

Critères du jugement de goût : à propos de *Dancer in the dark* (Lars Von Trier 2000)

1. Critère de la cohérence

La méfiance ou l'indifférence envers le savoir-faire technique est patente dans la "maladresse" affichée du mouvement *lo-fi* ("basse fidélité"), dont les films renvoient aux modèles de l'audiovisuel amateur et du reportage sur le vif. Ce mouvement informel (dont les prémisses les plus connus peut-être se trouvent chez Man Ray) est très connu aujourd'hui par le biais du *Dogme 95*. Il est symptomatique, je crois, qu'un metteur en scène comme Lars Von Trier, qui s'est frotté à une sorte de perfection formaliste para-expérimentale (notamment en ce qui concerne les fondus et les incrustations, dans un esprit proche du Gance de *J'accuse*) au point d'obtenir le prix de la Commission Supérieure Technique à Cannes pour *Europa*, soit devenu quelques années plus tard (sous l'influence des nouvelles compétences du public ?) un adepte du *lo-fi*, jusqu'à en rédiger les statuts officiels (le Dogme en question).

La gratuité formelle est cependant loin d'atteindre les sommets qu'elle atteint dans les clips : ainsi le dernier plan du film, une fois Selma exécutée, sera-t-il assuré par une grue (objet inanimé, mort), par opposition aux deux ou trois milliers de plans caméras à l'épaule qui le précèdent (irréguliers et désordonnés comme la vie)... Ce souci de cohésion fond-forme est digne du cinéma classique. Nous avons donc ici affaire à un film hybride, mixant le désir de cohésion du film classique et la liberté de la Modernité ; mais la réflexion est différente : ce n'est plus *A quoi bon raconter ce que tout le monde connaît déjà ?*, mais *Est-il encore possible au cinéma narratif de dire la vérité sur les êtres ?* (question classique de la cinéphilie française). Pour répondre *oui*, Lars Von Trier se débarrasse de la forme encombrante du cinéma classique (celui qui, dans la logique postmoderne, a *trahi* en se compromettant avec des régimes politiques de terreur), pour essayer de dissuader le spectateur de mesurer la réussite technique du film.

*

Une troupe d'amateurs - des ouvriers dans une usine d'emboutissage - répète en vue d'un spectacle musical. Il s'agit de danser et de chanter un célèbre air de Broadway, *My favourite things*. Selma (Björk) et Cvalda (Catherine Deneuve) font ce qu'elles peuvent pour obéir aux injonctions du metteur en scène... La séquence est délimitée, d'un côté par un générique sur fond d'images a-figurales (qui remplacent manifestement dans la copie vidéo étudiée la pellicule translucide de la version sortie en salles), de l'autre par un *cut* opérant un changement d'espace-temps limpide (les héroïnes se retrouvent chez le médecin du travail). Elle contient 24 plans pour une durée de 2'40" - rien de spécial de ce côté. L'histoire racontée, aussi bien dans cette séquence qu'à l'échelle du film, est de type classique (genre « mélo », pour information), avec une héroïne principale au comportement hautement téléique, bien que le récit insiste sur le côté paratéléique de son « monde intérieur » (nombreux numéros chantés et dansés). Rien de spécial non plus ici. Ce qui différencie le film de ceux qu'on a étudiés jusqu'ici, c'est le *comment* strictement audiovisuel. Quatre réglages paramétriques renvoient en effet aux modèles de l'audiovisuel amateur et du reportage.

1. Le degré d'iconicité audiovisuel global, qui exemplifie la pratique amateur de la vidéo numérique (par comparaison avec les autres longs-métrages distribués dans le circuit commercial).

2. L'absence totale de plans fixes et la présence de mouvements de caméra qui « échouent » à accomplir ce qui les a motivé. Au plan 5, une actrice située dans le hors-champ contigu prononce « Tu veux que je prenne la bouilloire ? », motivant un panoramique qui vise à

« aller la chercher » - parce que traditionnellement, le caméscopeur (comme le cameraman d'actualité) essaie d'anticiper le déroulement de l'événement en cours, et de détecter qui sera susceptible d'agir de façon intéressante dans les secondes à venir ; mais le temps d'exécuter le panoramique, la jeune femme a reculé et la caméra revient « les mains vides ». La connotation associée à cet « échec » (qui bien entendu n'en est pas un, sinon le plan aurait été expulsé au montage), est celle du reportage, de la spontanéité, de l'improvisation - le sentiment donc d'une certaine « véracité ». Que celle-ci soit ou non un mensonge n'a pas d'importance - peut-être ce panoramique « pour rien » a-t-il été soigneusement répété, seule l'équipe de tournage le sait, mais l'analyse interne n'exploite pas ces données. Dans le contexte de sortie du film (il n'en sera peut-être pas toujours ainsi, surtout si un grand nombre de réalisateurs se mettent à travailler de cette façon), ce style de filmage opère comme « signe de vérité » (nombre de séries TV le pratiquent d'ailleurs depuis des années). Revers de la médaille : au plan 4, le cameraman va chercher une conversation « privée » entre le metteur en scène et son assistant qui médisent de Selma ; ce qui serait perçu dans un film classique comme un simple procédé narratif de focalisation spectatorielle a des airs d'inélégante dénonciation (« débinage ») dans un tel contexte formel.

