Germanica

29 | 2001

Le voyage dans les littératures scandinaves au xxe siècle

La trilogie « Europe » de Lars von Trier : un voyage dans la psyché postmoderne

Lars Von Trier Europa-Trilogie : eine Reise durch die postmoderne Psyche

Kim Witthoff

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2211>

DOI : 10.4000/germanica.2211

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2001

Pagination : 161-176

ISBN : 9782913857063

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Kim Witthoff, « La trilogie « Europe » de Lars von Trier : un voyage dans la psyché postmoderne », *Germanica* [En ligne], 29 | 2001, mis en ligne le 20 septembre 2013, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2211> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2211>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

La trilogie « Europe » de Lars von Trier : un voyage dans la psyché postmoderne

Lars Von Trier Europa-Trilogie : eine Reise durch die postmoderne Psyche

Kim Witthoff

- 1 Lars von Trier (né en 1956) est considéré par certains comme le plus grand cinéaste danois depuis Carl Th. Dreyer (1889-1968), et par d'autres comme un prétentieux, notamment en raison de son comportement excentrique et de son désir de se mettre en scène lui-même. Il compte toutefois parmi les réalisateurs les plus intéressants et les plus originaux d'Europe. À une époque où le cinéma européen, et le cinéma scandinave en particulier, sont dominés par les répercussions du réalisme et des techniques de tournage conventionnelles des années 1970 centrés sur les récits des problèmes existentiels du citoyen lambda, Trier se singularise, de manière affectée et novatrice, par son style très personnel. Ses descriptions de souffrance et de mort dans une Europe lugubre, de femmes pleines d'abnégation et d'inversions de la normalité, révélées par le dévoilement de l'idiot qui est en chacun et les ravages des forces occultes à l'œuvre dans l'Hôpital royal du Danemark ont toutes rompu avec l'esthétique cinématographique traditionnelle, faite respectivement de glamour doux-amer à l'américaine et de réalisme insipide à l'européenne. Le libre traitement par Trier des conventions des différents genres – il peut, par exemple, à partir d'un mélange de comédie musicale, de mélodrame et d'intrigue policière, comme dans *Dancer in the Dark*, élaborer le récit d'une pauvre émigrée tchèque qui meurt pour son fils – constitue une tentative délibérée de renouveler et d'élargir les modes d'expression de l'esthétique cinématographique, et, de ce fait, apporte au cinéma européen un souffle d'air frais venu du Nord.
- 2 Dès ses débuts avec *The Element of Crime* (1984), Trier acquit incontestablement une renommée internationale en tant qu'artiste avant-gardiste pour son grand sens du visuel et son intérêt pour les techniques d'expression cinématographiques. En dépit de cette image publique et de sa réticence à accorder des interviews, il obtint, ce qui est si

rare pour un artiste d'avant-garde, la faveur aussi bien du cercle restreint des cinéphiles que du grand public. Avec *Dogme 95* – dix commandements, promouvant, contre les règles dominantes des canons hollywoodiens, un art cinématographique nouveau et simple mettant l'accent sur les sentiments et les performances d'acteur – Trier réussit tout simplement, en compagnie de trois de ses collègues réalisateurs danois : Søren Kragh-Jacobsen, Kristian Levring et Thomas Vinterberg, à établir l'ordre du jour de l'esthétique du cinéma mondial. La palme d'or – la plus haute récompense artistique du cinéma international – reçue en l'an 2000 pour la comédie musicale *Dancer in the Dark* avec Björk et Catherine Deneuve, signe le plus récent triomphe dans la carrière du réalisateur.

- 3 Dans son œuvre, Trier fait montre d'un talent particulier pour unir à un intérêt avant-gardiste pour l'expression formelle et stylistique du support-cinéma, la représentation de thèmes profonds et universels. Dans le récit postmoderne qu'est *Epidemic* (1987), nous suivons même le processus d'élaboration de l'histoire d'un médecin idéaliste voulant sauver le monde d'une épidémie mortelle mais finissant par reconnaître avoir lui-même propagé le germe. *Europa* (1991) relate l'échec et la mort d'un jeune Américain dans l'Allemagne d'après-guerre à l'aide de la surimpression de différents plans et d'un mélange entre le noir et blanc et la couleur. Dans *Breaking the Waves* (1996), Trier utilise la technique de la caméra à l'épaule et les plans inclinés avec une volonté a-esthétique délibérée et réalise un mélodrame sur une femme amoureuse qui se sacrifie pour que son amant puisse survivre.
- 4 Ces différentes tentatives pour complexifier le langage de l'esthétique conventionnelle du cinéma constituent pour Trier une rupture délibérée avec la volonté de l'industrie du film de satisfaire les goûts du public, pour gagner de l'argent : « J'aimerais bien complexifier le langage cinématographique, parce qu'il est extrêmement limité » a affirmé Trier dans une interview lors de la sortie de *Europa*. « Il est conservateur parce qu'il est commercial » (Schepelern, p. 264). Dans son travail, le réalisateur a la conviction que si on introduit avec suffisamment d'autorité une nouvelle technique, elle sera forcément acceptée par le public. Au milieu de toutes ses expérimentations techniques et narratives, Trier – ce qui est fort intéressant – n'a pas perdu le contact avec le grand public, auprès duquel, grâce à son intérêt croissant pour le récit, il a acquis une popularité internationale.
- 5 C'est dans cette tension entre forme et fond, avant-garde et popularité, que l'art de Trier s'épanouit. Concevoir le film à la fois comme expression des sentiments et métalangage artistique renvoyant à sa forme propre n'est pas pour lui contradictoire ; au contraire, ces deux éléments font intégralement partie de l'œuvre d'art et, de ce fait, sont constitutifs de son style personnel.

