



HAL
open science

**Un pour tous, tous contre un : sentiment d'appartenance
et dynamiques d'exclusion dans le cinéma de Thomas
Vinterberg**
Lauren Mallet

► **To cite this version:**

Lauren Mallet. Un pour tous, tous contre un : sentiment d'appartenance et dynamiques d'exclusion dans le cinéma de Thomas Vinterberg. Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04241359

HAL Id: dumas-04241359

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04241359>

Submitted on 13 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Caen Normandie

UFR HSS Master Arts, Lettres & Civilisations

Parcours Cinéma

2022 - 2023



UNIVERSITÉ
CAEN
NORMANDIE

Un pour tous, tous contre un : sentiment d'appartenance et dynamiques d'exclusion dans le cinéma de Thomas Vinterberg

Lauren MALLET



Mémoire de Master 1

sous la direction de M. David VASSE

REMERCIEMENTS

David Vasse, pour le temps consacré à la direction de ce mémoire, pour ses conseils avisés et les discussions de cinéma toujours riches et passionnées.

Julia Mallet et Robin Hopquin, pour leurs relectures et leurs précieux conseils d'écriture.

Zoé Poupinet, Audrey Scelles, Christophe Bilien et Gabriel Halley, pour leur présence et le soutien partagé.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	6
PARTIE I. EXPOSITION DES FORMES DU COLLECTIF	16
1. Les différentes communautés.....	17
Les institutions religieuses et scolaires	18
La famille	20
D'autres corps collectifs.....	23
2. Faire communauté.....	25
Trouver sa place	25
Jouer collectif.....	28
Le sens de la fête	29
3. Vénérer l'entre-soi	32
On connaît la chanson	32
La bonne attitude.....	35
Incarnar la règle.....	38
PARTIE II. PROFANER L'IDÉAL COMMUNAUTAIRE.....	42
1. Quête individuelle	43
Renverser les règles.....	44
Mettre ses tripes sur la table : le repas, point de rupture.....	47
2. Sacrifier pour mieux régner	53
Conjurer la faiblesse.....	54
Instinct de préservation	56
PARTIE III. RETOUR AU COLLECTIF	60
1. Renaissance programmée.....	61
Trouver une autre appartenance	61
Se forger une identité	64
La mort symbolique	65
2. Reconsolider la communauté	67
La bonne personne	67

Révélation divine	69
S'unir à nouveau	73
CONCLUSION.....	74
BIBLIOGRAPHIE	78
FILMOGRAPHIE DE THOMAS VINTERBERG.....	90
FICHES TECHNIQUES DES FILMS DU CORPUS	91
INDEX DES FILMS CITÉS	94
ANNEXES	95
1/ Manifeste	95
2/ Voeu de chasteté	98

INTRODUCTION

La popularité du cinéma danois a toujours fonctionné par vagues. Dans un premier temps la période muette lui a été particulièrement profitable et a vu naître la Nordisk Film, société de production danoise très influente créée en 1909 par Ole Olsen. D'après Astrid Soderbergh Widding, enseignante en cinéma à l'université de Stockholm, « le soi-disant âge d'or du cinéma danois a eu lieu durant la première moitié des années 1910, quand le Danemark, aux côtés de la France, avait le statut de pays le plus influent d'Europe dans le domaine de la production cinématographique »¹. Entre-temps ce statut semble avoir bien changé pour le Danemark (et peut-être également pour la France). Sa production nationale s'est, au fil des années, relativement éloignée du devant de la scène cinématographique européenne et internationale. Pour autant, des réalisateurs faisant figure d'exception lui ont occasionnellement permis de briller : Carl Theodor Dreyer entrainera par exemple un certain regain d'intérêt pour le cinéma danois, avant qu'il ne connaisse un nouveau passage à vide qui ne sera ravivé que par l'entrée dans les années 1990 et la sortie de films tel que *Le Festin de Babette* (Gabriel Axel, 1988), ou encore *Pelle le Conquérant* (Bille August, 1988). La reconnaissance internationale que connaîtront ces films permettra au cinéma danois de se régénérer et poussera le gouvernement à adopter des politiques culturelles favorisant son exportation. A partir de là, plusieurs noms réussiront à s'imposer et faire parler d'eux : Lars Von Trier, Nicolas Winding Refn ou encore Thomas Vinterberg en étant les exemples les plus parlants. Mais au-delà du seul cinéma danois, c'est le cinéma nordique de manière plus large qui semble rayonner depuis quelques années, en témoignent les deux Palmes d'or décernées dernièrement au réalisateur suédois Ruben Östlund (*The Square* en 2017, *Sans Filtre* en 2022), qui présida également le jury du Festival de Cannes 2023.

On ne peut envisager la production danoise comme étant tout à fait autonome et indépendante des pays limitrophes du Danemark ; elle doit être pensée dans un cadre plus large considérant les alliances nordiques existantes lorsqu'il s'agit de production

1 « *During the first half of the 1910s the so-called golden age of Danish film occurred, when Denmark, alongside France, had the status of being Europe's most influential country in the realm of film production.* » [traduction libre]

SODERBERGH WIDDING Astrid, « Denmark », IVERSEN Gunnar, SODERBERGH WIDDING Astrid & SOILA Tytti (dir.), *Nordic National Cinema*, Londres, Taylor & Francis, 2005, p.7

cinématographique. Car le Danemark, la Suède, la Norvège et la Finlande ne sont pas seulement voisins d'un point de vue purement géographique mais le sont aussi culturellement. Néanmoins, la production danoise a depuis longtemps été considérée par ses frères scandinaves comme relevant d'un cinéma de la provocation. On voit ainsi apparaître dès 1920 en Suède le terme "Danishness", qui « devint un terme injurieux pour désigner tous les films considérés comme étant de mauvais goût »², reprochant plus particulièrement aux productions danoises les thématiques érotiques et criminelles mises en avant dans les scénarios de l'époque. La continuité s'en fut par la suite trouvée dans les "social problem films", genre dominant la production danoise des années 1940, désignant des « films faits à propos des conditions de vie difficile de la jeunesse grandissant à la ville comme à la campagne, de l'alcoolisme, des crimes et des exclus sociaux »³. On constate dès lors cette envie d'inclure dans les films une forme de provocation, mais aussi un besoin de mettre en avant des sujets sensibles, centrés sur des personnages considérés comme étant exclus de la société. Loin de se limiter à ces époques, ces thématiques sont encore aujourd'hui reprises par les réalisateurs danois contemporains. De cette manière, nous pourrions considérer que Lars Von Trier représenterait aujourd'hui ce désir de provocation, et que la mise en scène de personnages victimes de l'exclusion sociale se retrouverait plutôt dans les films de Thomas Vinterberg, sujet qui nous intéressera plus particulièrement dans le cadre de cette étude.

Thomas Vinterberg est diplômé en 1993 de l'école nationale de cinéma du Danemark (Den Dansk Filmskole), qui constitue à elle seule une base solide de la production cinématographique danoise. Dans son livre *Dogme Uncut*, Jack Stevenson souligne à travers un chapitre dédié à l'école, qu'« [...] un pourcentage étonnement élevé des réalisateurs du

² « [...] 'Danishness' became an abusive word referring to all films that were considered offensive to good taste. » [traduction libre]
Ibid., p.9

³ « There were films made about the difficult conditions of young people growing up, both in the city and in the countryside, about alcoholism, crime and social outcasts. » [traduction libre]
Ibid., p.16

pays, sans parler des producteurs et techniciens, en sont diplômés »⁴. C'est effectivement via cette école que Vinterberg pu rencontrer bon nombre de ses collaborateurs, bien qu'ils ne l'aient pas tous nécessairement fréquenté à la même époque. Tobias Lindholm, co-scénariste de la plus part de ses films, en a par exemple été diplômé en 2007, tandis que son comparse Lars Von Trier en fut diplômé en 1982. C'est par ailleurs via sa collaboration avec ce dernier que Vinterberg connaîtra son premier succès. *Festen*, son second long métrage, est sélectionné et primé lors du Festival de Cannes 1998, à l'occasion duquel il recevra le prix du jury (ex æquo avec *La Classe de Neige*, de Claude Miller). Mais le film fut surtout remarqué pour son appartenance à un nouveau mouvement cinématographique : une forme d'avant-garde collective danoise portant le nom mystérieux de "Dogme 95".

20 & 21 Mars 1995, le colloque international « Le cinéma vers son deuxième siècle » se déroule à l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Son but est de contribuer à la réflexion qui s'opère sur l'avenir du cinéma, son économie, son esthétique, ses enjeux technologiques, *etc.* Lars Von Trier est alors invité à s'exprimer lors de la quatrième table ronde organisée à cette occasion, réunissant Daniel Sibony, Theodore Zeldin, Philippe Carcassonne, Jerry Schatzberg et Alain Bergala. La discussion se veut centrée sur le personnage de cinéma, Serge Toubiana proposant alors quelques pistes de réflexion en guise d'introduction : « le cinéma du deuxième siècle se passera-t-il du personnage, ou se concevra-t-il à partir de personnages "virtuels" ? » ; « le cinéma a-t-il encore des histoires à raconter autour de personnages porteurs de désirs collectifs ? »⁵. Si Sibony et Zeldin se prêtent au jeu en intervenant dans le champ demandé, cela ne sera pas le cas de Lars Von Trier qui prendra la suite en ne manquant pas de saisir cette opportunité donnée de représenter à lui seul ce fameux « personnage porteur de désir collectif ». Il annonça ainsi vouloir « parler de quelque chose de

⁴ « [...] a surprisingly high percentage of the country's directors, not to mention producers and technicians, are graduates. » [traduction libre]

Propos qu'il nuance toutefois par la suite, précisant que « des réalisateurs à succès comme Søren Kragh-Jacobsen, Ole Bornedal, and Nicolas Winding Refn, pour n'en citer que trois, n'y ont jamais étudié. »

« Successful directors like Søren Kragh-Jacobsen, Ole Bornedal, and Nicolas Winding Refn, just to name three, never attended. » [traduction libre]

STEVENSON Jack, *Dogme Uncut*, Santa-Monica, Santa-Monica Press, 2003, p.162

⁵ TOUBIANA Serge, « De Charlot à Forrest Gump », FRODON Jean-Michel, NICOLAS Marc & TOUBIANA Serge (dir.), *Le cinéma vers son deuxième siècle*, ed. Le Monde, coll. Rencontres, Paris, 1995, p.97

complètement différent »⁶, suivi d'une déclaration sensation : « le film n'est plus rien », affirmation impliquant selon lui la nécessité de « [revenir] à une réflexion de type communiste ». La réponse à ce manque d'intérêt suscité par les films de l'époque serait alors la mise en avant du collectif : il faudrait introduire un renversement des positions de pouvoir dans la création. C'est en surpassant ces désirs individualistes, dans une forme d'anarchisme cinématographique, que le cinéma serait alors capable de trouver un nouveau souffle, car comme l'explique Jacques Rancière « un moment communiste, c'est une configuration nouvelle de ce que le "commun" veut dire, une reconfiguration de l'univers des possibles »⁷.

