

Dogville : un récit en adaptation *Dogville* : adapting the tale

Lucie Roy

Volume 45, Number 3, Fall 2014

Adapter le théâtre au cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1032448ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1032448ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, L. (2014). *Dogville* : un récit en adaptation. *Études littéraires*, 45(3), 135–144. <https://doi.org/10.7202/1032448ar>

Article abstract

Lars von Trier's *Dogville* is a study in adaptation, laying bare notions such as the adaptability of stage and movie trappings, and even providing a literary presence : a voice over that narrates both the characters and the plot, calling attention to the way the script pulls together the various material components of the movie. Indeed, the fictitious world of *Dogville* relies on a documentary realism that strengthens the storyline. All these elements will form the basis for, and structure of, this essay.



Dogville : un récit en adaptation

LUCIE ROY

*Les savoirs et les arts sont toujours appareillés
selon des dispositifs techniques époquaux.
Au principe de l'appareil, il y a la fonction
de « rendre pareil », d'« apparier » :
de comparer ce qui jusqu'alors était hétérogène.*

Jean-Louis Déotte¹

L'« ouvragement » ou la matérialité

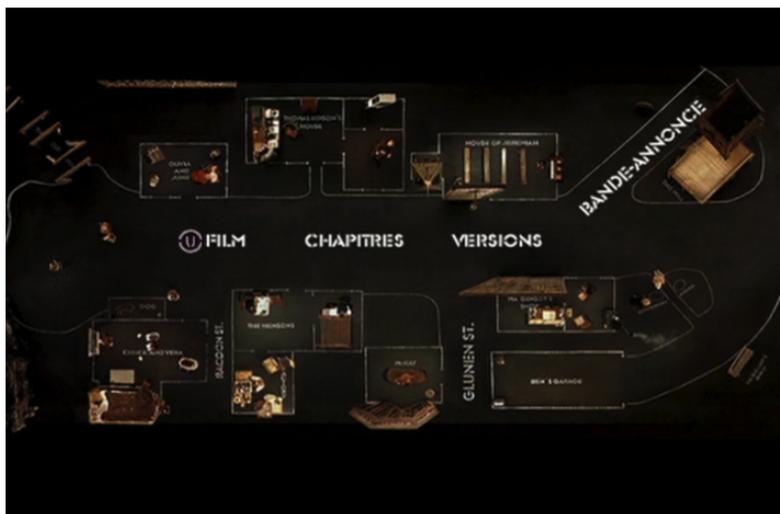
Le film *Dogville*² de Lars von Trier (2003) n'est pas le produit d'une adaptation. Il n'a pas été soumis à un ensemble de procédés qui aurait impliqué la réécriture d'un texte dramatique en vue de sa migration vers un support différent de celui d'origine, vers un film ou vers la scène réputée faire plus ou moins partie de la même famille poétique. *Dogville* n'est pas même issu d'un texte dramatique, mais d'un scénario écrit par Lars von Trier. Il participe d'un procès d'adaptation en ce qu'il *adopte* plus d'un régime et en *adapte* les contours, pour les « apparier » ou pour les différencier. Chaque régime affiche à sa manière sa matérialité (son support) et sa médialité³ (son processus de production et de réception). *Dogville* fait appel à un régime théâtral dans la mesure où un espace scénique schématique et minimaliste est construit, qui, c'est le cas de le dire, *tient lieu* d'espace diégétique, et à un régime filmique puisque des points de vue interviennent tout au long du récit qui servent de marqueurs aux actions. Semblable à un canevas, l'espace scénique est aménagé à l'aide de lignes blanches dessinées sur le sol. Elles tracent les frontières entre les différents immeubles ou, comme le film le dit, entre les « cabanons » où se situent les actions. Le plan d'ouverture du film présente cet espace scénique sous la forme d'une carte, mais vivante, car des personnages bougent en ces lieux. La caméra, située en hauteur, les donne à voir et s'en approche, tandis qu'une voix *off* annonce le recours à un prologue et à neuf chapitres qui forment le récit. Cette voix, dont on reconnaîtra sans peine l'inspiration littéraire et sa familière application

1 Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 18.

