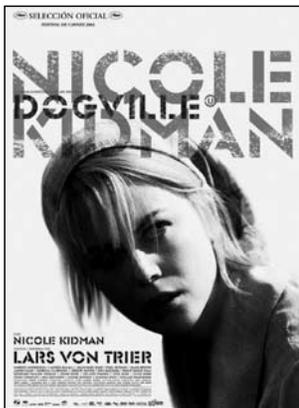
Sous les coups de l'onirisme

Cette féminité bafouée, confuse mais toujours centrale, occupe un espace important dès le début de la carrière de Lars von Trier, qui remonte aux années

Magnifique parabole de l'hypocrisie sociale et de la méchanceté humaine, **Dogville** est symptomatique de la vision pessimiste de Lars von Trier du sadisme de l'homme. Comme dans **Melancholia**, les personnages de **Dogville** présentent deux visages contraires qui exposent la fragilité de leur caractère: même Grace, pourtant pure, se venge de ses tortionnaires en brûlant la ville et en faisant tuer ses habitants.

1980. Cela est particulièrement frappant dans **Medea**, un film qu'il réalise pour la télévision danoise en 1987. Revisitant le mythe de Médée, le cinéaste raconte l'histoire de Medea, une femme abandonnée par le père de ses deux enfants. Ce dernier est promis à la fille du roi en récompense de ses exploits. Forcée de s'exiler, Médée demande un sursis d'une journée. Une rage jalouse perturbe son état mental et la pousse à commettre l'irréparable. Travaillant à partir d'un scénario de Carl-Theodor Dreyer, Lars von Trier montre très tôt, avec ce film aussi douloureux que magnifique, les signes d'une attention particulière aux figures féminines dont le caractère changeant les rend sensibles au Mal qui se terre en elles. Ainsi, Medea, comme Grace après elle, a l'air d'une simple victime; mais elle dissimule un côté sombre qu'un événement éprouvant fera surgir. Avec ses couleurs fades et grises, **Medea** est marqué par une atmosphère à la fois lugubre et envoûtante, qui reflète l'esprit tourmenté de son

héroïne. Au-delà de son habile mise en scène, Lars von Trier parvient, dans ce film, à reprendre un mythe antique et à adapter le scénario d'un grand cinéaste sans pour autant renoncer à en donner une vision personnelle. Voilà la marque d'un artiste, qui refuse de n'être qu'un simple exécutant, même s'il choisit de reprendre un projet déjà existant.



Cette première période de la carrière de Lars von Trier — jusqu'au Dogme 95 — est nettement moins connue que la plus récente. Pourtant, elle regorge d'éléments novateurs, tant sur le plan narratif que formel. Les cadres oniriques qu'il réussit à construire, et dans lesquels se déplacent des personnages égarés, perdus dans une réalité qu'ils ne comprennent jamais totalement, harponnent nos perceptions et les agitent avec fureur. **The Element of Crime** (1984), son premier film, et **Europa** (1991), qui forment avec **Epidemic** (1987) sa « trilogie sur l'Europe », en sont de brillants exemples. Pur film noir, le premier de ces longs métrages est l'histoire d'un souvenir : le souvenir de Fisher, ex-policier, qui raconte à son thérapeute les réminiscences d'une ancienne enquête. Il pourchassait alors un tueur de jeunes filles, aidé d'une prostituée, Kim, dont on découvrira qu'elle est liée au meurtrier. Avec ses images teintées de rouge et d'orange qui confinent au vertige, **The Element of Crime** est un film hypnotique, lent et angoissant. Il nous invite à pénétrer un univers en plein chaos ; même l'identité du héros est confuse — il poursuit son enquête avec le nom et les habitudes du tueur recherché pour tenter de mieux en comprendre la démarche. Ce film annonce en outre un cycle où se côtoient l'insolite et le rêve : la réalité objective et imperturbable est convertie en une réalité nébuleuse et floue.



Epidemic, deuxième volet de la trilogie, repousse les frontières de la réalité de manière magistrale. Le film raconte l'histoire d'un scénario, coécrit par Lars von Trier et Niels Vørsel, à propos d'une épidémie ravageant la civilisation, qui devient tout à coup réalité, avec des conséquences désastreuses. Une femme venue les aider à réécrire leur histoire à la suite des commentaires négatifs de leur producteur est prise de visions où se mêlent réalité et fiction, visions qui la conduiront au suicide. Grâce

à une mise en abyme savamment orchestrée qui prend des proportions démesurées et horribles, Lars von Trier perçoit la fragilité humaine dans un rapport entre l'être et son environnement, dualité qui, on l'a déjà évoqué, est récurrente dans son œuvre. Dans **Epidemic**, cela ressemble à un cauchemar : lorsque la réalité s'écroule, l'esprit humain glisse vers la folie et chemine parfois vers la mort. Ce film-là, qui sacrifie une femme, énonce en outre que ce sera elle et non l'homme, chez Lars von Trier, qui sera victime de cette perte de repères.