3. L'indifférence à la règle des 180° et aux différentes formes classiques d'établissement conventionnel d'une continuité spatio-temporelle. Au plan 4, justement, le cameraman tourne autour des protagonistes pour finir par se trouver à 180°. Beaucoup de points de montage occasionnent des « sautes », comme au passage de 5 à 6, où le répétiteur est repris un peu plus loin dans ses gestes, la taille du plan étant la même et l'axe optique pratiquement inchangé.

4. En ce qui concerne la bande-son, le strict respect de la causalité verticale et le refus du recours au système des fosses. Toute la musique est diégétique, tous les sons ont le même degré d'iconicité.

En revanche, le montage ne donne pas l'impression de relever de l'amateurisme. Un soin extrême semble avoir été apporté au choix des instants de coupe, et la présence de points de montage qui seraient « transgressifs » dans un contexte classique est grandement « adoucie » par des raccords-mouvement extrêmement fréquents (les neuf dixièmes des points de montage environ). Lorsqu'un plan B est susceptible de provoquer une « saute » car il reprend sous le même angle un acteur qui ne fait plus les mêmes gestes qu'au plan A, le monteur profite en général d'un petit instant de filage, soit en queue de A soit en tête de B (ce qui est relativement facile puisque la caméra bouge sans cesse, multipliant zooms et panoramiques allers-et-retours), pour jouer sur la communauté de vitesse de déplacement des points lumineux - tant pis si ces points appartiennent à un ensemble extra-diégétique et a-figural d'un côté (le filage) et à un référent diégétique de l'autre (l'acteur). Comme dans les clips, on note de nombreux raccords-mouvements hors raccord-objet : par exemple le passage de 6 à 7 relie le metteur en scène à Cvalda, le passage de 7 à 8 relie Cvalda à Selma, et le passage de 8 à 9 Selma au metteur en scène. Pour autant, ces raccords ne sont pas récupérables par une économie narrative de type classique, car la suite du film interdit toute lecture en forme de métaphores stylistiques : ces trois personnages ne se *ressemblent pas*, même si le montage les unit.

Donc, oui, il s'agit de cinéma postmoderne. Dès le carton du titre, d'ailleurs (plan 1), la caméra tangué, avalisant par cette communauté de traitement le flou déjà signalé comme typiquement postmoderne entre diégétique et non diégétique. Mais la gratuité formelle est loin d'atteindre les sommets qu'elle atteint dans les clips : ainsi le dernier plan du film, une fois Selma exécutée, sera-t-il assuré par une machine (objet inanimé, mort), par opposition aux deux ou trois milliers de plans agités qui le précèdent (irréguliers et désordonnés comme la vie)... Rappelons également que la séquence étudiée s'ouvre sur *My favourite things*, l'air que chante la gouvernante (Julie Andrews) aux enfants du colonel terrorisés par l'orage dans *La mélodie du bonheur* : c'est la méthode Coué qu'utilisera Selma tout au long du film lorsque des « orages » bien plus terribles s'abattront sur elle (*La mélodie du bonheur* jouait également sur l'analogie entre l'intempérie au sens propre et l'intempérie personnifiée par l'armée nazie).

Reste le problème de la « position morale » - quittons maintenant l'analyse interne. De nombreuses personnes - je me souviens d'Ingmar Bergman - ont été particulièrement impressionnés par la dénonciation de la peine de mort opérée par le film, dont la surface formaliste et « mélo » sert d'écrin pour présenter de façon vériste l'horreur de l'exécution d'une peine capitale. Il est étonnant, donc, d'y voir répété tout au long de sa projection un petit « tic » typique de l'air du temps et présent dès cette séquence d'ouverture : au plan 18, Cvalda est assise à l'écart de la scène, blessée par une remarque vexante que le metteur en scène lui a faite quelques instants auparavant ; elle est *prête* à pleurer, elle *va* pleurer... zoom avant. Bien sûr ce n'est pas *Kapo*, bien sûr le journal télévisé le fait tous les soirs sur des cadavres, mais enfin... S'indigner d'un tel geste artistique, cependant, prouverait qu'on n'a rien compris au cinéma postmoderne – tout ça, ce sont *des images*, rien que des images, et pas des gens qui pleurent ou qui meurent. Mais tout le monde partage-t-il ce goût pour le détachement ?