2 Lars von Trier (réalis.), *Dogville*, Hvidovre, Zentropa Entertainment, 2003.

3 Le terme « médialité » est associé au média et à ses implications communicationnelles. Ces dernières dépendent des supports utilisés.

au cinéma, fournit des explications sur le passé et sur les pensées des personnages. Voilà qui signe le caractère « adaptant » du film et affiche la couture scénaristique en train de se faire.



*Prologue : Où on découvre la ville et ses habitants*⁴

Une scène à l'italienne aurait difficilement pu présenter cette ville minière des Rocheuses en la donnant à voir ainsi, à plat et en surplomb. Les lignes tracées au sol participent d'un procédé de figuration qui se substitue à un autre, plus ancien, qui privilégie l'emploi de décors réputés réalistes. L'espace scénique est, comme il a été dit, assez dénudé, mais il comprend des objets qui servent d'indicateurs quant aux rôles et fonctions des personnages que l'œuvre met littéralement en scène ; il comporte, ainsi, *plein* de signes qui se présentent comme des images représentatives des personnages. Prétendre que la scène est vide témoignerait d'une insistance à ne considérer que les décors ou les accessoires qui agissent sur un mode mimétique et constituent des simulacres par rapport à certaines des réalités représentées par le récit. Julien Milly note, à propos de la vacuité supposée de la scène ou du plateau que « [l]'interprète, à qui il est offert d'appréhender le lieu dans son entièreté, est confronté d'autant plus violemment au vide qui entoure Dogville qu'aucun regard ne peut vraiment parcourir le fond scénique⁵ [...] ». Mais on pourrait envisager cela autrement et comprendre que, signifié par l'emploi du blanc ou du noir, soit du jour ou du soir et de la nuit, le vide qui entoure la scène est justement ce qui permet par contraste d'indiquer la présence d'objets ou de personnages aux moments opportuns.

4 « Film review : *Dogville* (2003) » [en ligne], *Movies and Songs* 365 [http://moviesandsongs365.blogspot.ca/2012/07/film-review-dogville-2003.html].

5 Julien Milly, « D'une écriture, sa réflexion : "Dogville" (Lars von Trier) », *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 2 (mai 2009), p. 243-244.



Chapitre IX : Dans lequel Dogville reçoit la visite attendue depuis longtemps et où le film s'achève⁶

L'encyclopédie du spectateur de théâtre admet, depuis nombre d'années, des pratiques théâtrales plus propres à favoriser l'image, soit des scènes plus métaphoriques ou métonymiques que mimétiques, qui, de fait, *font* image. Elle inclut également des écrans qui, en les accueillant, ajoutent un surplus imaginaire à l'espace scénique et à l'œuvre dramatique. Si ce genre d'« ouvrage⁷ » semble relativement familier au théâtre, il est plutôt exceptionnel au cinéma. Habituellement, l'ouvrage ou les interventions qui y sont faites favorisent la création d'univers réalistes. Les œuvres tournées dans des studios et qui le donnent à voir sont, en effet, plutôt rares. Depuis que les technologies numériques ont été mises au service de la production cinématographique, plusieurs réalisateurs ont, toutefois, tiré profit du tournage dans un studio muni d'écrans verts et des incrustations que ce dispositif rend possibles. Si celles-ci autorisent le rappel à l'écran de lieux lointains ou imaginaires, le plus souvent associés à la science-fiction, si certains films ont gagné en mobilité depuis que les techniques de capture de mouvement ont été inventées, rares sont ceux qui ont été entièrement tournés en studio, comme c'est en partie le cas de *Dogville*. Ce dernier est ainsi associé à cet appareillage contemporain qu'est le studio et promis à un ouvrage du même espace. À partir de l'ouvrage scénique que le plan d'entrée inaugure, le film est soumis à l'interaction d'au moins deux régimes (scénique et filmique). Pour cette raison, il se présente comme étant *en* adaptation. L'emploi de la préposition « en » marque ici la relation dynamique

6 « Film review : *Dogville* (2003) » [en ligne], *art. cit.*

7 L'« ouvrage » est l'opération par laquelle les supports ou les dispositifs subissent des interventions ou se voient attribuer des formes qui participent d'un projet d'écriture. Il s'agit littéralement de les mettre à l'ouvrage, de les ouvrager.

qui reste à l'œuvre dans le film et qui se présente précisément de cette manière. Si le terme « régime » évoque l'idée d'indexation des signes, le mot « dispositif », sur lequel notre attention se portera, renvoie, quant à lui, aux supports grâce auxquels des signes s'inscrivent dans une œuvre et sont, insistons-y, susceptibles d'interagir ou de communiquer. Cela étant, la matérialité des deux régimes, théâtral et filmique, se trouve exhibée.