C'est dans ce contexte que Von Trier annonça la formation d'un groupe constitué de quelques autres metteurs en scène danois : le Dogme 95 était né. Il procéda par la suite à une lecture minutieuse du Manifeste et du Vœu de chasteté, textes fondateurs du mouvement, annonçant pour l'un un désir, celui de « revenir à une certaine pureté, à un dépouillement »⁸ dans la création cinématographique, et pour l'autre sa mise en application concrète sous la forme d'une liste de dix règles à respecter. S'ensuivra, après cette proclamation, la fuite en trombe d'un Lars Von Trier jetant parmi le public des copies du Manifeste imprimées sur papier rouge, pour ne pas manquer d'en accentuer là encore l'inspiration communiste.⁹

Bien qu'elle n'ait eu qu'un retentissement médiatique très limité¹⁰, cette intervention a cependant d'abord été pensée pour être remarquée. Comme l'énonce très bien Claire Chatelet « [...] le choix du contexte d'émission du message (un colloque officiel à Paris) correspond parfaitement à la stratégie d'action retenue par les mouvements d'avant-garde pour accéder à

⁶ VON TRIER Lars, « Un vœu de chasteté », FRODON Jean-Michel, NICOLAS Marc & TOUBIANA Serge (dir.), *Le cinéma vers son deuxième siècle*, ed. Le Monde, coll. Rencontres, Paris, 1995, p.112

⁷ RANCIERE Jacques, *Moments politiques, Interventions 1977-2009*, Paris, La Fabrique éditions, 2009

⁸ Entretien avec Thomas Vinterberg par Yann Tobin, « La famille et ses fantômes », *Positif*, n.455, janvier 1999, p.16

⁹ Il déclare à ce sujet : « J'ai fini en lançant deux cents copies dans le public. Ça faisait penser à l'esprit des années 60. C'était très pittoresque. » Entretien avec Lars Von Trier par Vincent Ostria, « Les thérapies de Lars Von Trier », *Cahiers du cinéma*, n.493, juillet/août 1995, p.53

¹⁰ En 1995, les retombés de cette proclamation sont faibles. « Le cinéma vers son deuxième siècle : la difficulté d'être centenaire », un article consacré au colloque, est écrit par Marie-Eve Poisson et publié dans le n.410 de la revue *Positif*, octobre 1995. Il n'y fait aucune référence à l'intervention de Lars Von Trier. On portera plus d'attention au mouvement à partir de 1998, année de sortie des premiers films Dogme.

la visibilité. Il s'agit en effet de surprendre, de provoquer, de stimuler la polémique »¹¹. Ce colloque est alors utilisé pour mettre en lumière le mouvement et tenter de le placer sur le devant de la scène internationale. On souligne ainsi « la volonté de Dogme 95 de marquer son appartenance à une certaine histoire, celles des mouvements artistiques et cinématographiques d'opposition et de résistance aux modèles »¹². Et si dès ses premières lignes le Manifeste fait référence à la « certaine tendance du cinéma français » décrite par François Truffaut dans son célèbre article¹³, il ne manque pourtant pas de s'en détacher tout aussi vite.

DOGME 95

...est un collectif de réalisateurs fondé à Copenhague au printemps 1995.

DOGME 95 a pour but de s'opposer à "certaines tendances" du cinéma actuel.

DOGME 95 est un acte de sauvetage !

En 1960, c'en était trop ! Le cinéma était mort et appelait à une résurrection. Le but était juste mais pas les moyens. La Nouvelle Vague ne fut qu'un clapotis qui s'échoua sur le rivage pour se transformer en boue.¹⁴

La critique envers la Nouvelle Vague y est vive (et continue encore sur quelques lignes supplémentaires), mais elle contribue dès lors à introduire les ambiguïtés qui caractérisent le Dogme 95. On note ici le besoin de revendiquer ce mouvement qui les a précédé en utilisant ses termes phare, tout en refusant pour autant de s'y associer. Le Dogme souhaite au contraire s'affirmer contre une certaine « bourgeoisie du cinéma », réfutant donc la conception auteuriste mise en avant par ses prédécesseurs. Cette opposition passe par le besoin de créer ce qu'ils considèrent être un cinéma « non-individualiste »¹⁵, mettant donc en avant cet idéal communiste déjà évoqué.

Bien que l'on puisse considérer que le mouvement est « largement tributaire du parcours cinématographique de son principal initiateur, Lars Von Trier »¹⁶, qui est d'ores et

¹¹ CHATELET Claire, *Des mythes et des réalités de l'avant garde à Dogme 95, entre tradition et invention*, thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, soutenue à l'Université Toulouse 2, sous la direction de Guy Chapouillié, 2004, p.293

¹² CHATELET Claire, *Ibid.*, p.459

¹³ TRUFFAUT François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n.31, janvier 1954

¹⁴ Manifeste du Dogme 95, voir Annexes. [Traduction Claire Chatelet]

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ CHATELET Claire, *Des mythes et des réalités de l'avant garde à Dogme 95, entre tradition et invention*, *op.cit.*, p.34

déjà coutumier de ce genre d'oppositions contestataires¹⁷, c'est en réalité quatre signataires qui sont réunis derrière le représentant de cette intervention d'un grandiose relatif. Il y a tout d'abord Thomas Vinterberg, accompagnant Lars Von Trier à la tête du Dogme, puisqu'ils sont tous deux à l'origine des textes fondateurs qu'ils auraient érigés ensemble. Le duo fut néanmoins très vite rejoint par deux autres réalisateurs danois¹⁸ : Kristian Levring et Søren Kragh-Jacobsen, bien qu'il soit coutume de considérer qu'ils se placent tous deux « nettement à l'arrière plan »¹⁹. Si les premiers films du Dogme réalisés par les quatre frères fondateurs connaissent un certain enthousiasme et succès critique²⁰, les films qui suivront ne connaîtront malheureusement pas le même succès²¹. On peut supposer que le faible enthousiasme suscité par les films de la « deuxième vague » du Dogme va de pair avec l'essoufflement du dispositif et le déclin de l'urgence initiale du mouvement.

Car comme l'annonce son manifeste, le Dogme 95 était avant tout un « acte de sauvetage ». Pour ses signataires il semblait donc urgent d'agir : le cinéma de demain était en péril et ils se devaient de répondre à cette détresse. Il fallait d'après eux mettre les films « en uniforme », à l'aide de règles strictes, dites « incontestables ». C'est pour ainsi dire une caractéristique propre au dogmatisme : faire autorité tout en refusant toute critique ou remise en question. Ils cherchent ici à délivrer le cinéma de l'époque, délivrance qui ne pourrait s'obtenir qu'en suivant les dix règles inscrites dans le Voeu de chasteté. A la manière des cinq Solas qui promettent à l'Homme le salut de son âme, et sur lesquels se base le luthéranisme,

¹⁷ Lars Von Trier a rédigé dans le passé des manifestes pour la sortie de ses films *Element of Crime* (1984), *Epidemic* (1987) et *Europa* (1991). On y retrouve à chaque fois une recherche de liens charnels entre le film et son réalisateur. Cela contribue à accentuer l'idée d'une abstinence relationnelle entre les films et les réalisateurs du Dogme. Les manifestes traduits et commentés ont été publiés dans : BJÖRKMAN Stig, *Entretiens avec Lars Von Trier*, Paris, ed. Cahiers du Cinéma, 2000

¹⁸ Ils ont en réalité été rejoints par une troisième réalisatrice, Anne Wivel, documentariste danoise ayant quitté le mouvement rapidement après l'avoir rejoint. Elle n'est donc pas habituellement citée parmi les membres fondateurs du Dogme 95.

¹⁹ GARSON Charlotte, « Dogme, mensonges et vidéo numérique », *Cahiers du cinéma*, hors-série «L'Atlas du cinéma », avril 2003, p. 22

²⁰ *Festen* (Thomas Vinterberg) et *Les Idiots (Idioterne)*, Lars Von Trier) intègrent la sélection officielle du Festival de Cannes 1998. Le film *Mifune (Mifunes Sidste Sang)*, de Søren Kragh-Jacobsen, remporte le grand prix du jury de la Berlinale 1999. *Le Roi est vivant (The King is alive)*, Kristian Levring) est quant à lui projeté dans la section Un certain regard du Festival de Cannes 2000.

²¹ On connaît relativement mal les autres films du Dogme, qu'ils soient danois ou internationaux. On peut toutefois noter qu'au Danemark c'est *Italian for Beginners* (Lone Scherfig, 2001) qui réalise le meilleur score à sa sortie en salle. Le film comptabilise plus de 600 000 entrées, autrement dit le double de *Festen*, ou six fois plus que *Les idiots*. C'est donc un film de la « deuxième vague » du Dogme (puisque'il porte le numéro #12 dans le classement des films labellisés) qui s'inscrit comme le plus grand succès commercial du mouvement au Danemark.

les réalisateurs doivent se soumettre à ces dix dogmes pour trouver leur propre salut de cinéaste. Pour autant, nous pouvons considérer qu'il y a là le retour d'une forme d'ambiguïté, car aucun des "frères fondateurs" du mouvement ne respectera entièrement les règles mises en place par le Voeu de chasteté, s'obligeant même à se repentir dans des textes accompagnant leurs films²². Mais « comme toujours avec les dogmes, l'important n'est pas d'y croire [...] mais de s'obliger à y croire, de se livrer pieds et poings à des vérités d'apparence »²³. De cette manière, comme le dit Benjamin Labé « les auteurs ajoutent ainsi à la tradition du manifeste des contraintes qui formalisent l'adhésion au mouvement et renforcent l'appartenance communautaire »²⁴. L'adhésion au mouvement procure ainsi un sentiment d'appartenance, qui contribue à créer une forme de groupe, de clan fermé dont l'entrée ne se fait qu'après un passage devant une commission, ou par déclaration officielle²⁵.

