

## Conventions théâtrales chez Lars von Trier

Manon Dumais

---

Number 134 (1), 2010

À la scène comme à l'écran

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63063ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Dumais, M. (2010). Conventions théâtrales chez Lars von Trier. *Jeu*, (134), 100–105.

Dossier

## À la scène comme à l'écran

MANON DUMAIS

# CONVENTIONS THÉÂTRALES CHEZ LARS VON TRIER

*Alors paraîtra celui que j'attends, il me dira :  
« Qui veux-tu de tous ces gens que je tue ? »  
Et moi je répondrai doucement :  
« Tous ! » À chaque tête qui tombera  
Je dirai : « Hop là ! »*

**Bertolt Brecht** *la Fiancée du pirate*  
tirée de *l'Opéra de quat'sous*

En 2000, lorsque Lars von Trier présente *Dancer in the Dark*, dénonciation virulente de la peine de mort racontée à travers le tragique destin d'une mère célibataire tchèque (Björk) immigrée en Amérique profonde, plusieurs journalistes lui reprochent d'avoir tourné un film sur les États-Unis sans y être jamais allé. Le cinéaste danois leur rétorque alors qu'il connaît bien mieux ce pays que ceux qui ont produit ou joué dans *Casablanca* de Michael Curtiz connaissaient le Maroc. Irrité par de tels propos, von Trier a alors l'idée de faire encore plus de films sur l'Amérique.



*Dogville* de Lars von Trier (2003).



Manderlay de Lars von Trier (2005). © TVA Films.

C'est ainsi qu'apparaissent *Dogville* en 2003 et *Manderlay* en 2005, les deux premiers volets de la trilogie *U.S.A. : Land of Opportunities*<sup>1</sup>. Si la vision grinçante de Lars von Trier de l'Amérique de la Grande Dépression s'avère saisissante, l'on pourrait en dire autant de son illustration. S'éloignant des principes du Dogme 95<sup>2</sup>, des tableaux colorés de *Dancer in the Dark* et de la photographie soignée d'*Europa*, l'enfant terrible du cinéma se réinvente en proposant une expérience cinématographique d'inspirations littéraire et théâtrale. « J'envisage *Dogville* comme un film fusionnel. [...] Mon défi maintenant, c'est de parvenir à une fusion entre le cinéma, le théâtre et la littérature [...] Il est essentiel que les éléments pris du théâtre et de la littérature ne se mélangent pas seulement avec les moyens d'expression cinématographiques. Le tout doit fonctionner comme une fusion solide », expliquait le cinéaste dans *les Cahiers du cinéma*<sup>3</sup>.

Les premières images de *Dogville* nous montrent en plongée une surface noire sur laquelle se meuvent des acteurs dans un décor très sommaire. Alors que la caméra s'approche, apparaissent, écrits à la craie blanche sur le parquet noir, les noms des endroits où se déroulera le récit de Grace (Nicole Kidman), fille d'un gangster (James Caan), qui trouvera refuge dans une bourgade du Colorado. Bientôt, on se rend compte que ses inscriptions sont plus des repères pour le spectateur que pour les acteurs.

En explorant ce plateau dont les murs passent du noir au blanc, selon l'heure du jour, la caméra dévoile que chaque lieu est aussi délimité par des traits de craie – même le chien, que l'on entend pourtant japper à l'arrivée de Grace, n'est en fait qu'une esquisse sur le sol. Quant aux éléments du décor, ceux-ci se résument à quelques pans de murs, des fenêtres suspendues, un clocher, le strict minimum de meubles, de même que des roches en carton-pâte représentant les Rocheuses.

1. Le dernier volet, *Washington (sic)*, où Nicole Kidman et Bryce Dallas Howard devaient se partager le rôle de Grace, n'a pu être tourné en raison de l'état de santé mentale du réalisateur.

2. Mouvement cinématographique créé en 1995, à Copenhague, par Lars von Trier et Thomas Vinterberg, privilégiant notamment le son direct, la lumière naturelle et les mouvements de caméra ne pouvant qu'être faits à la main.

3. Lars von Trier : « Et maintenant, le cinéma fusionnel ! », *les Cahiers du cinéma*, n° 579, mai 2003, p. 32-40.



*Manderlay* de Lars von Trier (2005). © TVA Films.

Cependant, le vent bruisse dans les branches des buissons tracés sur le sol, le gravier invisible crisse sous les pas des passants et les portes imaginaires qu'ouvrent et ferment les acteurs grincent. Ce dépouillement fait immédiatement songer au théâtre pauvre de Jerzy Grotowski. Ainsi, dans ce qui deviendra bientôt le théâtre d'un jeu d'une implacable cruauté entre Grace et les habitants de Dogville, l'aspirant écrivain Tom Edison (Paul Bettany) à leur tête, l'on remarquera assez tôt qu'il y aura peu de changements de costumes, si ce n'est Grace quittant ses fourrures pour des haillons afin d'aider la communauté dans ses tâches quotidiennes.