L'ouvragement ou la médialité

Si, par rapport à la scène, le comédien est soumis à une autre *semiosis*, le spectateur est, quant à lui, soumis à une autre médialité. Devenue filmique, la réception ne se fait plus sur le mode présentiel comme au théâtre. Elle est déplacée dans l'espace et décalée dans le temps. Elle ne dépend pas d'une unité de point de vue, dont l'usage était habituel à une certaine époque ou qui est privilégié lorsqu'il s'agit d'archiver une représentation théâtrale. La réception cinématographique se fait plutôt grâce à une diversité de points de vue qui interviennent tout au long du récit. Il arrive que certains d'entre eux anticipent l'action, au lieu de suivre exactement les déplacements des personnages, par exemple lorsqu'un son attire l'attention de ce qu'on appellera ici le « scripteur⁸ ». Les cadrages très ou trop serrés donnant à voir les visages des personnages lorsqu'ils parlent, les passages rapides de l'un à l'autre, de même que les zooms improvisés, sont autant de manières d'évoquer le direct, voire les réactions du scripteur à l'endroit des personnages et des actions auxquelles ils se livrent. La diversité des points de vue, ou, autrement dit, le chapelet des configurations perceptives auquel elle donne lieu, impose des états intérieurs à ce qui, au théâtre, se conçoit dans l'extériorité. Il est aisé d'imaginer qu'au moment de veiller au montage des décors et, plus largement, au montage scénique qui mobilise des procédés de mise en scène, scénographe et metteur en scène vérifient l'efficacité de l'ensemble selon les différents points de vue qu'auront les spectateurs quand viendra le temps de prendre place dans la salle. Mais dans le cas précis de *Dogville*, un appareillage filmique s'ajoute à l'appareil scénique. Pour nombre d'analystes, cet appareillage et cet appareil aux modalités de fonctionnement distinctes seraient aussitôt associés à la phénoménologie.

Étant plus inspiré par la phénoménologie étudiée par certains philosophes que par les modalités de fonctionnement des appareils, Deleuze décrit les états de perception et de conscience dont dépendent les images du film⁹. Le plan mobilise une perception qui, générant des points de vue, charge l'image d'un état de conscience et participe, dès lors, à la signification de l'ensemble, soit du récit. Le

8 Le terme « scripteur » se rapporte, en gros, à l'énonciation. Cette dernière est assortie aux interventions des caméraman, preneur de son, scénariste et réalisateur. Ce terme a surtout le mérite d'évoquer l'idée d'écriture et son rapport de dépendance avec le support et la phénoménologie (selon, ici, l'acception philosophique de cette notion). L'idée d'écriture a été abondamment discutée dans le cadre de nos travaux, en particulier dans l'ouvrage *Petite phénoménologie de l'écriture filmique*, Québec / Paris, Nota bene / Méridiens Klincksieck, 1999.

9 Voir, à ce propos, les ouvrages qu'il a signés et qui ont pour titre *Cinéma 1. L'image-mouvement* et *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1983 et 1985.

plan se déploie ainsi *dans* et *par* le montage. Chacun des plans en appelle, en effet, un autre qui le suit ou qui le précède. Partant de ce principe, il serait préférable de songer à des configurations perceptives, plutôt qu'à des points de vue, car elles ont pour avantage de rappeler invariablement le support temporel, le déroulement séquentiel du film, le système du récit.

Le phénomène évoqué concerne, somme toute, l'énonciateur en ce qu'une présence, ou une conscience, est, dans l'énoncé, insubstituable. Cette conscience *s'ap-parait* « au sens », dit Heidegger, « de s'annoncer et donc de ne-pas-se-montrer¹⁰ ». Elle *s'ap-parait* par le langage en faisant apparaître des êtres et des choses, voire des images. Cette conscience entretient, par ailleurs, de forts liens de parenté avec la voix qui fait « voir » en littérature. Dans le cas de récits *en adaptation*, *l'ap-paraisant* s'annonce et se dévoile davantage (mais pas nécessairement mieux) en mettant justement à jour le travail de l'énonciation, l'ouvrage effectué sur l'énoncé. Cet ouvrage est, de toute évidence, assorti au support et à sa matérialité, de même, par conséquent, qu'à sa médialité¹¹.