La dixième règle du Voeu de chasteté contribue également à renforcer cette appartenance communautaire : celle-ci stipule que « le réalisateur ne doit pas être crédité ». Si les autres règles mises en place par le Dogme s'attaquent principalement à des questions esthétiques, dans la recherche d'une forme de pureté aussi bien à l'image (comme la troisième règle « la caméra doit être tenue à l'épaule », ou la cinquième « les traitements optiques (trucages) et filtres sont interdits ») qu'au scénario (la septième « les aliénations temporelles et géographiques sont interdites », ou huitième « les films de genre sont inacceptables »), celle-ci est bien la seule qui n'impose rien au film en tant qu'ensemble, mais qui vise particulièrement le réalisateur en tant que créateur. Il lui est ainsi demandé de s'abandonner au profit de la création, jurant de « [s]'abstenir de tout goût personnel ». On met ici en application le refus énoncé dans le manifeste, à savoir le rejet de la place accordée au réalisateur en sa qualité d'auteur. En faisant ce voeu, le réalisateur déclare ici ouvertement « je ne suis plus un artiste », et devient serviteur d'une cause plus grande. Il accepte de se

²² La confession de Thomas Vinterberg est publiée sur le site internet officiel du mouvement, rubrique confession. URL : <http://www.dogme95.dk/celebration/index.htm> [archivé du 7 octobre 2000]

²³ BOUQUET Stéphane, « *Festen* de Thomas Vinterberg », *Cahiers du Cinéma*, n.525, juin 1998, p.29

²⁴ LABÉ Benjamin, *Le réalisme cinématographique et sa réinvention dans la fiction contemporaine [Abbas Kiarostami, Hou Hsiao-Hsien, Nanni Moretti, Dogme 95]*, thèse de doctorat en Lettres et Arts, soutenue à l'Université Lumière Lyon 2, sous la direction de Jacques Gerstenkorn, 2010, p.200

²⁵ Les films souhaitant être authentifiés comme faisant pleinement partie du Dogme 95 devaient, au départ, passer devant une commission présidée par les fondateurs du mouvement. Cette étape fut abandonnée à l'aube des années 2000. Par la suite, une simple déclaration sur l'honneur, accompagnée du versement de 10 000 couronnes danoise, suffisait.

mettre au service du film devenu objet autonome et prioritaire. Mais en réalité, bien qu'elle stipule que le nom du réalisateur ne doit pas apparaître, la dixième règle n'a jamais eu pour but de rendre anonymes les films. L'identité du réalisateur d'un film du Dogme n'a jamais été un mystère, en témoignent les récompenses attribuées en festivals. Cette règle est bien plutôt une manière de refuser la singularité des acteurs de la création, en cherchant donc à accentuer la vision profondément collective du cinéma mise en avant par le mouvement.

C'est dans cette logique de renoncement que Vinterberg débute ici sa carrière de réalisateur²⁶. L'acte cherche pour lui à être libérateur face à un certain enfermement ressenti, répétant à de multiples reprises qu'il avait « l'impression que [sa] façon de filmer était prisonnière des conventions »²⁷. Bien que cet enfermement puisse sembler relativement paradoxal pour un tout jeune réalisateur, il permet néanmoins de comprendre son besoin de représenter la remise en question des normes et son goût pour l'opposition aux groupes dominants. Car si on retrouve ce conflit contre la norme établie dans son approche créative (à travers sa participation au Dogme 95), elle est également présente à l'intérieur même de ses films. On voit plus particulièrement un même schéma se reproduire dans ses scénarios : celui de la confrontation d'un individu (bien souvent un personnage masculin) à une communauté représentant un système normé. Ce face à face entraînera petit à petit l'exclusion du personnage. L'omniprésence de cette pression, exercée par une communauté à la fois sacralisée et menacée, nous conduit aujourd'hui à consacrer ce mémoire de recherche à l'étude de cette thématique.

Il existe assez peu d'études scientifiques portant directement sur le cinéma de Thomas Vinterberg. Certes les études réalisées sur le Dogme 95 prennent le temps d'étudier *Festen* : on citera notamment la thèse de Claire Chatelet sur les liens entre le Dogme et les courants d'avant-garde²⁸, ou celle de Benjamin Labé, qui consacre un chapitre à l'approche du réalisme fictionnel choisie par le mouvement²⁹. Mais *Festen* est alors étudié en tant que film du Dogme 95 et non en tant qu'oeuvre faisant partie intégrante de la filmographie de Thomas

²⁶ Il réalise en 1996 son premier long métrage, *Les Héros (De største helte)*, soit un an après la création du Dogme 95, et deux ans avant la sortie de *Festen*.

²⁷ Entretien avec Thomas Vinterberg par Yann Tobin, *op.cit.*

²⁸ CHATELET Claire, *Des mythes et des réalités de l'avant garde à Dogme 95, entre tradition et invention*, *op.cit.*

²⁹ LABÉ Benjamin, *op.cit.*

Vinterberg. Si l'on admet que de telles études doivent exister, il n'a pour autant pas été facile de trouver trace de travaux universitaires portant sur son travail de réalisation, indépendamment des études uniquement centrées sur sa participation au Dogme³⁰. A travers cette étude nous chercherons donc à analyser les motifs récurrents dans le cinéma de Thomas Vinterberg, en abordant son investissement dans le Dogme 95 mais en allant également au delà. Nous chercherons ici plus précisément à interroger sa manière de représenter l'individu dans différentes communautés, également comment ces dernières en viennent à sacrifier un de leurs membres lorsqu'elles se sentent fragilisées, situant donc le personnage entre appartenance et exclusion.

Pour ce faire nous avons choisi de réunir un corpus de trois films : *Festen* (1998), *La Chasse* (*Jagten*, 2012) et *Drunk* (*Druk*, 2020). Ce choix s'est d'abord fait sur la base de la thématique commune de l'exclusion, présente de manière différente dans chacun des films. *Festen* raconte l'histoire d'un fils, Christian, qui choisit de révéler, à l'occasion d'une fête de famille, les abus infligés par son père durant son enfance. La nouvelle, qui sera très mal reçue, remettra en question l'intégrité familiale et entraînera l'exclusion temporaire de Christian. *La Chasse* représente en quelque sorte le chemin inverse : Lucas travaille dans un jardin d'enfant, et se voit injustement accusé d'attouchements sur Klara, une petite fille. La communauté locale cherchera à le bannir, bien qu'il soit en vérité innocent. D'une manière quelque peu différente, *Drunk* met en scène Martin, qui ne se sent plus à sa place dans son quotidien, et qui cherche à retrouver un équilibre personnel en expérimentant différents niveaux d'alcoolémie avec plusieurs de ses amis. Cette ivresse entraînera une certaine mise à l'écart du groupe d'amis qui se trouve donc en décalage avec le monde qui les entoure.

Mais ces films ont également été choisis pour ce que chacun d'entre eux apportent à la filmographie de Thomas Vinterberg. Ces films ont tous trois été co-scénarisés par ses soins, et sont en langue danoise, autrement dit sa langue maternelle. Nous avons donc considéré qu'ils s'inscrivaient dans une approche plus personnelle, en comparaison de films qu'il a pu réaliser en anglais, ou ceux scénarisés par d'autres. S'ils ne se suivent pas d'un point de vue purement chronologique et ne constituent pas une suite logique en ce sens, les années qui séparent leur sorties permettent au contraire de démontrer la présence d'une tendance inscrite

³⁰ Nous pouvons tout de même noter que Manon Heuslin prépare actuellement un Mémoire de recherche portant sur le cinéma de Thomas Vinterberg, sous la direction de Thierry Millet, Université de Marseille.

sur le long terme. *Festen* est seulement son deuxième long métrage, *Drunk* son dernier en date à ce jour, et *La Chasse* se place au centre de ces deux extrémités. Ces trois films s'étalent donc sur plus de vingt ans, et démontrent bien que Thomas Vinterberg est resté particulièrement attaché à la représentation de cette thématique du groupe. Nous pouvons considérer que « l'essence et les dynamiques de ces petits clans, ce qui les crée, les lie et les défait constitue clairement une obsession personnelle du metteur en scène »³¹.

Il s'agira, dans un premier temps, d'exposer les différentes formes de communautés mises en scène, leur fonctionnement et la sacralité qu'on leur confère, avant d'en étudier les motifs de rupture et les réactions menant à l'exclusion. Nous évoquerons également le retour possible au sein de la communauté, souvent lié à l'apparition d'un miracle à l'origine de la résolution des conflits existants.

³¹ GUTMAN Pierre-Simon, « *Drunk* », *L'avant-scène Cinéma*, n.676, octobre 2020, p.185

PARTIE I. EXPOSITION DES FORMES DU COLLECTIF

1. Les différentes communautés

Il semble tout d'abord primordial de prendre le temps de se pencher sur les différentes formes de communautés mises en scène par Thomas Vinterberg. En regardant avec attention les films composant notre corpus, nous pouvons considérer que les formes de communautés présentées peuvent être divisées en trois catégories, qui correspondent aux instances de socialisation que l'on reconnaît en sociologie. On distinguera ainsi les institutions religieuses et scolaires, la famille, et les associations. Ce sont en particulier les rapports divers entretenus entre les membres de ces groupes, selon une proximité et une normativité plus ou moins établies, qui nous amène ici à dissocier ces différentes structures. La séparation que l'on induit ici est évidemment à prendre avec beaucoup de précautions, puisqu'il faut garder à l'esprit que ces groupes ne sont pas tout à fait distincts les uns des autres. Les personnages n'appartiennent pas à un seul groupe, mais bien à plusieurs à la fois, se plaçant ainsi à leur intersection. Bien que le terme institution appelle à définition, il nous serait bien trop ambitieux de tenter ici de nous interroger sur les diverses significations qu'on lui admet. Il nous faudrait pour ce faire interroger les différentes visions portées par Durkheim, Weber, et autres sociologues si nous voulions être tout à fait précis. Aussi nous pourrions débattre grandement sur les termes employés pour évoquer ces institutions, car ils pourraient être considérés comme étant relativement simplistes et probablement réducteurs si l'on considère le large champ de la sociologie, domaine considéré à lui seul comme étant justement « la science des institutions, de leur genèse et de leur fonctionnement »³². Bien que nous tentions ici d'être rigoureux, le sujet de cette étude reste avant tout le cinéma de Thomas Vinterberg. Il nous semble donc plus judicieux de rester relativement en surface concernant ces définitions sociologiques. Nous choisirons d'utiliser une définition plus accessible : celle de Frédéric Lebaron, qui indique que l'institution « désigne en sociologie une réalité collective cristallisée, stable, en partie extérieure aux individus »³³. Nous entendrons donc ici par institution une organisation reconnue et intégrée dans la société, considérée comme relativement traditionnelle de par son existence durable, et organisée selon des normes claires et établies.

³² DURKHEIM Emile, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Payot & Rivages, coll. Petite Biblio Payot Classiques, 2021 (1895), p.55

³³ LEBARON Frédéric, *La sociologie de A à Z : 250 mots pour comprendre*, Paris, Dunod, 2009, p.71

Les institutions religieuses et scolaires

A première vue, les organisations religieuses semblent se présenter comme les institutions par excellence. Quoi de plus normé et de plus reconnu dans le temps que l'Eglise ? Si l'on considère que la religion est un concept très personnel et qu'il en vient à chacun de juger de sa propre croyance, nous devons tout de même lui reconnaître son omniprésence dans la société. C'est en particulier le cas au Danemark, tout comme dans une majorité des pays nordiques, où le protestantisme est inscrit comme religion d'État³⁴. Etant donné l'important héritage religieux, et le haut pourcentage de personnes de confession protestante dans la population danoise³⁵, il n'y a donc rien d'étonnant à retrouver de manière récurrente cette thématique dans les productions nordiques. Une grande place est par exemple accordée à la croyance dans les films de Carl Theodor Dreyer et Ingmar Bergman. Mais nous pourrions aussi évoquer la sortie récente de films tel que *La Dernière nuit de Lise Broholm* (Tea Lindeburg, 2022), ou *Godland* (Hlynur Pálmason, 2022), qui mettent tous deux en scène des communautés luthériennes du XIXe siècle, et centrent leur intrigue sur des questions de croyance.