Plus encore, les acteurs mimeront plusieurs actions, comme contourner des obstacles invisibles, sarcler la terre avec des outils imaginaires et cueillir des fleurs tout aussi virtuelles. Servant surtout à passer d'un chapitre à l'autre, la musique tiendra assez peu de place dans *Dogville* et *Manderlay*, dont la trame sonore est essentiellement composée d'airs de Vivaldi et de Haendel. Dans les deux cas, *Young Americans* de David Bowie n'en paraîtra que plus surprenant au générique de fin, alors que défilent des photos-chocs du livre-documentaire *American Pictures* de Jacob Holdt.

Au-delà des ressemblances avec le théâtre de Grotowski, c'est le personnage de Grace qui porte en elle la clé de *Dogville* et de *Manderlay*. Tour à tour martyre et bourreau, assoiffée de vengeance et de justice, la jeune femme n'est pas sans rappeler quelques héroïnes brechtiennes : Jeanne Dark de *Sainte Jeanne des abattoirs*, Shenté de *la Bonne Âme de Setchouan* et Jenny de *l'Opéra de quat'sous*. Quant aux gangsters, ils renvoient aux hors-la-loi de *Splendeur et Décadence de Mahogany*.

« Brecht était une sorte de maître à la maison pendant mon enfance, tandis que la génération à qui j'appartiens a considéré Brecht comme un génie un peu démodé. C'est une affaire de goût et les goûts changent tout le temps, c'est connu. Certes *Dogville* est inspiré de Brecht. La chanson de Jenny-des-corsaires dans *l'Opéra de quat'sous* était en effet un point de départ [...] Je l'ai écoutée souvent et j'étais séduit par le terrible motif de vengeance de la chanson », avouait Lars von Trier aux *Cahiers du cinéma*<sup>4</sup>.

## THÉÂTRE DES APPARENCES

Empruntant à Brecht le processus de la distanciation, le cinéaste va à l'encontre du théâtre aristotélicien et raconte l'histoire de Grace non pour que l'on ressente sa détresse, mais bien pour amener le spectateur à réfléchir sur les enjeux moraux dont il traite. La voix d'un narrateur (John Hurt) remplace ici les panneaux utilisés par le dramaturge allemand. Plusieurs critiques ont reproché au réalisateur danois l'aspect didactique, pour ne pas dire propagandiste, du film. Ne fut-ce pas aussi le cas de Brecht à son époque ?

N'oublions toutefois pas que von Trier désirait aussi lier la littérature, le théâtre et le cinéma dans *Dogville*. Ainsi, pour les divisions du récit en épilogue et en chapitres, procédé qu'il a utilisé dans *Breaking the Waves* (1996), le cinéaste citait comme sources le conte pour enfants *Winnie l'ourson* et le film de Stanley Kubrick *Barry Lyndon*. Si le sort de Grace évoque d'autres contes, tels *Cendrillon* ou *Blanche-Neige*, le narrateur personnifie l'aspect littéraire le plus important de *Dogville*.

Le film étant dépourvu d'apartés ou de soliloques en voix *off*, les pensées des personnages sont livrées par ce narrateur omniscient. Avec son ton ironique, ce dernier semble prendre le spectateur à témoin et se moquer ouvertement de la bêtise ou de la vantardise des protagonistes. De plus, le narrateur décrit les actions des personnages, bien que la caméra nous les montre clairement. Sans doute soucieux de repousser le réalisme dans ses derniers retranchements, Lars von Trier ira même jusqu'à faire dire au narrateur que Grace ressent du plaisir au contact concret des plantes qu'elle cultive dans le jardin de la vieille dame (Lauren Bacall) alors que les mains de Nicole Kidman sont vides. Ce procédé de description nous ramène alors aux origines du cinéma, à l'époque où le bonimenteur racontait au public l'histoire du film. Cette impression de retour au cinéma muet est renforcée par l'utilisation de cartons annonçant le prologue et les chapitres. Qui plus est, dans les deux films, le dernier carton annonce... la fin du film.

En ayant recours à des procédés franchement cinématographiques, le cinéaste signale que *Dogville* n'est pas une pièce de théâtre, encore moins une captation scénique. Comment ne pas remarquer l'utilisation de *jump cuts*<sup>5</sup> durant les dialogues ? Ou encore ces faux raccords<sup>6</sup> faisant disparaître et réapparaître les chapeaux des acteurs selon les caprices du réalisateur ? Au dernier plan, n'ira-t-il pas jusqu'à donner vie au chien dessiné ? « En écrivant, je me suis rendu compte que je voyais l'histoire d'en haut, comme si je planais au-dessus d'une carte. J'ai réécrit deux ou trois choses pour que l'histoire se déroule dans un lieu unique. *Nicholas Nickleby*, [une adaptation du roman de Dickens] jouée par la Royal Shakespeare Company que j'avais vue à la télé dans les années 70, m'a particulièrement inspiré. Il y avait très peu d'éléments de décor, le public participait, les acteurs lui parlaient. [...] J'ai senti qu'il était temps que je fasse quelque chose qui s'apparente au théâtre en y introduisant des éléments purement filmiques comme le gros plan ou la recherche d'angles », confiait von Trier au magazine *Première*<sup>7</sup>.