L'« imagement »

Le problème, s'il en est un, ne relève pas d'une antériorité *supposée* qui, grâce à l'espace scénique, agirait dans *Dogville* selon un mode mimétique. Le problème, autrement dit, ne vient pas du fait que l'espace scénique n'a pas un caractère réaliste. Il ne concerne pas davantage l'analogie au cinéma, puisque les images de *Dogville* continuent d'avoir un fort caractère analogique ou de ressembler à un espace scénique. Particulièrement réaliste, la bande sonore renforce, d'ailleurs, le caractère analogique du film. Elle accompagne continûment les pas des personnages et l'ensemble de leurs actions. Le film témoigne, néanmoins, d'une puissance d'imagement¹². Or, elle diffère de celle qui opère dans la tradition théâtrale, puisque le support de l'espace scénique est, bien sûr, ici filmique. Elle se distingue également de la puissance d'imagement propre à la tradition cinématographique dans la mesure où l'espace diégétique de l'œuvre de Lars von Trier a pour point de départ un espace scénique. La rencontre de ces deux dispositifs invite à penser non

10 Martin Heidegger, *Être et temps*, Paris, Éditions Gallimard, 1986, p. 56.

11 Formulée par Michel Tournier, la définition qui suit met en évidence le caractère significatif du recours à d'autres médias ou, pour ce qui a trait au film *Dogville*, à d'autres matérialités. Faisant appel aux matérialités théâtrales, littéraires et photographiques, le film met en scène le sens, la provenance du sens. Elles agissent, autrement dit, comme des marqueurs d'écritures. C'est la raison pour laquelle nous pouvons dire qu'il s'agit là d'un récit *en adaptation*. Fournier écrit : « J'appellerai donc intermédiaire ces références qui font appel soit à un autre média, soit à des produits d'autres médias, en tant que leur provenance devient significative » (Michel Fournier, extrait de « D'un tribunal intermédiaire, ou sida, témoignage et intermédialité », communication prononcée le 5 mars 1999 au Musée d'art contemporain de Montréal à l'occasion du premier colloque international du Centre de recherche sur l'intermédialité [CRI] [« La nouvelle sphère intermédiaire »], extrait reproduit dans « Quelques définitions de l'intermédialité » [en ligne], document préparé à l'occasion du colloque, 1999 [<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>]).

12 L'« imagement » évoque tous les procédés grâce auxquels des images sont créées. Il est commun à tous les arts et dépend de l'ouvrage des supports. Toutes les configurations y sont possibles, y compris des hybridations.

seulement l'existence d'un récit *en* adaptation ou le procès intermédial engendré par le film, mais également l'« atelier¹³ ». Dans cet atelier, qui correspond en gros à l'idée d'écriture, se trouve bon nombre de voies de traverse reliant les systèmes. Comme le dit Éric Méchoulan :

On peut quand même se demander s'il n'y a pas là une étrange redondance, puisque si « média » renvoie à une idée de relation, de transmission quelle qu'elle soit, entre ceci et cela — peu importe —, l'« intermédia », manifestement [...] est l'« entre » de l'« entre ». Alors déjà qu'on avait un « entre », si on en a deux maintenant, qu'est-ce qu'on va en faire, exactement¹⁴ ?

Qu'est-ce qu'on peut faire, en effet, si ce n'est répondre à l'invitation de *Dogville* en pensant un tant soit peu au studio (en tant que lieu ou qu'appareil assorti à des techniques époquales — pour paraphraser, ici, l'expression de Déotte présentée en exergue du présent texte¹⁵), puis à l'atelier ou, afin sans doute de marquer le coup, à l'idée d'écritures. Dans cet atelier, chaque écriture ferait penser à sa voisine qui, au contact de la première, semblerait différente. Une déduction commence ainsi à se dessiner qui, inspirée par le film, tient au fait que l'écriture ne se présente jamais seule ; elle provient d'autres écritures et des décisions (sélections, interprétations, etc.) qui sont prises à leur égard. Relativement à ce qui vient d'être dit, le film *Dogville* se situe au faite des écritures. Il constitue une écriture d'écritures. Il fait, visiblement ou lisiblement, le procès d'une écriture d'écritures scénique, filmique, littéraire et, comme on le verra, photographique. Or, ces constats ne font eux-mêmes que redoubler, qu'expliquer ou renforcer davantage, l'association de *Dogville* au concept de récit *en* adaptation.