2. Critère de l'émotion

Face à la tristesse de l'histoire que raconte *Dancer in the dark*, palme d'or à Cannes en 2000, et à la description clinique d'une exécution capitale qui clôt son récit, la plupart des critiques ont remarqué que la réaction corporelle automatique consistait à pleurer. C'est ce que les tenants de l'application des sciences cognitives au cinéma appellent une perception *data driven*, c'est-à-dire un pilotage de la réception par les données audiovisuelles, le spectateur n'étant plus maître de lui. Comment réagir à cette manifestation intempestive de la chair là où il est de coutume qu'elle soit littéralement mise en veilleuse ? (les théoriciens structuralistes-lacaniens des années soixante-dix ont beaucoup glosé sur le côté foetal du corps immobile du spectateur muet, "caché comme dans un nid et libre comme dans un monde" (Proust) au coeur de la salle noyée d'ombres). La critique se partage en trois camps :

1. La position froide. Avec moi ça ne marche pas, je vois tout de suite le truc - comme les spectateurs qui sortent de la baraque de l'hypnotiseur sur un champ de foire.

L'exécution de l'héroïne est "proprement in-regardable, tant le cinéaste joue avec nos nerfs d'une façon totalement gratuite" (*La croix*). Elle est filmée avec "un réalisme totalement écoeurant" par un réalisateur qui le fait "si lourdement, avec une intention trop évidente de brutaliser son public qu'il est impossible à un être normalement civilisé de lui emboîter le pas" (*Le figaro*). "N'empêchons surtout personne de pleurer" (*Les échos*). "Mélo lacrymal" (*L'événement du jeudi*). "Plus malhonnête, non, on ne voit pas !" (*Libération*). "On sait que la Croisette se mouilla d'une vague de larmes inhabituelle (...) Que les pleureurs sanglotent, que les ricaneurs ricanent" (*Le monde*). Un film "roublard, démagogique" qui "surenchérit dans le pathos, histoire d'essorer le mouchoir de Margot" (*Le point*). A Cannes, "le public était-il à ce point en mal d'émotion à bon marché ? Au Danemark (...) la presse parlait de "pornographie sentimentale". Pas faux, tout le film joue pratiquement de tous les plans du chantage à l'émotion" (*Télérama*). "Le contenu larmoyant du récit ne repose que sur la pathologie du personnage, sa bêtise, sa vocation au sacrifice" (*Positif*). "Usant du spectaculaire le plus honteux", "raptant le spectateur", le film s'approche parfois du "reality show" (*Les cahiers du cinéma*).

2. La position fataliste. J'ai marché, ce qui m'exaspère - cette "naïveté" du corps me navre, d'ailleurs aussitôt dehors j'en parlais de façon sarcastique.

"Un truc de midinette qui vous met le coeur en charpie (...) Pleurons, pleurons, il en restera toujours quelque chose" (*Charlie Hebdo*). "Sans le vouloir, sans crier gare, on pleure,

on ruisselle de larmes, c'est un torrent irrépressible, malgré soi on sanglotera jusqu'à la fin" (*Marianne*). "On en sort soit en larmes - au dernier festival de Cannes, le film a été un triomphe lacrymal - soit en rage. Lars Von Trier nous a encore "eus"" (*Le journal du dimanche*). "Munissez vous d'un kleenex, d'une amie sûre ou d'un amoureux transi" (*France-soir*).

3. La position d'acceptation. J'ai marché et je m'en réjouis.

"Sans honte, le spectateur n'a plus qu'à se laisser entraîner" (*Le journal du dimanche*). Le film fait de son spectateur "l'otage d'émotions amplement sollicitées. Pourtant, l'envie de se laisser porter, emporter, de se laisser faire, peut-être la plus forte" (*Le nouvel observateur*). Le réalisateur de ce "torrent d'images et de sons qui s'adressent plus aux tripes qu'à la raison (...) pleure d'abord et réfléchit ensuite (...). Et c'est exactement ce que nous avons fait, toute arrogance ravalée et tout esprit critique noyé dans le mouchoir détrempé" (*Les inrockuptibles*).

Toutes ces critiques apportent de l'eau au moulin des partisans du dualisme cartésien corps/esprit, qu'elles posent la supériorité du second ou du premier ou qu'elles donnent le choix du vainqueur à leurs lecteurs. Elles reflètent le fait que le facteur de l'émotion, tantôt recherché comme instrument de la *purgation* chère à Aristote, tantôt honni comme facilité déloyale, est un critère à part. Elles reflètent aussi le fait que les effets de style postmoderne vus dans l'étude de la cohérence ne mènent pas systématiquement à l'incroyance ludique.

Pour citer ce texte : L. Jullier, "Critères du jugement de goût : à propos de <i>Dancer in the dark</i> ", in <i>Qu'est-ce qu'un bon film?</i> (1ère édition), Paris, La Dispute, 2002, pp. 86-89 & 149-152.
--