La filmographie de Trier : du postmodernisme au mélodrame

- 6 Trier divise sa filmographie en deux trilogies, qui marquent également deux phases dans son évolution artistique. Les trois films initiaux, *The Element of Crime*, *Epidemic* et *Europa* constituent ce que Trier nomme la trilogie « Europe ». Il baptise les trois suivants *Breaking the Waves*, *Les Idiots* et *Dancer in the Dark* de trilogie « Cœurs d'or ». (En dehors de ces six films, conçus pour le grand écran, il mena à bien plusieurs téléfilms : *Medea* (1988), tournage pour Radio Danemark d'un scénario non-réalisé de Carl Th.

Dreyer, *L'Hôpital et ses fantômes* (en deux parties, 1994 et 1996) et un téléfilm *D-Dag* (Jour-J), diffusé le 1^{er} janvier 2000.)

- 7 La trilogie « Europe » peut se voir comme une tentative globale de description de la conscience de l'Europe contemporaine. Par sa focalisation sur des images dramatiques et violentes, elle fit connaître Trier au Danemark et en Europe en tant qu'artiste avant-gardiste prenant prétexte de son travail pour sonder les possibilités et les limites formelles de son support artistique :

Pour moi, il est important que pour chaque œuvre d'art, on puisse voir sa genèse, [...]. Les films que j'aime voir traitent toujours aussi la question de savoir comment on fait un film et comment on rend transparent ce qui va toucher mon imaginaire (Schepelern, p. 100),
- 8 dit Trier en 1987 à l'occasion de la sortie d'*Epidemic*. Les trois films de la trilogie rompent également avec les structures narratives filmiques courantes pour, à la place, explorer la relation entre récit et image en même temps qu'ils remettent en cause le langage cinématographique ordinaire par l'utilisation des possibilités du métalangage fictionnel : que cela ait trait à l'esthétique comme dans *The Element of Crime*, à la narration comme dans *Epidemic*, ou au travail sur l'image comme dans *Europa*.
- 9 Dans la trilogie « Cœurs d'or », Trier se libère de la théorisation et du carcan étouffant du métalangage artistique pour, se focaliser sur le récit et les portraits de personnages à travers la représentation d'un modèle féminin de pureté, de naïveté et d'abnégation aux prises avec un monde cruel : archétype qui, à l'évidence, fascine Trier et pour lequel il s'est inspiré des contes de son enfance. La trilogie « Europe » – ce qui est très significatif de son esprit postmoderne – est, de façon inquiétante, dénuée de toute valeur morale ; ou, plutôt, elle signe leur effondrement final : les souffrances que subissent les personnages ne parviennent pas jusqu'au public en raison de la technique narrative détachée dont Trier se sert, les sentiments forment la trame du récit sans en constituer l'essence. En revanche, la trilogie « Cœurs d'or » exprime des valeurs clairement morales et religieuses, comme, par exemple, le combat des bons contre les méchants, et les souffrances auxquelles s'exposent les femmes sont représentées directement, tragiquement, comme un élément central de l'intrigue, puisque c'est à travers elles que ces femmes sauvent, sinon le monde, du moins leurs proches. Bess, dans *Breaking the Waves*, et Selma, dans *Dancer in the Dark*, meurent toutes deux en héroïne tragique pour que puissent survivre leur mari et fils respectif, et derrière le jeu de Karen avec la folie, on ressent le traumatisme causé par la mort de son nouveau-né.
- 10 Avec les histoires des « trois princesses de contes de fées », Bess, Selma et Karen, qui, chacune à sa manière, représentent les grands sentiments et la souffrance, Trier a tenté de tendre une main en direction du grand public qui – à l'instar de la critique – soit le hait, soit l'admire. Mais se confronter à l'écriture personnelle de Trier ne peut laisser personne indifférent – ce mélange presque accablant de mélodrame à l'eau de rose et de travail sur la bande-image et le travelling, qui permet au spectateur de pénétrer de plain-pied dans la vie des personnages tout en restant attentif au film en tant que film : dans *Breaking the Waves* par exemple, Bess est le seul personnage autorisé à regarder la caméra en face.
- 11 Par sa focalisation sur les aspects techniques et visuels plutôt que sur les éléments narratifs, et avant tout par son absence de toute valeur morale la trilogie « Europe » est, par excellence, une œuvre postmoderne. Avec les récits édifiants des filles au cœur d'or, Trier inaugure une phase toute nouvelle et confesse explicitement sa religiosité et

sa foi en l'ingénuité, ce qu'on pourrait caractériser comme un mélange, uni par une vraie joie narrative, d'ironie fin-de-siècle typique des années 1990 et de sincérité des sentiments.

La trilogie « Europe » : un voyage dans la psyché postmoderne

- 12 « Ces trois films sont, pour moi, une tentative d'esquisser un grand tableau de l'Europe qui en dirait beaucoup sur ce continent » (Schepelern, p 126) dit Trier à propos de la trilogie « Europe ». Et ce tableau que Trier donne à voir aux spectateurs est une vision lugubre, apocalyptique d'un continent fatigué où les valeurs fondatrices ont été anéanties par une humanité fruste et où le héros idéaliste finit par s'effondrer. Pour citer Trier lui-même :

Europa est la troisième partie de la trilogie et en fin de compte, ce film raconte la même histoire que *The Element of Crime* et *Epidemic* : celle d'un idéaliste qui, malgré ses bonnes intentions, se retrouve dans un contexte chaotique qui lui échappe ; celle d'un héros naïf qui déclenche la catastrophe finale. Voilà toute l'histoire ! (Björkman, p 131)