L'imagement littéraire

Rappelons, aux fins de l'exercice, que la scène inaugurale de *Dogville* y signale la présence du littéraire dans la mesure où la voix *off* d'un narrateur extradiégétique intervient. Sa tâche, suggère-t-il, sera d'assembler ce qui se présente comme étant divisé, soit le prologue et les neuf chapitres du film. Ces parties se déclinent de la manière qui suit : « Prologue : Où on découvre la ville et ses habitants » ; « Chapitre I :

13 Le terme « atelier », utilisé par Annie Dulong, renvoie à une condition de possibilité de la création : « Aussi un autre atelier doit-il être, d'une certaine manière, "creusé", dégagé. Espace qui détermine tout autant la pratique, qui la constitue, cet atelier n'a pas de lieu précis car même s'il est nécessaire à l'écriture, ses frontières demeurent mouvantes et n'ont que peu à voir avec le lieu physique de la plume, de l'ordinateur ou de la chambre noire. Le créateur doit construire cet atelier imaginaire, l'aménager, non pas en repeignant les murs mais bien en trouvant ou en retrouvant un espace d'où écrire est possible et ce, à chaque fois, pour chaque œuvre » (Annie Dulong, *Arpenter l'horizon : poèmes, photographies, nouvelles et réflexions*, suivi de *Pour une théorie de l'acte créateur*, Thèse de doctorat en études littéraires, Québec, Université Laval, 2006, p. 235).

14 Éric Méchoulan, « "Produit de synthèse". La nouvelle sphère intermédiaire » [en ligne], conférence prononcée le 6 mars 1999 au Musée d'art contemporain de Montréal à l'occasion du premier colloque international du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) [<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/conf-mechoulan.html>].

15 Jean-Louis Déotte, *op. cit.*, p. 18.

Où Tom entend des coups de feu et fait la connaissance de Grace » ; « Chapitre II : Où Grace se conforme au projet de Tom et se met au travail physique » ; « Chapitre III : Où Grace se laisse aller à une provocation douteuse » ; « Chapitre IV : Jours heureux à Dogville » ; « Chapitre V : Sur ces entrefaites, le 4 juillet » ; « Chapitre VI : Où Dogville montre les dents » ; « Chapitre VII : Où Grace finit par en avoir assez, quitte Dogville et revoit la lumière du jour » ; « Chapitre VIII : Où une réunion a lieu, la vérité éclate et Tom s'en va (pour revenir plus tard) » ; « Chapitre IX : Dans lequel Dogville reçoit la visite attendue depuis longtemps et où le film s'achève¹⁶ ».

La singularité qu'a cette voix *off* dans l'œuvre, et au cinéma, ne vient pas de sa participation à la structure du film et de l'annonce des chapitres. Elle tient, en particulier, au fait qu'elle est utilisée pour décrire des lieux absents de l'écran ; pour doter la ville d'un passé ; pour exposer et meubler l'intériorité des personnages. Elle le fait, bien sûr, au moment où elle témoigne de leurs pensées, dont on suppose qu'ils en ignorent eux-mêmes les tenants et les aboutissants. Le narrateur en sait, autrement dit, plus sur les personnages qu'eux-mêmes et soumet, au surplus, leurs actions à un questionnement. Ce faisant, le narrateur participe de l'identité des personnages et les promet à un devenir narratif. Grâce à la présence de cette voix *off*, ces personnages constituent, comme en littérature, des supports de l'écriture — cette proposition, qui provient de Paul Ricoeur, est exprimée tout au long de son ouvrage intitulé *Soi-même comme un autre*¹⁷.