Le cinéma de Thomas Vinterberg ne fait pas exception : la religion trouve également une place non négligeable dans sa filmographie. La première forme de religion que l'on voit apparaître dans le travail de Vinterberg se trouve plutôt dans son approche créative, à travers son investissement dans le Dogme 95. Le mouvement n'hésite pas à utiliser un lexique religieux : d'abord dans son nom, mais aussi dans ses textes fondateurs (en particulier le Voeu de chasteté). Thomas Vinterberg (comme ses comparses) ne manque pas de décrire le Dogme comme une croyance à part entière, refusant toute autre référence religieuse vis à vis de *Festen* sinon admettre que « si le film a une religion, c'est celle du Dogme 95 »³⁶. On érige alors en divinité le Dogme, auquel les réalisateurs viennent se soumettre.

³⁴ Le Danemark, la Finlande, l'Islande et le Groenland reconnaissent le luthéranisme comme religion d'Etat. Seul la Norvège et la Suède ont très récemment cessé de le faire. La séparation de l'Eglise et de l'Etat s'est faite en 2012 pour la Norvège et en 2000 pour la Suède.

³⁵ D'après les dernières statistiques (2023) du Danmarks Statistik (équivalent danois de l'INSEE), plus de 4 millions de personnes (soit plus de 70 % de la population) seraient membres de l'Eglise du Danemark.
URL : <https://www.dst.dk/da/Statistik/emner/borgere/folkekirke/medlemmer-af-folkekirken>

³⁶ Entretien avec Thomas Vinterberg par Stéphane Bouquet & Nicolas Saada, « La chambre noire de l'inconscient », *Cahiers du cinéma*, n.531, janvier 1999, p.59

La religion apparaît ensuite, dans ses films, dans la mise en scène récurrente d’offices religieux (*La Chasse*, *La Communauté* (2016), *Drunk*), et plus particulièrement encore à la veille de Noël (autrement dit lors de la célébration la plus importante de la religion chrétienne). A cette occasion, toute la communauté religieuse se réunit et communique ensemble, en se soumettant aux rituels que supposent ce genre de rassemblements. Ce moment, qui célèbre la naissance du Christ et par conséquent la naissance de toute croyance, trouve une place toute particulière dans *La Chasse*, lors d’une scène marquante sur laquelle nous reviendrons par la suite. L’église s’impose comme le lieu de rencontre de la communauté religieuse : les fidèles sont tous réunis sur les bancs pour écouter le prédicateur qui leur fait face et acquérir un savoir.

On retrouve également la mise en scène de l’école, servant comme autre lieu de rencontre des enfants mais aussi des adultes (parents d’élèves comme professeurs). Par exemple, dans *La Chasse*, c’est en travaillant au jardin d’enfant que Lucas fait la rencontre de Nadja, qui deviendra sa compagne au cours du film. Dans *Drunk*, Martin s’est quant à lui lié d’amitié avec certains de ses collègues enseignants. L’école met ainsi en contact les individus susceptibles de se rapprocher ; elle offre un cadre permettant la formation de communautés personnelles. De ce point de vue, la Dansk Filmskole a bien fait son travail d’entremetteuse, puisqu’elle a été déterminante dans le parcours de cinéaste de Thomas Vinterberg. Comme nous l’avons évoqué en introduction, cette école lui a permis de s’intégrer dans le milieu du cinéma et de rencontrer un certain nombre de ses collaborateurs. Jack Stevenson considère qu’« il y a inévitablement une sorte de mentalité de club liée à l’école »³⁷, allant jusqu’à dire que « la “bande de Von Trier” [...] constitue une sorte de groupe dans le groupe »³⁸. On note également que cette école, dans son fonctionnement, n’a pas manqué d’influer sur son approche créative, car « avec l’accent mis sur une pédagogie basée sur les règles, [l’école] a fourni une base au manifeste du Dogme, qui a lui-même joué

³⁷ « *There is unavoidably something of a club mentality bound up in it [the school].* » [traduction libre] STEVENSON Jack, *op.cit.*, p 162

³⁸ « *The “Von Trier posse” [...] constitutes a kind of club-within-a-club.* » [traduction libre] *Ibid.*

un rôle crucial dans le renouveau du cinéma Danois »³⁹. Cette vision de la création par la contrainte prendrait donc directement sa source dans les premiers apprentissages de cinéma de Thomas Vinterberg.

La famille

La famille est une autre institution présente de manière récurrente dans les films de Thomas Vinterberg. Ce groupe relève de la sphère privée, et suppose donc la présence d'une certaine intimité entre ses membres. Ce qui fait autorité dans la famille, ce sont les liens de parenté, la filiation, autrement dit un lien qui unit les individus par le sang. On peut considérer que cette filiation est « conçue comme essentiellement indissoluble et inaliénable »⁴⁰. Ce lien indéfectible pose les bases d'un groupe annoncé comme fort, mais surtout clos. De la même manière que l'école, la famille donne un cadre aux individus, et tout particulièrement aux enfants, qui grandissent supposément entourés de règles leur permettant par la suite de s'intégrer dans la société. La famille répond à un ensemble de conventions et de principes qui lui sont propres (chaque famille ayant ses spécificités), et qui cherchent généralement à se répéter chez les générations suivantes. Le schéma familial est ancré et cyclique, puisqu'il suppose la répétition de ces conventions.

La représentation de ce lien familial est mis en scène de manière particulièrement frappante et prononcée dans *Festen* (le film se déroulant à l'occasion d'une fête de famille). On perçoit dès les premières minutes du film l'intimité partagée par les membres de la famille à travers leur proximité physique. Lorsque Mickael (Thomas Bo Larsen) aperçoit son frère Christian (Ulrich Thomsen) sur le bord de la route, il arrête alors sa voiture pour le saluer. Son premier geste envers lui sera de lui toucher les joues et de l'embrasser, donc être très tactile avec lui. Dans le même temps, Mette (sa femme) et ses enfants attendent dans la voiture, entassés à l'arrière. On voit que Mickael instaure une différence de traitement entre sa "première famille" (ses frères et soeurs) et la famille qu'il a lui même construite. Cette

³⁹ « *With its emphasis on a rule-based pedagogy, the latter provided a basis for the Dogme manifesto, which played a crucial role in the renewal of Danish film* » [traduction libre]

SODERBERGH WIDDING Astrid, « How to train a Director - Film schools in the Nordic Countries », HJORT Mette & LINDQVIST Ursula (dir.), *A Companion to Nordic Cinema*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2016, p.121

⁴⁰ BOISSON Marie, « Penser la famille comme institution, penser l'institution de la filiation », *Informations sociales*, n.131, 2006, p.103

distinction se confirme lorsqu'il décide d'abandonner sur le bord de la route femme et enfants, pour conduire son frère à destination. La scène se répète lorsqu'approche la soeur, Hélène (Paprika Steen), avec qui Michael est là encore très affectueux physiquement, marquant ainsi leur lien solide. L'arrivée des autres membres de la famille se fait au son des klaxons, dans un défilé de voitures représentant pour chacune un noyau distinct (un couple, ses enfants, *etc.*) qui, accumulés, forment la Famille au sens large. La proximité de la caméra (véritablement collée aux personnages) vient souligner l'intimité qu'ils partagent. La fratrie souhaitera la bienvenue aux invités à coup de grandes accolades. La famille est bruyante, imposante, elle remplit le cadre, et ira jusqu'à encercler plus particulièrement le personnage de Christian (figures 1 et 2).



Figure 1. *Festen*



Figure 2. *Festen*

Au cours du film c'est cette famille nucléaire, ce cocon principal (les parents, le frère, la soeur), mais également la famille éloignée qui gravite autour d'elle, que Christian fera implorer. A travers cette mise en scène, c'est contre un enfermement familial que Thomas Vinterberg se positionne. Il déclare, dans un entretien accordé à Yann Tobin pour la revue *Positif* : « dans *Festen*, c'est le côté claustrophobique de la famille que j'attaque »⁴¹. Mais malgré l'attaque subie (à savoir la révélation d'un inceste, qui viendra mettre à mal l'équilibre familial) l'unité familiale résiste : « la famille survit, unie, éternelle. C'est la seule institution dans la vie qu'on ne se choisit pas, et qu'on ne peut pas détruire »⁴².

Ce désir de représenter une famille fragilisée mais forte dans son unité, est à lier à ce que Vinterberg révèle lui même de sa propre enfance. Il dit à l'occasion de ce même entretien, être « plutôt attiré par la structure familiale traditionnelle, ayant grandi dans une communauté qui l'ignorait. J'observais des familles de l'extérieur, avec ambivalence »⁴³. S'il aime rassurer en annonçant que *Festen* n'est en rien inspiré de sa vie personnelle, et qu'il n'a rien à reprocher à sa propre famille, il poursuit cependant en relevant : « cela doit correspondre en moi à un désir profond. Ma famille a été fantastique [...] mais le fait de grandir en communauté m'a privé des traditions familiales. Les enfants ont besoin de rituels et ils m'étaient refusés »⁴⁴. Passer son enfance dans un environnement qui ne suivait pas cette norme familiale semble l'avoir laissé dans une position ambiguë mélangeant attirance et rancœur, et avec cette envie inassouvie d'avoir à se conformer à certaines règles (car qui dit rituel et tradition dit également respect de certains codes). On trouve donc ici une explication à sa participation au Dogme 95, dont le principe tient justement dans l'imposition de règles. Nous pouvons considérer que l'on retrouve un peu de Vinterberg dans le personnage de Christian, dans cette remise en question et cette critique des traditions familiales avec lesquelles il a grandi.

Cette rupture du modèle familial se retrouve également dans *La Chasse* et dans *Drunk*, plus particulièrement dans la figure du couple. Dans *La Chasse*, Lucas (Mads Mikkelsen) est au début du film un père célibataire cherchant à récupérer la garde de son fils. Il va petit à petit tenter de reconstruire un foyer avec une nouvelle compagne, Nadja

⁴¹ Entretien avec Thomas Vinterberg par Yann Tobin, *op.cit.*, p.20

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

(Alexandra Rapaport). Dans *Drunk*, on adopte plutôt le schéma inverse. Martin (Mads Mikkelsen, à nouveau) passe d'un foyer stable, qu'il partage avec sa femme Anika (Maria Bonnevie) et ses deux fils, à une séparation du couple et de la garde des enfants. La relation violente et conflictuelle que Mickael entretient avec sa femme Mette dans *Festen* en est un autre exemple⁴⁵.

Vinterberg semble également accorder une certaine importance à la représentation de la fratrie. Il y a d'abord la fratrie génétique, comme avec les frères et soeurs Klingefeldt, dans *Festen*. Mais il y a aussi, d'une manière différente, les frères et soeurs que l'on s'attribue au cours de la vie, et avec qui se construisent des relations fraternelles fortes. Kim, le cuisinier dans *Festen*, n'est pas le frère de Christian mais il lui sera néanmoins d'un soutien précieux. Il en va de même pour le personnage de Bruun, qui jouera un rôle essentiel pour Lucas dans *La Chasse*. On ne sait pas exactement si les deux hommes ont un lien de parenté, mais Bruun sera le seul à rester présent pour lui et à lui venir en aide.