- 13 Face à la réalité, l'idéal a toujours le dessous et ce n'est pas un hasard si le personnage principal est un jeune Américain, qui, lors de sa confrontation avec un Vieux Continent cramponné à ses traditions et ses règles, succombe à un accès de rage, ce qui entraîne sa propre mort. C'est à l'occasion de la sortie d'*Epidemic*, le deuxième film de Trier, que fut présentée à la presse l'idée d'une trilogie, incluant donc *Europa* non encore tourné. Chaque film, à cette même occasion, se vit caractériser de façon énigmatique :

The Element of Crime : substance non-organique

Epidemic : substance organique

Europa : substance conceptuelle

- 14 Dans ses interviews, Trier n'est guère enclin à préciser de façon plus poussée le contenu détaillé de ces catégories, mais d'après son co-scénariste, Niels Vørsel, elles « renvoient à l'élément hypnotique qui traverse les trois œuvres : pur postulat, illusion dans *The Element of Crime*, élément réel de l'intrigue dans *Epidemic*, composante de l'intention supérieure du film d'hypnotiser les spectateurs dans *Europa* » (Björkman, p. 99).
- 15 Quoique constituant une œuvre globale, les trois films sont cependant très différents, tant en ce qui concerne le récit que l'esthétique filmique. *The Element of Crime* est un récit en images dramatiques, dans lequel l'histoire fonctionne pratiquement comme un prétexte à exprimer l'imagination visuelle du réalisateur. *Epidemic* est le récit de la genèse d'un scénario, dans lequel les rapports entre réalité et fiction se rompent de manière authentiquement postmoderne, puisque Trier et Vørsel jouent eux-mêmes les rôles principaux, et qui plus est sous leur propre nom. *Europa* installe l'Histoire au premier plan, et la bande-image constitue un véritable tour de force, ce qui valut aussi à Trier le prix technique du jury à Cannes lors de sa projection en 1991.
- 16 Mais en dehors du topos déjà mentionné de l'échec du héros idéaliste, les trois films ont également un autre élément fondamental en commun : la thématique du voyage constitue un motif important dans les trois œuvres. C'est par son voyage à travers l'Europe – en voiture, en tentant d'éviter le meurtre qu'il sera en fin de compte amené à commettre, pour le policier Fischer dans *The Element of Crime*, à pied, par désir de sauver le monde, pour Mesmer dans *Epidemic*, et en train, en quête de justice et d'humanité,

pour Leo Kessler, dans *Europa* – que chacun des trois personnages principaux accède à la prise de conscience qui lui est fatale. Le voyage, élément décisif de l'intrigue, est même l'élément moteur de chacune des trois histoires.

- 17 L'emploi de la thématique du voyage dans le récit n'est pas un signe spécifique de modernité : c'est peut-être même un élément de base de nombre d'œuvres depuis l'*Odyssée* jusqu'au « road-movie » contemporain. Ce qui, cependant, est intéressant chez Trier, c'est que le voyage ne fonctionne pas comme un élément faisant progresser l'action. Le mouvement dans l'espace, chez Trier, exprime l'espace psychique à l'intérieur duquel les personnages se meuvent, au sein duquel le but du voyage est atteint à l'instant même où la limite du moi individuel est transcendée par les conséquences de l'effondrement de la personnalité. Cet espace, que nous rencontrons dans la trilogie « Europe » n'est pas un univers cohérent, ce n'est pas une Europe avec Londres, Paris et Berlin, mais un paysage lugubre, détruit par les bombes, désert et violent, un paysage vide de sens.
- 18 Pour Trier, l'Europe s'incarne dans l'Allemagne, qui est représentée dans les trois films : « D'une manière ou d'une autre, je relie l'Europe à l'Allemagne. L'Europe est en même temps une menace et une région prometteuse » (Schepelern, p. 127). Dans *The Element of Crime*, les différentes villes portent des noms allemands comme Halberstadt. Dans *Epidemic*, les deux scénaristes, dont nous suivons le travail, entreprennent un voyage en Allemagne pour trouver matière à leur histoire. *Europa* se déroule exclusivement en Allemagne avec le voyage en train du personnage principal à travers le III^e Reich détruit par les bombes.
- 19 La représentation trierienne de la culture allemande comme un mélange d'« une grande part de beauté et d'une grande part de dangerosité » (*ibid.*) semble être capitale quant à sa description du continent européen, à travers l'Allemagne ; pays dont l'histoire des trois derniers siècles, de son essor à sa ruine et à son relèvement, exprime, en condensé, le destin de l'Europe.

***The Element of Crime* ou la cartographie du crime**

- 20 Le policier Fischer (Michael Elphick) relate, sous hypnose, le voyage qu'il entreprit deux mois plus tôt, appelé à revenir en Europe après avoir passé treize ans au Caire, pour aider à élucider le meurtre particulièrement bestial de jeunes vendeuses de billets de loto. À cette occasion, il retrouve son vieux professeur à l'Ecole de police, Osborne (Edmond Knight), auteur du manuel *The Element of Crime*, dans lequel il avance la théorie que tout enquêteur doit pénétrer dans la psyché du meurtrier afin d'être capable d'en prévoir le prochain crime. Fischer endosse le rôle du suspect numéro 1 de l'affaire, Harry Grey, apparemment tué dans un accident de voiture trois ans auparavant et découvre, en établissant sur une carte le relevé du lieu des crimes, qu'il ne manque plus qu'un dernier meurtre pour pouvoir dessiner la lettre H. Fischer se rend à cet endroit au moment où, d'après ses calculs, le meurtre doit avoir lieu, pour prendre Harry Grey en flagrant délit. Mais pendant qu'il attend Grey, en compagnie de la jeune vendeuse, il perd la raison et, dans un accès de démence, assassine la jeune fille, accomplissant lui-même, de ce fait, le plan de Grey. Sur le chemin du retour, après son acte funeste, Fischer rencontre un collègue, l'inspecteur Kramer (Jerold Wells), qui lui rapporte qu'on a découvert que les meurtres précédents avaient été commis par Osborne à moitié fou, qui, depuis lors, s'est pendu.