Les personnages du film sont, en gros, identifiés de la manière suivante. Thomas Edison junior est écrivain ou « mineur de fond » en ce qu'« il explore l'âme humaine ». Thomas Edison père était médecin ; il est maintenant à la retraite. Olivia, l'ancienne femme de ménage des Edison, vit dans la ville de Dogville « par un effet de sa générosité » ; elle prend soin de June, sa fille, physiquement handicapée. « Chuck et Vera ont sept enfants, mais se détestent » ; ils ont notamment un fils qui s'appelle Jason. Le couple des Henson gagne sa vie en polissant des verres que Ben, camionneur, transporte pour les vendre ; Liz Henson est la sœur aînée de Bill, qui souffre d'un handicap intellectuel. Jack McKay est un vieillard qui, devenu aveugle, ne sort jamais. Ma Ginger et Gloria ont un magasin « où tout est hors de prix ». Martha assure la permanence à la mission.

L'intrigue du film ressort à l'acceptation d'une étrangère, Grace, qui surgit dans le quotidien des habitants de l'ancienne ville minière. Thomas Edison fils les met en devoir d'accepter la présence de cette arrivante en échange des services qu'elle rend à chacun. Le défi, pour la communauté, tient au fait que Grace est poursuivie par des bandits, auxquels elle veut échapper. La vie suit son cours jusqu'à ce que la police intervienne pour placarder un mur de la ville (chapitre IV). Les officiers sont à la recherche de Grace qui, c'est ce que les habitants de Dogville apprendront plus tard, au moment où les policiers reviendront pour changer l'affiche (chapitre V), aurait prétendument pillé des banques et serait dangereuse.

À partir de cet instant, les résidents commencent, chacun à sa manière, à abuser de Grace. La troisième visite de la police, qui a lieu au chapitre VI, constitue

16 Lars von Trier (réalis.), *Dogville*, *op. cit.*

17 Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

pour Chuck une occasion de la faire chanter. Sous peine de la dénoncer, il exige d'elle qu'elle ne dévoile pas le fait qu'il la viole régulièrement. Ma Ginger et Vera rendent visite à Grace pendant la nuit. Elles en profitent pour casser les figurines qu'elle s'était procurées grâce à ses petites économies. Vera est au fait des relations particulières qu'entretiennent Chuck et Grace. Olivia, l'ancienne femme de ménage des Edison, traite Grace comme une esclave — la bonne étant elle-même noire, la référence à l'esclavage est claire. Ben viole Grace après l'avoir ramenée à Dogville. Avec l'aide de Thomas junior, de Ben, et surtout du camion de ce dernier, elle pensait pouvoir fuir la ville. L'ayant dénoncée auprès de leurs concitoyens, Thomas fils et Ben décident d'enchaîner Grace afin de l'empêcher de fuir.

La plupart des hommes de la ville lui rendent, comme le film le dit, « nuitamment visite ». Thomas fils, qui prétend l'aimer, en est témoin mais n'intervient pas. Au moment où la cruauté des habitants de la ville est dévoilée par Grace, ces derniers commencent à questionner les agissements de Thomas junior. La communauté le force à choisir : se rangera-t-il du côté de ses semblables ou se ralliera-t-il à Grace ? Thomas Edison junior dénonce cette dernière auprès des criminels qu'elle fuyait. Cinq jours plus tard, ils entrent dans la ville. Grace prend le parti de se venger. Son père, chef des bandits, l'aide à exterminer tous les habitants — à l'exception du chien. Elle demande aux malfaiteurs de tuer, sous le regard de Vera, ses sept enfants, tout en exigeant qu'elle ne pleure pas, comme celle-ci l'avait fait en cassant les figurines.

L'intrigue a mis à jour le fait que les habitants de la ville n'ont pas été fidèles à leur engagement. Le maintien d'un engagement constitue généralement un défi dans la vie courante étant donné les changements qui ne manquent pas d'intervenir, changements que le récit rappelle sous la forme de péripéties. Il semble, en effet, qu'aucun des membres de la communauté de Dogville n'ait respecté sa promesse de protection envers Grace. La promesse initiale a plutôt fait place à un pouvoir de cruauté. À cet égard, les citoyens ont agi ensemble.