4. *Ibid.*

5. Effet de montage consistant à retirer quelques images dans un plan.

6. Effet de montage consistant à lier deux plans sans cohérence.

7. Stéphanie Lamome, « Interview Lars von Trier », au <[www.premiere.fr](http://www.premiere.fr)>.

Faisant fi de la convention du quatrième mur, Lars von Trier multiplie les mouvements de caméra tout autour du plateau comme si Dogville et Manderlay se trouvaient prisonnières d'une boule de neige que quelqu'un ferait tourner entre ses mains – la tempête de sable dans *Manderlay* accentue d'ailleurs cet effet. S'il utilise beaucoup les gros plans pour se rapprocher des personnages, le cinéaste recourt aussi très souvent à la longue focale, permettant ainsi une plus grande profondeur de champ. Du coup, il donne à voir Grace clouée au lit pendant que les habitants de Dogville ou les esclaves de la plantation de Manderlay vaquent à leurs occupations. Dans *Dogville*, le réalisateur y ira de quelques effets visuels alors qu'il montre Grace à travers la bâche du camion de Ben (Zeljko Ivanek) au moment où celui-ci la viole. Par ailleurs, on remarquera que dans *Manderlay*, la caméra se fait parfois volontairement tremblante. « Il est vrai que *Manderlay* a un aspect théâtral, mais c'est aussi du cinéma. Ce système des lignes noires sur un sol blanc en fait un film ouvert, ce qui permet au spectateur d'y mettre ce qu'il veut. L'idée, c'est aussi de rester humble lorsqu'on veut représenter la réalité », révélait Lars von Trier en conférence de presse au Festival de Cannes en 2005.

Si les deux films se ressemblent beaucoup dans leur facture, *Manderlay* innove pour ce qui est de la distribution. Grace y est incarnée par Bryce Dallas Howard, Willem Dafoe remplace James Caan et plusieurs acteurs de *Dogville*, dont Chloë Sevigny et Zeljko Ivanek, reviennent dans des rôles différents, tandis qu'Udo Kier et Jean-Marc Barr reprennent leur rôle. D'une part, cela rapproche l'ensemble d'une troupe de théâtre ; d'autre part, cela accentue le processus de distanciation.

Critique acerbe de l'esclavagisme, *Manderlay* propose une intéressante mise en abyme alors que Grace reprend en charge la plantation de Mam (Lauren Bacall), qui, bien que l'esclavagisme ait été aboli soixante-dix ans auparavant, a érigé une loi stipulant que chaque esclave correspond à une catégorie : le charmeur, le bouffon, le fier, etc. « À quoi reconnaît-on un Chinois sur une scène de théâtre ? À son maquillage jaune », écrivait Brecht dans son *Petit Organon pour le théâtre*. Croyant pouvoir donner une leçon aux gens de Manderlay et faire amende honorable au nom de sa race – « C'est nous qui vous avons faits ainsi », leur répète-t-elle –, Grace ira jusqu'à forcer les maîtres blancs à servir les anciens esclaves le visage maquillé de noir. Cependant, chacun perpétuera son rôle dans cette « tragédie des erreurs » que Grace met en scène à son corps défendant.

Utilisant la longue focale, Lars von Trier permet de voir les personnages en retrait, comme des acteurs de théâtre attendant d'entrer en scène – notons que les esclaves se placent près du numéro inscrit sur le sol correspondant à son caractère. Toutefois, la finale, à l'instar du prologue où l'on suivait le trajet de Grace et de son entourage sur la carte en pointillé (comme dans les dessins animés ou les films d'aventures), montre en plongée la frêle silhouette de Grace arpentant une immense carte des États-Unis... sans doute en direction de Washington où devrait se dérouler la suite de ses mésaventures. Par ce dernier plan, von Trier nous signifie encore une fois que le spectacle qui se termine n'est pas du théâtre, mais bien une expérience cinématographique incomparable. ■

Détentrice d'une maîtrise en études littéraires, **Manon Dumais**, qui a aussi étudié la scénarisation et la traduction, dirige la section cinéma de l'hebdomadaire *Voir* depuis 2004. Elle a été également critique pour l'agence de presse *Médiafilm*, la revue *Séquences* et le quotidien *La Presse*.