- 21 Ce film dramatique de Trier sur le policier Fischer qui finit par commettre lui-même le crime qu'il est en train d'élucider, est le plus frappant des films du réalisateur. C'est aussi un tour de force visuel qui lui valut le prix technique du jury lors de sa projection à Cannes en 1984 : jolie performance pour un réalisateur alors à ses débuts.
- 22 On peut à peine parler de film policier dans l'acception ordinaire du terme. Tous les éléments narratifs sont étouffés et fractionnés et ne servent que de prétexte au déploiement du sens visuel de Trier. Une partie des détails est sciemment omise ce qui induit plus de questions que de réponses : Que fait Fischer au Caire ? Harry Grey existe-t-il ? Osborne est-il l'auteur des autres meurtres ? Nous ne le savons pas et n'avons pas non plus besoin de le savoir, puisque, à l'inverse d'un film policier traditionnel, ce n'est pas l'intrigue qui doit captiver les spectateurs. C'est la bande-image qui porte le film et qui doit les fasciner : chaque scène est une performance esthétique composée jusque dans les moindres détails, à l'intérieur de laquelle la lumière et la prise de vue sont minutieusement élaborées. *The Element of Crime* est un récit en images dramatiques, sombres, tourné en gris et jaune sous une pluie continue, à travers des rideaux flottants et utilisant les travellings de manière surprenante.
- 23 *The Element of Crime*, peut être qualifié de poème épique postmoderne, au sein duquel l'action se déroule dans un futur indéterminé, dans une Europe méconnaissable, apocalyptique, où le jour et la nuit ont laissé la place à une pénombre perpétuelle, symbole du manque de cohésion du monde moderne qui entraîne l'écroulement de la personnalité. Ce plan qu'il révèle à travers ces meurtres effroyables, Fischer finit par être lui-même la victime. Ne restent plus, ainsi, que la mort et la destruction dans la vision lugubre que Trier a de l'avenir. « Qu'en est-il de l'histoire ? » demande à un moment l'hypnotiseur à Fischer. L'histoire, c'est la quête de Fischer pour comprendre des faits qui finissent par mener l'individu à la destruction.
- 24 Dans le récit concernant Fischer, le voyage agit comme élément important à plusieurs niveaux. Le cadre hypnotique, au sein duquel le personnage principal relate les événements antérieurs peut se concevoir comme un voyage à l'intérieur de la mémoire au cours duquel la reconstitution de l'enchaînement des événements devant l'hypnotiseur, est un processus thérapeutique qui a pour visée de reconstruire la personnalité délabrée de Fischer. En même temps, le récit policier lui-même décrit le long voyage du personnage principal, du Caire en Europe, où sa rencontre avec le professeur Osborne et ses anciens condisciples de l'École de police le fait se confronter à son identité passée. Ce retour vers son ancienne vie atteint son but à l'instant même où, franchissant les limites de son moi, il assassine la petite fille. Enfin, élucider les meurtres, pour Fischer, cela consiste à parcourir, en suivant pas à pas de Harry Grey, ce paysage détruit où des traces apparemment fortuites le conduisent à la conclusion dramatique.
- 25 Les déplacements dans l'espace de Fischer constituent ainsi un voyage à l'intérieur de sa conscience avec, pour résultat, la dissolution de la personnalité. En essayant de se couler dans le mode de raisonnement du criminel, il perd peu à peu le lien avec sa propre conscience de soi, pour s'identifier au meurtrier à l'instant précis où il commet le meurtre sur la jeune fille. À travers la construction qu'il élabore des éléments de la psychologie du criminel, le personnage se décompose pour, dans un moment de folie, endosser les actes d'un autre être humain. Le policier finit par être le meurtrier, le bien se change en mal : la prise de conscience postmoderne est négative et, en dernière instance, n'apporte que violence et destruction.