D'autres corps collectifs

Cette fraternité s'étend donc au delà des liens du sang. La véritable différence avec la famille réside ici dans le choix. Les liens familiaux sont innés, alors que les liens amicaux proviennent du désir de s'associer. Cette association est motivée par une certaine identification : les personnages rejoignent un groupe dans lequel ils se reconnaissent. Cette association est motivée par des préoccupations communes, qui peuvent prendre leur source dans un loisir pratiqué collectivement (les chasseurs dans *La Chasse* en sont un exemple) mais aussi dans un effet générationnel qui instaure une certaine proximité (nous trouverions ici un exemple dans les moments de groupe partagés par les élèves dans *Drunk*). On constate également la représentation récurrente de corps de métier. On représente alors des individus exerçant la même activité, répondant ainsi aux mêmes règles et aux mêmes devoirs. C'est par exemple le cas des enseignants dans *Drunk*, ou de l'équipage de sous-mariniens dans le film *Kursk* (2018).

⁴⁵ On peut d'ailleurs supposer que Vinterberg intègre dans *Drunk* une référence détournée à ce couple. Lorsque Théo (Thomas Bo Larsen, qui interprète également le personnage de Mickael dans *Festen*) est interrogé sur le costume qu'il porte, il répond que celui-ci « date de l'époque de Mette ».

Mais les associations formées viennent dépasser le simple métier ou loisir commun, qui ne servent que de base à une rencontre. Martin et ses collègues se retrouvent en dehors du travail (hors du lycée) à différentes occasions et dans différents lieux (au restaurant, chez les uns ou les autres, etc.) Le groupe n'est donc pas réduit au contexte qui lui a servi de première rencontre : il n'a pas de lieu de rendez-vous fixe et précis, mais est plutôt en mouvement. La formation d'une nouvelle communauté suppose tout de même la création de règles qui lui sont propres, bien qu'elles puissent être modulables puisque directement fixées par ses membres. La mise en place d'associations de ce type permet à ses membres de s'émanciper des autres formes d'institutions structurées (religieuse, scolaire, familiale, etc.) : en cas de difficultés, les personnages se tourneront plus facilement vers ces communautés, puisqu'elles auront tendance à admettre plus de flexibilité.

2. Faire communauté

Trouver sa place

Au regard de la présence marquée de ces différentes formes de communautés, l'individu souhaitera y trouver sa place et s'y sentir inclus. Chez Thomas Vinterberg les personnages sont en quête d'une appartenance qui agit pour eux comme une forme de réconfort. Car appartenir à une communauté signifie alors être entouré et soutenu ; c'est avoir trouvé dans un groupe ce que l'on ne trouvait pas dans un autre. Mais pour ce faire il faut d'abord intégrer le groupe : si le personnage en question n'en fait pas partie, il devra alors être initié. Ainsi Marcus rejoint le groupe des chasseurs de *La Chasse* après avoir obtenu son permis de chasse, mais plus encore après qu'on lui ait offert son arme de manière solennelle. La scène se déroule à table, et réunit toute la communauté de chasseurs. Bruun, son parrain, s'adresse alors à lui : « En ce jour les garçons deviennent des hommes, et les hommes des garçons » ; « Tu es en train de devenir adulte. C'est ton tour de conquérir les forêts ». Le fusil que son père lui offre ensuite est présenté comme un trophée appartenant à sa famille depuis plusieurs générations. On trouve à travers cette arme un symbole familial fort : sa transmission de père en fils suggère également la transmission d'un statut, d'un héritage et d'une responsabilité familiale. Le groupe chante haut et fort un « espérons qu'il boira avec nous », signifiant à la fois qu'ils espèrent que Marcus sera à la hauteur de leurs attentes, mais aussi qu'ils souhaitent qu'il s'intègre et participe aux traditions déjà instaurées.

Mais bien souvent, les films de Vinterberg débutent à un moment où la communauté est d'ores et déjà établie et structurée. L'enjeu pour les personnages ne sera donc pas tant d'intégrer un groupe que de conserver une place au sein de celui-ci. Il s'agira alors de chercher à ne pas être mis à l'écart, idée qui semble particulièrement effrayer le personnage de Mickael lors de son arrivée au manoir, lieu de festivités de *Festen*. Arrivant confiant devant Lars, le réceptionniste, il perdra cependant son air narquois en apprenant qu'aucune chambre ne lui a été réservée. Et pour cause : il n'a pas été invité par le père, dont on célèbre l'anniversaire en ce jour. Son frère Christian n'aura quant à lui pas ce problème, étant donné que son nom est sur la liste des invités. Voir son nom inscrit noir sur blanc signifie être accepté des autres, être attendu et accueilli bras ouverts. Mais accepter de ne pas être le

bienvenu à l'anniversaire du père signifierait pour Mickael signer son exclusion définitive de la famille, et accepter que ses problèmes d'alcool aient fait de lui le *vilain petit canard*. Mickael implorera alors qu'on lui concède une petite chambre, parmi celles qui ne sont jamais occupées. Il est prêt à revoir à la baisse ses exigences pour ne pas être en dehors du cercle, car avoir une place, tout petite soit-elle, reste toujours préférable à ne pas en avoir du tout.

De cette manière les personnages seront prêts à justifier leur appartenance, si celle-ci est remise en question, ou bien pour éviter qu'elle ne le soit dans le futur. Il leur faudra alors passer par certains rites, considérés par Durkheim comme étant « les moyens par lesquels le groupe social se réaffirme périodiquement »⁴⁶. Ces temps, qui arrivent de manière ponctuelle, permettent de mettre à jour la cohésion au sein du groupe et par la même occasion l'appartenance de ses membres. Autrement dit, c'est à cette occasion que « des hommes qui se sentent unis, en partie par les liens du sang, mais plus encore par une communauté d'intérêts et de traditions, s'assemblent et prennent conscience de leur unité morale »⁴⁷. Lorsque le groupe de chasseur met Lucas au défi en lui chantant de reprendre une bière, il s'exécute. Un nouveau chant est alors entamé à son honneur, célébrant le fait qu'il accepte de suivre la tradition. Le fait de boire comme les autres, dans un mimétisme volontaire, montre alors l'unité de la communauté. Mais Lucas avait d'ores et déjà prouvé son appartenance dès les premières minutes du film. Alors que le groupe d'amis est réuni sur le ponton d'un lac, l'un d'eux saute dans l'eau glacial du mois de novembre. Il s'est vu lancer un défi : 1 200 couronnes danoise pour le premier qui sauterait à l'eau. Il est alors applaudi par les autres hommes restés à terre. Pour autant, lorsqu'il est pris d'une crampe, Lucas est le seul qui n'hésitera pas à plonger, encore habillé, pour l'aider à rejoindre le bord. Il prouve ici son dévouement et montre l'importance que la communauté, et plus encore l'importance que ses membres en tant qu'individus, ont pour lui.

Mais si les membres du groupe se défient entre eux on suppose alors un gagnant et un perdant. Quand Martin et ses amis cherchent à se défier à la sortie du restaurant dans *Drunk*, ils mesurent alors leur force physique les uns aux autres. Mais les bras de fer et les batailles de marche rapide n'ont pas de véritables enjeux. Le personnage vinterbergien n'est jamais

⁴⁶ DURKHEIM Emile, *Oeuvres, Tome 1 : Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Classiques Garnier, 2015 (1912), p.523

⁴⁷ *Ibid.*

dans une recherche de supériorité, aussi savoir qui a gagné n'a rien de décisif. Le but n'est pas tant de tirer un classement parmi les membres du groupe que de leur permettre d'expérimenter ensemble, et donc de se rapprocher. De la même manière, la course des élèves autour du lac n'a pas d'enjeu en elle-même. Certes les deux garçons qui la remporte sont célébrés, et le célèbre entre eux en partageant un baiser, mais ils ne sont pas mis sur un piédestal pour autant et aucun rappel de leur victoire ne sera fait. On rappellera pourtant l'existence de la course plus tard dans le film, lorsque Martin demandera à sa classe combien d'entre eux y participe. Les élèves lèvent la main, unanimes : tous y prennent part, sans exception. On souligne donc plutôt le fait que ce soit un rituel collectif, une forme de passage obligé. Ces deux scènes (la sortie du restaurant et la course autour du lac) sont analogues : c'est la résistance physique des personnages qui est testée dans les deux cas, que ce soit à travers les bras de fer, la course ou via l'abus d'alcool. Les groupes célèbrent jusqu'à finir complètement ivres, ce qui contribue à leur donner une unité, puisqu'ils sont alors placés en décalage, distancés du reste de la société. Mais ces défis ont surtout pour but de faire en sorte que les membres du groupe se rapprochent. La fin des deux séquences est identique : les personnages se reposent les uns sur les autres, dans un grand sourire (figure 3 et 4). C'est à travers ces épreuves physiques que les personnages réussissent à s'unir. Ils se sont rapprochés en tant que membres d'un même groupe, aussi bien par le corps que par l'esprit. La proximité est atteinte dans tous les sens du terme.



Figure 3. *Drunk*



Figure 4. *Drunk*

Jouer collectif

Cette proximité ne s'atteint pas uniquement en se défiant. Pour se rapprocher et forger le groupe il s'agit aussi de savoir faire équipe, et de savoir appliquer l'esprit de communauté dans un contexte ludique. Chaque joueur devra alors participer non pas dans le but de gagner individuellement, mais dans l'intention de faire gagner le groupe, à la manière de la séquence de canoë familial de *Drunk*. A cette occasion Martin doit faire deviner un animal à sa femme et ses enfants : il leur faut procéder par élimination, en posant des questions permettant à la personne suivante d'avoir plus d'informations sur l'animal recherché. Mais c'est un concept qu'un des fils semble avoir du mal à comprendre. On assiste alors à son initiation : c'est le moment pour Martin de lui apprendre que la réussite du groupe passe par l'entraide de ses membres. On retrouvera également cette idée dans l'enseignement du football transmis par Tommy à son équipe de jeunes garçons. Il est chargé de leur transmettre les valeurs sportives sur lesquelles se basent les sports collectifs, bien que cela lui serve d'abord de prétexte pour ne pas donner sa gourde remplie d'alcool au petit "binoclard". Les autres enfants semblent le rejeter, et refusent de partager leur eau avec lui. Tommy s'adressera alors à Hjalte, un autre petit garçon, en lui rappelant que « si tu veux faire des matchs il faut avoir l'esprit d'équipe ». Cet esprit d'équipe s'impose comme une condition à la bonne conduite du groupe et à sa réussite. Plus tard, c'est grâce à la cohésion des membres de l'équipe de football que le petit binoclard marquera un but. Loin d'être mis à l'écart comme au début du film, il sera au centre de l'attention, félicité de tous.