Le film s'écrit ainsi conscience (filmique) sur conscience (littéraire ou scénaristique). La première a trait, tel qu'il a été dit, à la diversité des configurations perceptives qui, formant le dessein du film, engage, à l'intérieur de chacun des chapitres annoncés et des séquences qui les composent, une série de propositions. Ces propositions, qu'on pourrait résumer par des verbes comme « aimer », « détester », « trahir », participent du dévoilement de l'identité narrative. La seconde conscience pourrait être associée à l'aspect littéraire ou scénaristique du film. S'exprimant par une voix *off*, elle révèle l'identité des personnages en même temps qu'elle expose le dessein, ou le projet, du film. Mais on pourrait également imaginer que cette étape, conduisant à la compréhension des personnages ou à la formation de leur identité par la mise en intrigue, constitue un préalable à l'établissement d'un scénario. On comprendrait, dès lors, que la couture scénaristique est en train de se faire, ou que le récit « *en adaptation* » du film est, en quelque sorte, à rassembler chacune des matérialités qui y sont proposées.

L'illustration



*Épilogue : Où on découvre une autre ville et d'autres habitants*¹⁸

Contrairement au prologue et aux chapitres, l'épilogue n'avait pas été annoncé à l'« entrée » du film. Il aurait pu avoir pour titre : « Où on découvre une autre ville et d'autres habitants » — le prologue, on s'en souviendra, avait pour titre : « Où on découvre la ville et ses habitants ». La coprésence des trois régimes, cinématographique, théâtral et littéraire, est à ce moment éclipsée au profit de photographies qui témoignent de la réalité des rues. Le dispositif filmique apparaît toutefois plus clairement qu'ailleurs, dans la mesure où le générique défile à l'écran et constitue une sorte d'aveu quant au nombre des membres qui ont formé l'équipe de production. Mais, par ces photographies que des mouvements de caméra animent d'une certaine manière, le film donne aussi à voir des personnes dont la (sur)vie semble particulièrement difficile. Ces personnes ne sont évidemment pas sans rapport avec les personnages de *Dogville* puisque l'une des photographies défilant à l'écran montre des travailleurs miniers. La fiction a ainsi agi, en quelque sorte, comme le révélateur d'une réalité historique : la crise financière états-unienne des années 1930 ; elle a évoqué le pacte social que cette dernière a sans doute encouragé. La part documentaire ici associée aux photographies renforce les effets de révélation de la fiction ; elle permet, ce qui n'est pas rien, de sortir, au moins en pensée, les thèmes abordés du cercle de la fiction. Par rapport à la société actuelle ou passée, à la pensée ou à la matérialité des systèmes, tout récit est inmanquablement *en* adaptation.

18 « *Dogville* » [en ligne], *Nicole Kidman Official Website* [<http://nicolekidmanofficial.com/previous-films/dogville/>].

Références

- CENTRE DE RECHERCHE SUR L'INTERMÉDIALITÉ (CRI), « Quelques définitions de l'intermédialité » [en ligne], document préparé à l'occasion du premier colloque international du CRI (« La nouvelle sphère intermédiatique »), 1999 [<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>].
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- , *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- DÉOTTE, Jean-Louis, *Qu'est-ce qu'un appareil? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- DULONG, Annie, *Arpenter l'horizon : poèmes, photographies, nouvelles et réflexions*, suivi de *Pour une théorie de l'acte créateur*, Thèse de doctorat en études littéraires, Québec, Université Laval, 2006.
- HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, Paris, Éditions Gallimard, 1986.
- LARRUE, Jean-Marc, « Théâtre et intermédialité. Une rencontre tardive », *Intermédialités*, n° 12 (automne 2008), p. 13-29.
- MÉCHOULAN, Éric, « “Produit de synthèse”. La nouvelle sphère intermédiatique » [en ligne], conférence prononcée le 6 mars 1999 au Musée d'art contemporain de Montréal à l'occasion du premier colloque international du CRI [<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/conf-mechoulan.htm>].
- MILLY, Julien, « D'une écriture, sa réflexion : “Dogville” (Lars von Trier) », *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 2 (mai 2009), p. 243-253.
- RICCEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- ROY, Lucie, *Petite phénoménologie de l'écriture filmique*, Québec / Paris, Nota bene / Méridiens Klincksieck, 1999.
- VON TRIER, Lars (réalis.), *Dogville*, Hvidovre, Zentropa Entertainments, 2003.