***Epidemic* ou le film comme un caillou dans la chaussure**

- 26 *Un réalisateur, Lars (Lars von Trier), et un scénariste, Niels (Niels Vørsel), sont en train d'écrire un scénario qu'ils doivent remettre au conseiller Claes (Claes Kastholm Hansen); celui-ci devait décider si l'Institut Danois du Film soutiendra économiquement la réalisation de l'œuvre. Le scénario qu'ils sont en train d'élaborer traite d'un jeune médecin idéaliste, Mesmer (Lars von Trier) voyageant, dans un futur indéterminé, à travers une Europe lugubre pour la sauver d'une épidémie mortelle, mais finissant par découvrir que c'est lui-même qui a propagé le germe par ses déplacements de maison en maison. Après cette dramatique prise de conscience, Mesmer s'agenouille à terre et remercie Dieu pour la vie qu'il a vécue. Le documentaire sur le travail des deux scénaristes s'intègre de surcroît dans une autre histoire dans laquelle un narrateur invisible relate l'imminence de l'arrivée d'une épidémie, pendant que les deux hommes écrivent leur récit. Dans la scène finale du film, au cours de laquelle le scénario est présenté au conseiller, la maladie se déclare parmi les personnages présents.*
- 27 *Epidemic* est ainsi divisé en trois plans narratifs : un premier, le niveau de la fiction avec l'histoire de Mesmer, un deuxième, le niveau du réel, dans lequel nous suivons le travail de Lars et de Niels sur le scénario et un troisième, le niveau narratif de l'hyperréel, dans lequel un narrateur omniscient révèle la catastrophe à venir sur le plan du réel. Chaque plan a une fonction particulière dans l'univers du film, qui définit le rapport du réalisateur à la fiction.
- 1^{er} plan : la fiction, l'histoire de Mesmer
 - 2^e plan : la construction de la fiction, la rédaction du scénario sur Mesmer par Lars et Niels
 - 3^e plan : l'effondrement de la construction, la maladie dans le plan du réel, la voix du narrateur
- 28 Le cadre du métalangage filmique du deuxième plan narratif fait appel à une combinaison fiction / réalité typique de l'art postmoderne : Lars von Trier et Niels Vørsel jouent leur propre rôle de réalisateur et de scénariste et présentent, en fait, dans le film, leur méthode de travail avec l'élaboration de l'histoire de Mesmer ; méthode de travail par laquelle la fiction est déstabilisée par le rapport au réel (« ... dans *Epidemic* on [Trier et Vørsel] montre scrupuleusement la façon dont on travaille. On y expose des détails qui a priori ne devraient pas intéresser les spectateurs », *Positif* n°334). Le rapport étroit à la réalité, que renforce l'impression d'avoir affaire à un film documentaire, n'en reste pas moins une convention. En fin de compte, c'est autant de la fiction que l'histoire de Mesmer, mais ce plan narratif, en faisant référence à des personnages et des détails réels, exploite subtilement toutes les possibilités pour déstabiliser les spectateurs.
- 29 Une autre touche postmoderne réside dans la démonstration de la fiction comme pure construction : nous voyons Lars et Niels, dans une scène ironique, dessiner une ligne sur le mur, en guise d'illustration graphique de l'évolution de l'intrigue du film, puis discuter de l'endroit où il convient de placer l'acmé du film, de telle sorte que le public s'ennuie le moins possible. La narration est déstructurée sous les yeux des spectateurs qui voient remise en cause sa valeur comme œuvre artistique originale. Le récit « pur » est ridiculisé comme illusion vaine.

- 30 Sur le troisième plan, le cadre réel, documentaire, se rompt, le narrateur caché transformant le second niveau de l'intrigue en une nouvelle histoire qui, par un hasard du destin, rappelle le récit que les deux artistes sont en train d'élaborer. Le dispositif narratif des deux artistes s'effondre de ce fait puisque les événements de leur propre vie dépassent, pour ainsi dire, la fiction qu'ils sont en train de créer.
- 31 Le premier plan narratif a pour thème l'effondrement du mythe rédempteur dans le monde moderne : Mesmer s'avère être la cause de la propagation de l'épidémie au lieu d'être celui qui la combat. Le second niveau présente la conception postmoderne de la fiction comme construction purement langagière, rhétorique, et, de ce fait, exprime l'impossibilité du récit classique : les deux auteurs ont cinq jours pour tisser une ébauche de scénario et nous suivons de près les intuitions et les idées aléatoires dont ils se servent pour élaborer leur histoire. Là où le deuxième plan narratif déstructure le récit classique en fragments assemblés au hasard, le troisième thématise les rapports entre l'art et la réalité en incorporant le métalangage fictionnel (c'est-à-dire le deuxième plan) dans une nouvelle histoire, qui se voit attribuée une fin encore plus dramatique que l'histoire de Mesmer. L'irruption de la maladie dans la scène finale tend à montrer que toute tentative de créer un univers fictif est toujours surpassée par la réalité elle-même, en même temps que toute tentative d'imiter la réalité dans l'art (tous les deux cherchent leur inspiration en lisant des ouvrages sur les épidémies de peste au Moyen Âge) est vouée à l'échec. Ainsi est présenté, à travers une distance ironique, l'échec de l'art et de son aptitude à dire quelque chose de valable sur la réalité.
- 32 Dans *Epidemic*, le voyage constitue un élément important. Au premier plan narratif, l'histoire traite du voyage de Mesmer pour sauver la population européenne. Mais cette Europe, dans laquelle se meut le personnage principal est un no man's land sans identité, sans nom ni signe reconnaissable. L'espace est vide et le voyage n'a ni but ni direction de la même façon qu'est désordonnée la quête, par l'individu, de son identité dans le monde moderne. Il est également significatif que la prise de conscience finale qu'a Mesmer d'être l'ange exterminateur du monde au lieu d'en être le sauveur, avec ensuite sa prosternation devant Dieu, aille diamétralement à l'encontre de ses propres attentes : la prise de conscience est négative. Pour le personnage de Mesmer le voyage et l'espace constituent la route vers la prise de conscience destructrice, c'est-à-dire vers l'échec complet de son projet de vie, à la suite de quoi il s'en remet à la miséricorde divine. Son voyage était inutile, tout comme est inutile la recherche par l'être humain d'une cohérence et d'une progression de l'existence. La finalité du voyage s'anéantit.
- 33 Au deuxième plan de la narration, Lars et Niels entreprennent un voyage en Allemagne dans le cadre de leur travail de scénaristes. Ils parcourent l'Allemagne en voiture jusqu'à Cologne, où ils rendent visite à un ami, Udo (Udo Kier) qui, à cette occasion, leur raconte l'histoire atroce de la façon dont sa mère, pendant la guerre, réussit à se sauver, elle et son bébé, de l'hôpital détruit par les bombes. Cependant, ce voyage est un acte purement gratuit, puisqu'il est sans lien avec l'histoire même qu'ils sont en train d'écrire. Le hasard qui imprègne le voyage de Lars et de Niels en Allemagne démontre que le postmodernisme conçoit le récit classique comme quelque chose de mort, d'impossible dans la réalité moderne fragmentée. Pour le postmodernisme, le récit n'est pas un moyen de créer de la cohérence dans le monde moderne ; ce qui nous reste, ce ne sont que de soudaines impulsions et des tentatives désordonnées d'atteindre un but hasardeux.