Le jeu, qu'il soit fait de devinettes ou d'épreuves physiques, permet d'instaurer de la cohésion dans le groupe de manière plus légère et spontanée. Il participe à un apprentissage détourné des notions de collectif, sans que les personnages (et en particulier les enfants) ne s'en aperçoivent nécessairement. Ainsi le groupe agit et réagit dans un mouvement collectif, qui se fait instinctivement, comme c'est le cas lors du jeu proposé en classe par Martin. Il demande à Josephine, une de ses élèves, d'élire un candidat en se basant uniquement sur des informations bien choisies. Après qu'elle ait éliminé sans le savoir Franklin Roosevelt et Winston Churchill, la classe se met à rire et applaudir à l'unisson en découvrant qu'elle vient d'élire Adolf Hitler. Ils ne rigolent pas d'elle, mais plutôt de leur erreur commune : Josephine n'a été qu'une représentante temporaire du groupe, elle a agit avec l'accord des autres élèves de la classe. La classe est amusée, la réaction est collective et instantanée.

Le sens de la fête

Un autre moment servant à activer (ou réactiver) le sens du collectif au sein de la communauté est celui de la fête, puisque les moments de célébration sous-entendent la réunion des membres du groupe dans le but de mettre quelque chose - ou quelqu'un - à l'honneur. Dans les films de Vinterberg une fête en particulier semble se démarquer au vu de sa récurrence : la célébration de l'anniversaire, sous différentes formes. Il y a l'anniversaire qui se veut grandiose, et qui réunit toute la famille éloignée au sein d'un grand manoir (*Festen*), ou plus simplement la réunion d'un groupe d'amis restreints lors d'un dîner au restaurant (*Drunk*), mais il y a aussi d'une autre manière l'anniversaire religieux, avec la célébration de Noël, correspondant à la naissance du Christ (*La Chasse*). En célébrant cette année supplémentaire on met en avant une personne à qui l'on montre son attachement et tout l'amour qu'on lui porte, dans un moment qui se veut convivial, et suivant une certaine tradition. Car si tous les personnages ne le célèbrent pas exactement de la même manière, ils respectent néanmoins tous le rituel qui veut que l'on rassemble les proches pour marquer le temps qui passe, et faire alors une forme de bilan. L'anniversaire s'impose comme étant une des seules formes d'individualisme que le groupe admet, puisqu'il s'agit là d'un individualisme contrôlé, au regard de l'ancrage rituel que sous entend la célébration.

Des célébrations propres à la culture nordique se distinguent également : la célébration des bacheliers à la fin de leurs examens en est un bon exemple. A la fin de *Drunk*, c'est la classe entière qui est réunie et qui s'amuse en buvant, dansant et chantant. La réussite individuelle est célébrée en groupe, car c'est la classe entière, en tant que communauté définie, qui a réussi l'examen du baccalauréat. L'heure est à la fête et le champagne côtoie la bière et la vodka. Ils suivent ici la tradition danoise qui veut que l'obtention du baccalauréat se célèbre ensemble, sous des flots d'alcool : la classe doit par exemple se déplacer chez les parents de chaque élève, et partager un verre avec eux. On attend également des étudiants qu'ils suivent un certain nombre d'autres traditions⁴⁸, dont le fait de porter des *studenterhuer* (autrement dit des casquettes d'étudiants, ici rouges et blanches⁴⁹), signe distinctif de ce moment de fête. Ce rite fait partie intégrante de la culture danoise et accentue de ce fait un sentiment d'appartenance, car « le rite en tant que dispositif symbolique [...] transmet un savoir incorporé culturellement, que les individus ont la conscience [...] de partager avec les générations qui les ont précédés, ou avec ceux qui le vivent en même temps, mais ailleurs »⁵⁰.

Ce qu'il y a de commun dans ces célébrations - quelles qu'elles soient - c'est le passage d'un état à un autre. On fête la personne qui passe d'un âge à un autre, de manière très littérale numéraire dans le cas de l'anniversaire, ou d'une manière plus métaphorique dans le cas du bac, qui marque alors la fin de l'enseignement secondaire et le passage à l'âge adulte. Etant donné qu'ils s'imposent comme des moments charnières, de changement d'un état à un autre, ces moments de célébration peuvent être considérés comme relativement instables. Le risque est de faire chavirer la communauté, et plus particulièrement l'ordre institutionnel. C'est ici que la forme concrète de la célébration prend de l'importance : en accordant un laisser-aller, elle permet alors un relâchement qui évite l'accumulation de tensions. La fête permet de maintenir le statu quo, et la dimension rituelle qu'on lui associe contribue à amener un équilibre et raviver la croyance en la communauté. Dans cette idée,

⁴⁸ Beaucoup de traditions entourent ce moment de fête. Entre autre : on note à l'intérieur de son chapeau la note finale obtenu à l'examen ; l'élève ayant la taille de chapeau la plus grande (ou la plus petite) doit offrir à boire à ses camarades ; des encoches sont à faire dans le revers de la casquette pour marquer différents exploits festifs, etc.

⁴⁹ Les couleurs correspondent à celles du *Danneborg*, le drapeau danois. Elles varient selon le niveau académique et l'examen célébré.

⁵⁰ LARDELLIER Pascal, *Sur les traces du rite : l'institution rituelle de la société*, Londres, ISTE Editions, 2019, p.60

comme l'énonce Emile Durkheim, on pourrait ainsi accorder à la fête une dimension religieuse :

Toute fête, alors même qu'elle est purement laïque par ses origines, a certains caractères de la cérémonie religieuse, car, dans tous les cas, elle a pour effet de rapprocher les individus, de mettre en mouvement les masses et de susciter ainsi un état d'effervescence, parfois même de délire, qui n'est pas sans parenté avec l'état religieux. L'homme est transporté hors de lui, distrait de ses occupations et de ses préoccupations ordinaires. Aussi observe-t-on de part et d'autre les mêmes manifestations : cris, chants, musique, mouvements violents, danses, recherche d'excitants qui remontent le niveau vital, etc.⁵¹

A la manière des célébrations religieuses, ces moments d'euphorie collective permettent aux membres du groupe de s'accorder sur leur appartenance. A cette occasion ils ne partagent pas seulement des intérêts communs, mais ils se soumettent également au caractère festif et joyeux du moment : ils sont tous tournés vers cette chose - ou cette personne - que l'on célèbre et font communauté dans leur manière d'agir et de réagir.

⁵¹ DURKHEIM Emile, *Oeuvres, Tome 1 : Les formes élémentaires de la vie religieuse, op.cit.*, p.518

3. Vénérer l'entre-soi

On connaît la chanson

La musique représente également un moyen de créer du lien et de rapprocher les membres d'une même communauté. Elle peut par exemple prendre la forme de motifs musicaux qui suivront des groupes et les rendront identifiables. La chanson électro-pop *What a Life*, qui s'impose comme l'emblème musical de *Drunk*, suit le groupe de lycéens dans ses moments de fête, en introduction et conclusion du film. Dans ce cas, la musique correspond alors comme le dit Michel Chion à « ce besoin d'agrandir subjectivement le cadre étroit du cinématographe et de restituer un espace mental plus large »⁵². La musique, et tout particulièrement les paroles de cette chanson, servent ici à verbaliser ce que le groupe d'étudiants tient pour préoccupation commune, à savoir l'insouciance assumée d'une jeunesse souhaitant vivre pleinement :

<i>What a life, what a night,</i>	Quelle vie, quelle nuit,
<i>What a beautiful, beautiful ride,</i>	Quelle belle, belle balade,
<i>Don't know where I'm in five</i>	Je ne sais pas où je serai dans cinq ans
<i>but I'm young and alive,</i>	mais je suis jeune et vivant,
<i>Fuck what they are saying, what a life.</i>	Merde à ce qu'ils disent, quelle vie. ⁵³

Ce refrain constitue un véritable moment d'exaltation pour le groupe de jeunes qui chantent à plein poumons en même temps qu'ils bougent collectivement au rythme des basses et des percussions. Mais elle l'est également pour le groupe d'enseignants qui finira par les rejoindre dans leur célébration. A travers le film, ils auront pourtant tendance à être associés à des musiques que l'on considèrera comme plus "sages". Nous citerons notamment la

⁵² CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, ed. Cahiers du cinéma, 2010 (2003), p.362

⁵³ SCARLET PLEASURE, « What a life », *Garden*, Copenhagen Records, 2020 [traduction libre]

Fantaisie en fa mineur de Schubert⁵⁴, ou *La Tempête* de Tchaïkovsky⁵⁵, toutes deux particulièrement révélatrices du tourment, du désespoir et de la monotonie ressentie par le groupe d'amis. Mais lorsqu'ils se joignent aux lycéens, une compréhension mutuelle des groupes se produit : ils partagent ensemble un moment de relâchement nécessaire, bien qu'il trouve son origine dans deux situations très différentes (un décès et la réussite d'un examen). Et si les paroles intègrent le pronom personnel "je", la chanson ne représente pourtant personne en particulier. Cette utilisation est plus figurative que littérale, car « [une chanson] met en scène un "je", un "toi", un "elle", un "lui" général et indéterminé, souvent symbolique »⁵⁶. Par extension, ce "je" met plutôt en avant un "nous", représentant à la fois le personnage dans toute sa singularité, mais aussi dans une forme indéfinie faisant partie intégrante de l'unité constituée par le groupe. Michel Chion poursuit en relevant que « la chanson est en effet ce qui fait le lien entre le destin individuel des personnages, et la collectivité des autres hommes, des autres femmes, à laquelle ils appartiennent »⁵⁷. De ce fait, elle permet de quitter ce qu'il désigne être un certain « psychologisme individuel ». L'utilisation de la musique permet alors d'envisager l'individu comme faisant pleinement partie d'un destin collectif.

Loin d'une simple écoute, c'est en se laissant aller eux-même à la musique, et particulièrement au chant, que les personnages peuvent prendre pleinement conscience de leur place dans le groupe. Le corps est alors un outil permettant de répondre à ce besoin d'appartenance précédemment évoqué. Le diaphragme s'active, l'air est expulsé, et les cordes vocales se mettent à vibrer. L'implication est personnelle et profonde, et permet alors de ressentir de manière très concrète une appartenance qui peut quelquefois sembler abstraite, au vu de son immatérialité. On peut alors comparer le chant aux signaux acoustiques produits par les animaux, et dont la fonction est de faire en sorte qu'ils se reconnaissent, se comprennent, et créent une cohésion de groupe. On retrouve par exemple cette idée dans les chants patriotiques chantés par les élèves de *Drunk*. La chorale du lycée chante notamment à

⁵⁴ SCHUBERT Franz, *Fantaisie en fa mineur D.940*, op.103, 1828

On notera que ce choix de musique met lui même en avant l'importance du collectif. La *Fantaisie en fa mineur* est une composition pour piano à quatre main : elle doit donc être jouée par deux interprètes, jouant sur le même piano, ce qui implique une certaine entente et proximité.