Dans l'ultime volet de cette « trilogie sur l'Europe », le cinéaste fait se rencontrer cinéma et Histoire, sans pourtant se refuser le droit de recourir à l'oni-risme et aux ambiances expressionnistes déjà présentes dans **The Element of Crime**. Il relate le récit d'un Américain pacifiste, Leopold Kessler, qui s'installe à Francfort en 1945 au moment de la mise en place du plan Marshall. Contrôleur pour la compagnie de train Zentropa, son statut d'étranger attire rapidement l'attention des dirigeants de celle-ci, la famille Hartmann. Après son mariage avec Katharina, la fille du patriarche, il se trouve mêlé à un complot terroriste pronazi auquel il ne survivra pas. Dans ce qui demeure probablement son plus grand film, Lars von Trier utilise presque tous les éléments auxquels se rattache son œuvre : l'expérimentation formelle, l'ambiguïté du personnage féminin, le sentiment d'étrangeté et le basculement dans la folie. **Europa** comporte aussi un suicide et se conclut par la mort de Kessler, comme si la Mort, dans l'œuvre de Lars von Trier, était cet acte suprême vers lequel converge tout le reste — terreur, déséquilibre, démence. L'explosion finale de **Melancholia** pourrait être l'apothéose de cette Mort qui rôde toujours quelque part.

Autour du Dogme 95

Il apparaîtrait impensable d'aborder le cinéma de Lars von Trier sans évoquer le Dogme 95. Le cinéaste est cofondateur, avec son compatriote Thomas Vinterberg, de ce courant esthétique, véritable « vœu de chasteté » des réalisateurs dont le but est de se rapprocher d'une certaine vérité par le recours à un style réaliste. Ce dernier contraint le cinéaste à respecter des lois strictes qui tendent à une épuration absolue de la création cinématographique : absence de musique extradiégétique, d'éclairage artificiel et d'actions romanesques. Le nom de Lars von



Lars von Trier discutant avec ses comédiens lors du tournage de **Melancholia** : Kiefer Sutherland, Kirsten Dunst, Alexander Skarsgard et Charlotte Gainsbourg

Trier y demeure attaché; son œuvre, depuis la fin des années 1990, en porte la trace, bien que s'éloignant de plusieurs règles instaurées par le Dogme. Ce qui reste intact chez le cinéaste danois, c'est l'approche cinéma-direct : une caméra mobile presque toujours à l'épaule, qui capte le mouvement des personnages comme à l'improviste, avec des zooms ou des panoramiques vifs. La première partie de **Melancholia**, par exemple, rappelle jusqu'à un certain point, à travers cette longue scène de mariage qui laisse découvrir des comportements et des prises de parole inaccoutumés, la réunion de famille complètement déjantée du **Festen** (1998) de Vinterberg, premier film officiel du Dogme.

La même année, Lars von Trier réalise un long métrage répondant aux contraintes du Dogme : **Les Idiots**. Le film raconte les (més)aventures d'un groupe d'anarchistes se réclamant de l'idiotie qui s'affranchit de la morale bourgeoise en créant son propre système de valeurs. Ces individus vivent dans la provocation avouée, comme une bravade à l'ordre établi, à une société « politiquement correcte » dont ils condamnent le faux bon sens. La sexualité, sujet tabou dans les milieux bourgeois, occupe une place prépondérante dans cette provocation. Lars von Trier la montre explicitement, dans toutes ses incarnations, particulièrement les plus dérangeantes (dans la scène d'orgie non simulée, pour ne

prendre que l'exemple le plus frappant). L'anti-conformisme du cinéaste y est poussé à l'extrême : **Les Idiots**, comme tous ses films, nous force à réinterpréter notre vision de la réalité, à repenser notre perception du monde. Il fouette la réalité pour voir ce qui s'y cache, nous laissant à la contemplation de ce « derrière du réel » où tombent les barrières qu'érige la société en quête de stabilité.

Les contraintes formelles du Dogme peuvent certainement être remises en question. Car cette recherche du vrai est un peu futile : le cinéma n'est-il pas justement un art du montage, un art de la fabrication ? Le Dogme, qui ne renonce ni au montage ni à une certaine construction narrative, est ainsi voué à un échec certain : il ne pourra jamais atteindre son objectif, car la nature même du cinéma l'en empêche. C'est pourquoi, malgré le caractère fascinant d'un film comme **Les Idiots**, ce qu'il y a de plus intéressant dans l'œuvre de Lars von Trier se trouve ailleurs, soit dans ses films qui n'affichent pas cette vaine prétention au réel. Ces films-là, d'**Europa** à **Melancholia** en passant par **Antichrist**, sont justement admirables parce qu'ils refusent toute forme de contrainte : ils volent en toute liberté, au-delà des limites du vrai, avec une intensité qui donne naissance à des grands moments d'imaginaire au cinéma. ■



Danemark / 2011 / 135 min

RÉAL. ET SCÉN. Lars von Trier
IMAGE Manuel Alberto Claro
SON Kristian Eidnes Andersen
MUS. Jens Bjørnkjær
MONT. Molly Malene Steensgaard et Morten Højberg
PROD. Meta Louise Foldager et Louise Vesth
INT. Kirsten Dunst, Charlotte Gainsbourg, Kiefer Sutherland, Alexander Skarsgard
DIST. Les Films Séville