- 34 Dans *Epidemic*, le voyage reflète la quête d'identité de l'individu sans substance (cf. la tentative infructueuse de Mesmer de se créer une identité de sauveur du monde) et sa quête de cohérence (cf. le voyage de Lars et de Niels en Allemagne pour trouver des idées pour leur histoire), une quête qui s'avère conduire à l'exact opposé de ce que les personnages attendent (cf. la découverte par Mesmer de son rôle d'agent de propagation du germe, et celle des deux auteurs de faire partie d'une intrigue qu'ils ne maîtrisent pas puisqu'ils ne peuvent échapper à la maladie dans le réel).
- 35 « Il faut qu'un film soit comme un caillou dans la chaussure » dit Lars à Niels au début du film. Le petit caillou qui gêne la marche à travers le monde, c'est l'évidence de la contingence des choses et de l'impossibilité absolue de tenter de maîtriser le monde au moyen de constructions artistiques, aussi sophistiquées soient-elles.

Europa – voyage au bout de la nuit

- 36 *Allemagne, octobre 1945. Le jeune Américain Leo Kessler (Jean-Marc Barr) arrive à Francfort-sur-le-Main, où son oncle (Ernst-Hugo Järegård) lui a procuré un travail de contrôleur de nuit stagiaire dans une grande compagnie ferroviaire, Zentropa, que possède l'influent Max Hartmann (Jørgen Reenberg). Leo, qui est un jeune idéaliste et qui est venu en Allemagne pour participer à la reconstruction du pays, tombe amoureux de la fille de Max Hartmann, Katharina (Barbara Sukowa), qu'il épouse peu après. Katharina s'avère être membre des « Loups-garous », groupuscule terroriste illégal contre l'armée d'occupation américaine, et elle le contraint à placer une bombe dans un train qui doit exploser au moment même où il passe sur un pont. Leo place la bombe mais éprouve des remords et ne déclenche pas le détonateur. Mais, comme au même moment il est recherché par deux des examinateurs de Zentropa, qui doivent lui faire passer son épreuve finale pour devenir contrôleur de wagons-lits, et est rendu fou par leur zèle tatillon typiquement prussien, il sort de ses gonds, fait quand même exploser la bombe et se noie.*
- 37 Titrer *Europa* un film qui se déroule exclusivement dans l'Allemagne de l'après-1945 peut surprendre, peut-être, mais c'est le fait de Trier qui, tout simplement, voit le destin de ce pays comme un symbole de celui du continent européen tout entier : « D'une façon ou d'une autre, je lie particulièrement l'Europe à l'Allemagne » (Schepelern, p. 127) dit Trier à l'occasion de la sortie du film.
- 38 Avec *Europa* il ne s'est pas agi pour Trier de faire un film historiquement exact sur l'Allemagne de l'année zéro, et plusieurs détails dans le récit ne sont pas avérés historiquement. À la place, il a choisi d'élaborer l'histoire d'un jeune Américain idéaliste qui périt au cours de la tentative désespérée du Vieux Continent de restaurer l'ordre ancien par un retour aux formes établies, celles d'avant l'Apocalypse. Mais le monde n'est pas ce que celui-ci pensait qu'il serait : son oncle est sévère et distant, sa femme n'est pas celle qu'elle prétend être, ses supérieurs sont plus intéressés par les règlements de service que par le sauvetage des passagers. L'Europe est un monde déchiré entre le chaos physique et mental de l'après-guerre et le rêve du confort sûr de la tradition ; c'est un continent mutilé qui s' imagine que ses ailes peuvent encore le porter et dans lequel l'idéaliste qui croit au progrès, est anéanti. C'est ce mélange de tragique et d'héroïsme, symbolisé par la voix hypnotique récurrente par laquelle le film s'ouvre avec ces mots : « Tu ne peux pas te libérer de l'Europe », qui est fascinant et attirant dans *Europa*.

- 39 *Europa*, qui lors de sa projection au festival de Cannes en 1991 reçut le prix technique du jury, est, par sa focalisation sur le grotesque, la destruction et la mort, le film le plus expressionniste – dans le sens large et germanique du terme – de Trier. L'Allemagne est filmée dans des tons sombres, pluvieux, comme un pays en ruine et dans la misère la plus extrême. Même le foyer cossu des Hartmann semble en ruine avec ses murs criblés d'impacts de balles. Lors de la scène du dîner au début du film, tous sont assis, vêtus de leur manteau, tandis qu'ils discutent des rapports du bien et du mal, en relation avec les exigences meurtrières de la guerre, et que le prêtre présent conclut avec une ironie toute trierienne que « c'est la paix revenue que commencent les problèmes ».
- 40 Le film est en noir et blanc, avec quelques éléments en couleur (comme, par exemple, Katharina lors de sa première rencontre avec Leo ou le signal d'alarme du train). Le travelling permet des changements de scènes et des angles de prise de vue surprenants. Par souci supplémentaire de raffinement dans le dispositif du récit, l'histoire est installée dans un cadre narratif caractérisé par une « voix off » qui hypnotise autant Leo que les spectateurs et les conduit à l'intérieur de l'histoire, symbole, peut-être, de l'attraction mystérieuse que l'Europe, et particulièrement l'Allemagne, suscite chez Trier.
- 41 *Europa* est le récit classique, tragique, mais relaté dans un langage visuel moderne, de la chute d'un héros dans un monde mauvais. Mais, en même temps, Trier incorpore des éléments d'autres genres (mélodrame, thriller) au film, et c'est cette touche de film populaire à suspense unie à la forme narrative expressionniste qui fait de ce film la première tentative du réalisateur pour toucher le grand public : tentative avortée, puisque le film ne rencontra pas le succès escompté.
- 42 « I want you to go deeper and deeper into the heart of Europa » (Je veux que tu pénètres de plus en plus profondément au cœur de l'Europe), dit la voix hypnotique au début du film lorsqu'il s'ouvre sur l'image des rails, qui, sur le plan de l'intrigue, illustre le voyage tragique du héros, Leo, en Allemagne et présente symboliquement la relation de l'Européen à son continent comme un destin immuable, un destin qui mène à la mort. L'hypnotiseur invisible s'avère, en fin de compte, être la mort elle-même qui mène Leo droit à la catastrophe finale.
- 43 L'élément du voyage dans *Europa* se réalise ainsi sur deux plans : le voyage du personnage principal en Allemagne, sur le plan de l'intrigue, et, sur le plan de la narration, le voyage des spectateurs à l'intérieur du destin de l'Europe. Il constitue ainsi un élément important dans le film.
- 44 Le voyage constitue tout d'abord l'espace de l'intrigue. Le héros, Leo, se rend en Allemagne pour participer à la reconstruction du pays, mais ses intentions idéalistes se révèlent insuffisantes. Il travaille comme contrôleur de wagons-lits et plusieurs des événements centraux du film se déroulent dans le train : sa rencontre avec Katharina, sa future femme, la pose de la bombe et sa propre mort. Le voyage du personnage principal à l'intérieur de l'Europe est ainsi une représentation symbolique de la route menant à l'endroit précis où l'idéalisme est confronté aux réalités et où il doit, immanquablement, s'incliner devant elles : c'est la parole face aux traditions, les États-Unis face à l'Europe. Pour le jeune Américain idéaliste, l'Allemagne de l'après-guerre, détruite par les bombes, constitue le bac à sable ultime, la possibilité d'un épanouissement total de ses bonnes intentions : « Il est temps que quelqu'un fasse montre de bienveillance à l'égard de ce pays » dit le jeune Leo au commencement du film, mais il finit par perdre lui-même la raison et par faire exploser la bombe, ce qui le