⁵⁵ TCHAIKOVSKI Piotr Ilitch, *La Tempête*, op.18, 1873

⁵⁶ CHION Michel, *op.cit.*, p.380

⁵⁷ *Ibid.*

plusieurs reprises *I Danmark er jeg født*⁵⁸, une chanson de Hans Christian Andersen aux allures de déclaration d'amour à la patrie. L'hymne national du Danemark *Der er et yndigt land*⁵⁹ est quant à lui chanté par l'équipe de football de garçons entraînée par Tommy. Loin d'y mentionner la présence de quelque chose de pourri au royaume du Danemark, ces chansons nous présentent plutôt le pays à travers l'amour que les personnages lui portent. On peut alors comparer ces hymnes aux cantiques que l'on trouve dans les milieux religieux. Ils ont l'un comme l'autre la même fonction, à savoir celle « d'affirmer et prolonger la foi du croyant »⁶⁰. La différence réside plutôt dans la provenance du texte chanté, qui n'est pas issu d'écrits bibliques dans le cas de l'hymne. La foi du patriote se place ici non pas dans une divinité unique mais bien dans le groupe comme unité que l'on considère elle-même comme sacrée. Les personnages se réunissent derrière un patriotisme qui les rapproche et les unit dans ce qu'ils partagent. Dans la religion protestante, les cantiques écrits par Martin Luther ont aussi cette visée collective : « Luther écrit bien pour une assemblée, pour des fidèles qui chantent ensemble, dans un contexte où l'appartenance à un groupe, à une église (au sens étymologique également) est fondamentale »⁶¹. Dans les deux cas, tous les membres du groupe en question connaissent les paroles de ces chansons, ce qui contribue donc à renforcer leur appartenance.

Mais ces chants peuvent toutefois être utilisés pour insinuer la différence. L'exemple le plus parlant serait alors Mickael qui entame dans *Festen* la chanson *Jeg har set en rigtig negermand*⁶². Il sera rapidement rejoint par le reste des convives qui l'accompagneront dans ce chant dirigé contre Gbatokai, le petit ami d'Hélène. Etant donné qu'il ne comprend pas le danois, ce n'est que lorsque sa compagne lui expliquera que « c'est un chant raciste » qu'il comprendra la teneur de la chanson. Le chant est certes puissant par ses paroles, mais il l'est

⁵⁸ [Je suis né au Danemark]

⁵⁹ *Der er et yndigt land* [Il est un pays charmant] est en réalité un des deux hymnes nationaux que compte le Danemark. Il s'impose néanmoins comme l'hymne étant le plus utilisé, face à *Kong Christian stod ved højen mast* [Le roi Christian se tenait au pied du haut mât].

⁶⁰ BIDEAU Alain, « De Luther à Paul Gerhardt : constantes et nouveautés dans le chant religieux », *Etudes Germaniques*, n.3, 2002, p.4 [en ligne]
URL : <https://shs.hal.science/halshs-00985192>

⁶¹ *Ibid.*, p. 5

⁶² *Jeg har set en rigtig negermand* [J'ai vu un vrai nègre], est une comptine pour enfant sortie en 1970. Elle est interprétée par Bo Andersen (un petit garçon de quatre ans) et sa famille, plus connus sous le nom de scène Familien Andersen. La chanson est très populaire, et fréquemment apprise aux enfants, encore aujourd'hui.

surtout par la force de son interprétation : les multiples voix résonnent et s'imposent dans la pièce, encerclant alors Gbatokai. Il est le seul (avec Hélène, figure de soutien) à ne pas chanter. Le fait qu'il ne connaisse pas les paroles, et qu'il ne chante pas, marque sa différence : il ne fait définitivement pas partie de cette famille. La chanson a ici pour fonction de marquer la distinction entre membre et non-membre du groupe. Si les autres convives à table décident de suivre Mickael dans ce chant, c'est parce qu'ils font partie de la même communauté. Le fait qu'il soit l'un des leurs suppose qu'il partage également les mêmes idées. Ce chant est alors un instrument permettant de verbaliser le racisme présent dans la famille Klingensfeldt, et dont elle ne se cache pas. En intervenant directement dans la diégèse, la chanson respecte alors les règles numéro deux et sept du Voeu de chasteté, à savoir que « le son ne doit jamais être produit séparément de l'image », et que « l'action du film se déroule ici et maintenant »⁶³. Dans ce contexte, elle est alors utilisée sous un « mode scénique », qui représente, selon Jérôme Rossi, une formule équivalente à ce que Michel Chion avait nommé la parole-théâtre, mais qui s'appliquerait ici précisément à la parole chantée. Elle est intelligible, présente au sein même de la trame scénaristique, et fait « référence à la construction à l'écran d'un "espace scénique" avec émission et réception, soit entre le personnage chantant et les autres personnages du film, soit entre le personnage chantant et le spectateur »⁶⁴. Sous cette forme, la chanson s'impose alors comme « élément dramatique et dynamique de l'action ».

La bonne attitude

Cette mise à disposition du corps dépasse le simple chant. Loin de s'arrêter à la voix, la communauté régie les corps de ses membres à la manière de l'église qui dicte à ses fidèles les attitudes à adopter lors des offices religieux. Quand s'asseoir, se lever, parler, être silencieux, prier : toutes ces actions sont dirigées par le prédicateur, qui suit lui-même des règles établies. S'accorder uniquement avec les principes d'une communauté n'est pas

⁶³ Voeu de chasteté du Dogme 95, voir Annexes. [Traduction Claire Chatelet]

⁶⁴ ROSSI Jérôme, « La chanson au cinéma : proposition d'une triple typologie », PIMENTEL Juliana et PISTONE Danièle, *Corpus et typologies*, Paris, ed. Observatoire musical français, 2010, p.69 [en ligne]
URL : <https://shs.hal.science/hal-02474606v1>

suffisant, il faut également adopter une certaine posture pour être pleinement intégré. Les attitudes du corps ont alors un rôle essentiel, voire décisif dans l'assimilation à un groupe. Lorsqu'Helge propose à Mickael d'intégrer la franc-maçonnerie, c'est à certaines conditions, car il affirme d'abord : « à mes yeux tu n'as pas vraiment le profil ». Pour autant, il lui laisse comprendre qu'il pourrait être invité à rejoindre ce cercle fermé, à condition qu'il rentre en amont dans le rang : « tout d'abord tâche de te comporter normalement ce soir » ; « fais en sorte que tout se passe bien ». Il faut donc qu'il suive ce qu'ils considèrent être un comportement normal, sans pour autant avoir là plus de précisions. Le recrutement de nouveaux membres est basé sur la cooptation, qui inclut donc l'évaluation du comportement de chacun. Les membres du groupe chargés de faire ce choix chercheront avant tout à être associés à des personnes qui leur ressemblent, qui ont les mêmes réactions et attitudes qu'eux, et ne risqueront pas de leur porter préjudice. Ce système de récompense, présent pour conditionner l'intégration, ne semble pas déranger Mickael. Au contraire, il prendra cela comme un défi, et mettra tout en œuvre pour que la soirée se déroule du mieux possible (bien que cela ne soit finalement pas le cas). Mickael est tout à fait conscient de ce système, de son fonctionnement, mais l'accepte sans problème et est prêt à s'y soumettre.

Sur ce point, le changement d'environnement compte pour beaucoup, car il suppose d'adopter une attitude adaptée. On ne se comporte pas de la même manière lorsque l'on est chez soi que lorsque l'on est dans un lieu de culte : il faut adopter un comportement conforme aux attendus que le lieu sous-entend. De cette manière, à compter du moment où ils entrent dans le manoir où aura lieu la réception, les convives s'enferment alors volontairement sous un toit qui leur dictera le comportement à suivre et représente cette soumission volontaire à la règle. En entrant dans ce lieu, ils acceptent donc de se plier à la tenue qui va de pair avec l'appartenance familiale. De la même manière, lors de la scène de l'église dans *La Chasse*, les fidèles se doivent de répondre à l'attitude que le lieu dans lequel ils se trouvent suppose. Lorsque Lucas se dirige vers Théo et que sa colère fait s'arrêter le chœur des enfants sur scène, les réactions sont minimales. Un peu plus tôt dans le film, les comportements adoptés par les uns et les autres face à Lucas étaient particulièrement violents, proches du lynchage. Cette violence était dirigée contre lui, mais également contre son fils Marcus ou sa chienne Fanny. Mais ici tout le monde (sauf Lucas) semble contenir sa colère. Certes Agnès (la femme de Théo) bouscule quelque peu Lucas, et des membres de la communauté le poussent

vers la sortie, mais ce sont des actes relevant d'une violence relativement légère comparé à ce à quoi nous ont habitué les personnages. Théo a déjà pris Lucas par le col, on sait donc qu'il peut avoir un comportement violent et pourrait réagir de la sorte. La différence réside ici dans le lieu de l'action. Si personne ne semble réellement bouger ou s'en prendre à Lucas, c'est parce qu'une fois rentré dans l'église, alors une forme de respect s'impose pour ce que représente ce lieux où la violence n'a pas sa place.

Les individus obéissent plus ou moins consciemment à ces normes comportementales, qui ne sont pas toujours formulées explicitement. Ce conformisme mimétique est essentiel à la bonne intégration dans la communauté, puisqu'il permet de perpétuer des routines assurant l'harmonie du groupe. À contrario, celui qui s'éloignera de ces normes prendra le risque de passer pour un trouble-fête, et s'exposera alors à des sanctions que nous aborderons avec plus de précision dans la seconde partie. Cet automatisme se retrouve là encore particulièrement dans *Festen*, qui constitue le meilleur exemple dès lors qu'il s'agit d'aborder l'exposition de règles. Les scènes de diner, tout particulièrement, en regorgent. Nous pourrions tout d'abord évoquer le rôle des serveurs, qui se doivent tous d'avoir une attitude irréprochable, de ne pas faire de vagues ou alors si minimes qu'elles se remarquent à peine. Lorsque Michelle renverse volontairement de l'eau sur le pantalon de Mickael, son ancien amant, le geste est si discret qu'il n'est pas tout à fait compris par Mette, sa femme. Mais l'exemple le plus flagrant se trouve dans les moments de discours qui accompagnent ce diner. Il y a en amont les tintements de verre, qui annoncent de manière très officielle que quelqu'un prend la parole. Ces sons aigus sont reconnaissables et réconfortants car ils sont habituels : tout le monde sait ce qu'il doit faire, et croit savoir ce qu'il va se passer (à savoir ici un éloge du père). Si la personne qui s'apprête à prononcer le discours est assise, elle se lève pour marquer ici sa différence, mais aussi pour signifier l'entrée dans un temps qui se distingue du reste du diner. Les discussions cessent immédiatement et laissent place à l'écoute. Le discours en lui-même n'a pas réellement d'importance : ce qui compte c'est avant tout de se conformer à ce qui est attendu. Dans ce contexte, on s'attend tout particulièrement à ce que la fin de la prise de parole soit suivie par des applaudissements. Aussi, lorsque Christian profite de ce discours pour révéler les abus subis durant son enfance, les réactions sont troublées. Certains invités se mettent à rire, d'autre à applaudir, car c'est ce qu'il est coutume de faire à la fin d'un

discours. Généralement, l'auditoire fait du bruit pour féliciter et montrer sa reconnaissance envers l'intervention qui vient d'être faite. Applaudir signifie alors approuver, et cette fois-ci le bruit ne se fera pas entendre. Le silence résonnera plutôt dans la pièce, et deviendra ici l'attitude à adopter. Si le père, qui est incriminé, reste silencieux, alors les convives et le reste de la famille se doivent également de suivre son exemple, car il est ici le représentant de la marche à suivre. Porté par le patriarche, le repas reprendra « comme si de rien n'était, par une sorte d'oblitération naturelle et forcée du blasphème »⁶⁵.