mène à sa propre mort. Ainsi le voyage, dans le film, fonctionne aussi comme un symbole de vie avec la mort comme but ultime, la mort qui dirige elle-même les événements, et conduit Leo droit à sa perte. La vie est un voyage inexplicable vers le terme ultime, avec la mort comme guide, comme arbitre des lois du destin symbolisé par le discours hypnotique respectivement adressé à Leo et aux spectateurs.

- 45 Au plan de la narration, les spectateurs sont entraînés dans un voyage à l'intérieur même de l'Europe de l'après-1945 : une Europe grise, pluvieuse, en ruine après le déclenchement effectif de la Catastrophe. Ce voyage à l'intérieur du cœur sombre de l'Europe est un voyage au bout de la nuit, au bout des luttes intestines millénaires du continent : le combat des forces du bien contre celles du mal, de l'humanité contre le pouvoir démoniaque (symbolisé par le groupuscule des Loups-garous), de l'idéalisme contre la guerre. Ce conflit existentiel est la cause de la fascination dont l'Européen ne parvient pas à s'émanciper, déchiré qu'il est entre l'idéalisme de Leo et le poids des traditions, de ce à quoi la voix hypnotique fait référence par ces mots : « You can't free yourself from the image of Europa. » (Tu ne peux pas te libérer de l'image de l'Europe.) Cette fascination qui repose sur une communauté de destin entre l'Européen et son continent est comme un long voyage sans but et sans terme, comme les rails, au début du film, dont la trajectoire se poursuit en dehors de l'écran, sans début et sans fin.

Lars von Trier : le cinéma comme un voyage dans l'imaginaire

- 46 La prise de conscience négative à laquelle parviennent les personnages principaux de la trilogie « Europe » est donc étroitement liée à leur voyage à l'intérieur du continent européen au lendemain de la Catastrophe, symbole de la conscience postmoderne, fragmentée et incohérente. Le déplacement dans l'espace est un voyage d'apprentissage inversé qui mène au vide en guise de cohérence, à la destruction en guise d'élaboration, à la mort en guise d'amour. Il est d'ailleurs intéressant que Trier – qui, lui-même, n'aime pas voyager – ait abandonné cette thématique dans la phase suivante de son évolution artistique, la trilogie « Cœurs d'or » qui, par son flirt avec le mélodrame et les bonnes actions, ne laisse les intrigues se déployer que dans un espace limité.
- 47 Mais la fascination pour la perdition et la destruction, prépondérante dans les trois premiers films du réalisateur, ne doit pas être prise pour l'expression de ses sentiments personnels ou de sa fascination pour les forces négatives. Il faut plutôt la considérer comme une tentative de complexifier le langage cinématographique dans la quête de nouvelles formes d'expression, d'une nouvelle esthétique, ayant pour but un voyage tout autre que celui décrit dans la Trilogie, à savoir un voyage à l'intérieur de l'univers fascinant de l'imaginaire, qui, par des visions uniques, est à même de dépasser la réalité. Pour citer Trier lui-même :
- Il n'y a qu'une seule excuse pour subir, et faire subir à autrui, cet enfer qu'est la genèse d'un film : la satisfaction physique qui surgit en une fraction de seconde, quand le haut-parleur et le projecteur du cinéma laissent ensemble, et de façon inexplicable, une illusion de mouvement et de son s'élever, tel un électron qui abandonne sa trajectoire pour, de ce fait, produire de la lumière, pour créer cette chose unique : un souffle vital miraculeux ! C'est cela la récompense, l'espoir et l'exigence du cinéaste (Schepelern, pp. 275-276).

BIBLIOGRAPHIE

Filmographie de Lars von Trier

The Element of Crime : sortie le 13 mai 1984 lors du Festival du Film de Cannes. Scénario de Lars von Trier et Niels Vørsel.

Epidemic : sortie le 17 mai 1987 lors du Festival du Film de Cannes. Scénario de Lars von Trier et Niels Vørsel.

Medea (téléfilm pour Radio Danmark), première diffusion au Danemark le 1^{er} avril 1988. Scénario de Lars von Trier d'après Carl Th. Dreyer.

Europa : sortie le 12 mai 1991 lors du Festival du Film de Cannes. Scénario de Lars von Trier et Niels Vørsel.

L'Hôpital et ses fantômes (1^{re} partie) (téléfilm pour Radio Danmark), premières diffusions au Danemark les 24 novembre, 1^{er} décembre et 15 décembre 1994. Scénario de Lars von Trier et Niels Vørsel.

Breaking the Waves : sortie le 13 mai 1996 lors du Festival du Film de Cannes. Scénario de Lars von Trier.

L'Hôpital et ses fantômes (2^e partie) (téléfilm pour Radio Danmark), premières diffusions au Danemark les 10 octobre, 17 octobre et 31 octobre 1996. Scénario de Lars von Trier et Niels Vørsel.

Les Idiots : sortie le 20 mai 1998 lors du Festival du Film de Cannes. Scénario de Lars von Trier.

Dancer in the Dark : sortie le 17 mai 2000 lors du Festival du Film de Cannes. Scénario de Lars von Trier.

Bibliographie

Björkman (Stig), *Entretiens avec Lars von Trier* (traduit du suédois par Marie Berthelins), éditions des *Cahiers du cinéma*, août 2000 (pour la traduction française).

Cahiers du cinéma, n°314 (février 1985) : « Entretien – Lars von Trier » par Alain Carbonnier et Doug Headline.

Cahiers du cinéma, n°449 (novembre 1991) : « Entretien avec Lars von Trier » par Thierry Jousse et Frédéric Strauss.

Cahiers du cinéma, n°493 (juillet-août 1995) : « Les thérapies de Lars von Trier » par Stéphane Bouquet et Vincent Ostria.

Positif, n°288 (février 1985) : « Entretien avec Lars von Trier » par Michel Ciment et Hubert Niogret.

Positif, n°334 (décembre 1988) : « Entretien avec Lars von Trier » par Michel Ciment et Philippe Rouyer.

Positif, n°413-414 (juillet-août 1995) : « Entretien avec Lars von Trier » par Marie-Eve Poisson.

La Revue du cinéma, n°402 (février 1985) : « Entretien avec Lars von Trier » par Danièle Parra.

Schepelehn (Peter), *Lars von Triers film. Tvang og befrielse*, Rosinante, Copenhagen, 2000.

RÉSUMÉS

Le réalisateur danois Lars von Trier (né en 1956) est considéré comme le plus grand cinéaste danois depuis Carl Th. Dreyer (1889-1968) et compte parmi les grands novateurs du cinéma européen. Avec *Dogme 95*, dont le but est de revenir au film comme expression des sentiments en se focalisant sur les performances d'acteurs et non plus sur des détails techniques compliqués, il est arrivé à établir le nouvel ordre du jour artistique du cinéma international. La thématique du voyage joue un rôle important dans ses trois premiers films *The Element of Crime*, *Epidemic*, et *Europa*, également appelés trilogie « Europe », qui traitent tous de l'échec du héros idéaliste dans une Europe fruste et inhumaine. Le policier Fischer dans *The Element of Crime*, le médecin Mesmer dans *Epidemic* et Leo Kessler dans *Europa* voyagent tous les trois pour sauver le monde du meurtre et de la ruine, mais finissent par déclencher eux-mêmes la catastrophe finale. La trilogie « Europe » décrit le voyage d'apprentissage postmoderne au sein duquel la prise de conscience conduit à l'anéantissement de la personnalité au lieu de mener à la compréhension et à l'harmonie. Mais Trier utilise en même temps ces trois œuvres pour faire des expériences sur le support cinématographique lui-même et ses formes d'expression, dans un mouvement de révolte contre son esthétique conventionnelle, afin, de ce fait, de s'approcher d'une expression suggestive capable d'atteindre ces instants de magie que le réalisateur considère être le but suprême du cinéma.

Der dänische Filmregisseur Lars von Trier (geb. 1956) gilt in seinem Lande als der grösste Filmemacher seit Carl Th. Dreyer (1889-1968) und gehört zu den grössten Erneuern der europäischen Filmkunst. Mit dem *Dogma 95*, das die Rückkehr zum Film als Ausdruck der Gefühle mit der Betonung der schauspielerischen Leistung anstatt komplizierter technischer Details zum Ziel hat, schuf Lars von Trier nichts geringeres als eine Art künstlerische Tagesordnung für den internationalen Film. In seinen ersten drei Filmen, *The Element of Crime*, *Epidemic* und *Europa*, auch *Europa-Trilogie* genannt, die alle von einem totalen Zusammenbruch eines idealistischen Helden in einem unmenschlichen Europa handeln, bildet das Reisetema ein wichtiges Element. Der Polizist Fisher in *The Element of Crime*, der Arzt Mesmer in *Epidemic* und Leo Kessler in *Europa* reisen alle ins Ausland, um die Welt von Mord und Untergang zu retten, aber ohne selbst die abschliessende Katastrophe zu verhindern. Die *Europa-Trilogie* beschreibt so eine Art postmoderne Bildungsreise, die, anstatt zu Verständnis und Harmonie, zum persönlichen Zusammenbruch führt. Aber gleichzeitig benutzt Trier diese drei Werke auch dazu, mit dem Medium Film und dessen Ausdrucksformen gegen die konventionelle Ästhetik zu rebellieren und versucht durch eine suggestive Ausdrucksform, die magische Energie der Augenblicke zu erreichen, die der Filmemacher selbst als höchstes Ziel ansieht.

AUTEUR

KIM WITTHOFF

Université de Paris IV-Sorbonne