Incarner la règle

Pour s'assurer que toutes ces règles et normes communautaires soient respectées, il faut qu'un individu faisant office de représentant hiérarchique soit désigné dans le groupe institué :

La personne du roi (qui se prolonge en celle du président), et que tant d'*attentions* protocolaires entourent, peut être considérée comme l'emblème vivant de toutes ces précautions. Sans lui - qui exerce une fonction et occupe une place *centrale*, au propre et au figuré - le corps social se désagrègerait, en l'absence de point de structuration ⁶⁶.

Si l'on parle ici de « roi », ou de « président », des équivalents peuvent néanmoins être trouvés dans chaque groupe, quelle que soit leur forme communautaire. La figure des parents se distingue par exemple lorsqu'il s'agit de la famille. Bien que l'on imagine que dans *Festen* le personnage de la mère a beaucoup plus d'impact qu'on ne pourrait le croire à première vue (hypothèse sur laquelle nous reviendrons ultérieurement), c'est tout de même à travers la figure du père que l'on trouve une force autoritaire. Du point de vue des autres formes du collectif, nous pourrions trouver dans le chef de cuisine un équivalent du chef de famille, dans sa manière de diriger sa brigade. La mise en scène qui l'entoure appuie cette idée, en lui accordant à l'image (et en particulier dans les plans collectifs) une carrure imposante. Du côté de l'institution scolaire, c'est le personnage de la directrice

⁶⁵ RICHOU Pascal, « Pour qui sonne le verre ? », *Cahiers du cinéma*, n.531, janvier 1999, p.57

⁶⁶ LARDELLIER Pascal, *op.cit.*, p.60

d'établissement qui est chargée de représenter l'autorité. Ces personnages (que l'on retrouve à la fois dans *La Chasse* et dans *Drunk*) sont à chaque fois féminins, ce qui permet d'amener un certain contraste face au nombre élevé de personnages masculins régissant les films de Thomas Vinterberg, et de proposer une alternative à la figure paternelle imposante⁶⁷. Ces figures d'autorité sont chargées de veiller sur le groupe et de pousser ses membres à respecter l'ordre établi : « Le souverain incarne ce centre indispensable à l'ordre social, car vecteur et garant de l'organisation. Il introduit de l'ordre et du sens, il contraint pour structurer, en proposant une cohérence historique et une cohésion sociale »⁶⁸.

Pour autant, le personnage que nous évoquons ici, chargé d'incarner la norme, n'a pas fondamentalement besoin d'user de son autorité de manière directe : il peut également être représenté par un autre personnage. Helge, le père Klingefeldt, décide par exemple de ne pas être lui-même en charge du déroulement de la fête qui a lieu. Il confie cette responsabilité à Helmuth, qu'il fait maître de cérémonie, et entre lesquels on ne manquera pas de remarquer quelques similitudes (dans le choix du nom du personnage, ou de sa coiffure). Si en évoquant l'acte du discours dans *Festen* c'est en premier lieu celui de Christian qui nous vient en tête, car il est celui qui marquera le film, il faut tout de même se rappeler que le premier tintement de verre qui résonne est produit par Helmuth. Il est chargé de faire un court éloge d'Helge, avant de lui donner la parole et qu'ils puissent ensuite tous passer à table. Helmuth s'impose comme un prolongement du personnage de Helge : lorsque le maître de cérémonie est face aux convives, le père est la seule personne que l'on peut voir dans le miroir, à l'arrière plan. Son visage s'impose à ses côtés, signe qu'il veille sur son comportement mais aussi qu'il est une forme de dédoublement de sa personne, une extension de son autorité (figure 5). Lorsqu'Helge s'avance au-devant des invités pour tenir son discours, Helmuth vient combler la place laissée vide à côté de sa femme, prouvant là encore qu'ils ne font qu'un.

Le personnage représentant cette autorité peut donc être mouvant. Une autre forme de mouvement hiérarchique peut également être trouvée, en particulier dans *Drunk*. La proviseure du lycée occupe la place la plus importante, en faisant autorité à la fois sur les

⁶⁷ Il est également intéressant de préciser que dans *La Chasse* et *Drunk*, ces rôles sont interprétés par une même actrice, Susse Wold, qui joue respectivement la directrice du jardin d'enfant et la proviseure du lycée. On peut imaginer que Thomas Vinterberg perçoive chez elle quelque chose qui lui rappelle cette figure d'autorité.

⁶⁸ *Ibid.*



Figure 5. *Festen*

élèves et sur les enseignants. Ces derniers doivent quant à eux faire autorité sur les élèves, bien que cela soit plus ou moins respecté, puisque l'on constate au début du film que Martin ne réussit pas à tenir sa classe lorsqu'un élève quitte la salle en plein milieu du cours. Nikolaj (Magnus Millang), le professeur de philosophie, semble lui aussi avoir du mal à retenir l'attention de ses étudiants. Mais au vu de la scène de réunion des parents d'élèves, nous pourrions également ajouter un troisième rapport d'autorité : les parents d'élèves font autorité sur l'enseignant. Dans chacune de ces scènes, on représente alors l'enseignant dans un face-à-face solitaire. On distingue ce changement de rapport d'autorité à travers le point de vue adopté par la caméra, s'imposant comme un champ/contre-champ de la position de l'enseignant. Il y a d'abord le professeur face à ses élèves : filmé de dos, sa carrure lui donne de l'importance face aux élèves assis face à lui, en contrebas, presque en plongé (figure 6). Mais il y a ensuite les lycéens, ou plutôt leurs parents, face à l'enseignant : ils sont ici en nombre, et filmés de dos face à Martin qui est lui est au centre, encerclé, réduit face à ceux qui s'imposent devant lui et le surplombent (figure 7). Quoi qu'il en soit, même si les positions peuvent se retrouver changées, il reste toujours un représentant à qui l'on doit rendre des comptes, qui s'impose comme étant la personnification des règles de la communauté.



Figure 6. *Drunk*



Figure 7. *Drunk*

PARTIE II. PROFANER L'IDÉAL COMMUNAUTAIRE

1. Quête individuelle

L'application de ces normes et l'exercice de cette domination par les différentes communautés institutionnalisées sont, nous l'avons vu, nécessaires à leur maintien et leur bon fonctionnement. Toutes ces dispositions permettent d'en consolider la structure et de garder unis les membres qu'elles comptent parmi leurs rangs. Elles tentent également, à travers la mise en place d'actions et de célébrations ritualisées, de prévenir toute forme d'imprévu :

Les rites, quelle que soit leur nature (religieuse, laïque, politique...) visent à introduire un sens, en même temps qu'ils dispensent *préhension* et *compréhension* - donc "prise" et "entendement" - face aux aléas et dangers de la vie, et à l'arbitraire qui lui est inhérent. S'ils contraignent, c'est pour ordonner, redéfinir, enserrer le désordre et l'inverser.⁶⁹

L'arbitraire est redouté, car il est synonyme de menace pour la composition de ces communautés et pour le système qu'elles ont établi. C'est pourquoi elles mettent un point d'honneur à entretenir la bonne obéissance de leurs membres à cette discipline sociale. Néanmoins, il nous semble qu'une question fondamentale doit se poser : qu'en est-il du bien-être personnel de ceux qui appartiennent à ces communautés ? Sont-ils heureux dans ce conditionnel qui délimite le cadre de leur quotidien ? Il semble, bien au contraire, que cela soit plutôt l'inverse. C'est ici un fait commun aux trois films étudiés aujourd'hui : Christian, Lucas et Martin sont loin d'être pleinement épanouis au début des films dont ils sont les personnages principaux. Christian semble très renfermé et a du mal à se livrer à une véritable intimité (relationnelle ou sexuelle) avec Pia. Lucas, de son côté, semble à première vue être bien intégré dans son groupe d'amis et son travail. Pourtant, entre la mésaventure téléphonique avec son ancienne compagne, le chien aboyant à la simple évocation du prénom "Kirsten", et Klara qui énonce « selon mon papa tu es triste parce que tu habites seul dans ta maison », nous découvrons rapidement la présence d'un malaise sous-jacent. Martin, quant à lui, manque cruellement de joie de vivre. Bien que le terme ne soit jamais utilisé dans le film pour décrire son mal-être, nous considérerons ici, pour faire simple, qu'il se rapproche d'une forme de dépression. Les personnages chercheront à remédier à leurs maux et à s'épanouir

⁶⁹ LARDELLIER Pascal, *op.cit.*, p.59

pleinement, ce qui ne pourra arriver qu'en trouvant une certaine autonomie et en s'émancipant de ces figures hiérarchiques, ces règles et ces attendus comportementaux.

Renverser les règles

Bien que les personnages soient particulièrement attachés au fait d'appartenir à une communauté, ce besoin de changement sera plus fort que tout le reste. Ils s'inscriront alors dans une recherche d'émancipation, de retour à une forme d'innocence, à la manière du Dogme 95 qui prône un retour aux origines, au cinéma sans artifices. Cette quête nous est clairement énoncée dès les premières secondes de *Drunk*, avant même de voir apparaître sur l'écran les images de la course des jeunes et le panneau de titre du film. L'ouverture se fait sur une citation de Søren Kierkegaard, tirée de *Diapsalmata*, un recueil d'aphorisme et de réflexions en tout genre. « Qu'est ce que la jeunesse ? Un songe. Qu'est ce que l'amour ? La substance du songe »⁷⁰. Si la citation s'arrête ici, il semble néanmoins intéressant de la replacer dans son contexte et de mentionner les quelques phrases qui la précèdent, dans le but de mieux l'appréhender :

Un gai et beau soleil brille dans ma chambre ; la fenêtre de la pièce voisine est ouverte ; nul bruit dans la rue en cet après-midi de dimanche ; je perçois nettement les trilles d'une alouette devant la fenêtre d'une cour voisine - la fenêtre de la belle jeune fille ; tout là-bas, dans une rue éloignée, un marchand de crevettes crie sa marchandise ; l'air est chaud et pourtant, toute la ville semble morte. Alors je me rappelle ma jeunesse et mes premières amours - en ce temps-là, je soupirais ; maintenant, je n'aspire plus qu'à mon premier désir. Qu'est-ce que la jeunesse ? Un songe. Qu'est-ce que l'amour ? La substance du songe.⁷¹

Ce texte dépeint le souhait malheureux que formule l'être humain vieillissant : celui du retour impossible vers une jeunesse passée et vers l'amour qui l'inondait alors. La citation introduit cette mélancolie de la jeunesse insouciant et des sentiments qui l'accompagnent, qui sont une des raisons du mal-être de Martin. Mais *Drunk* s'impose surtout comme la représentation du désir de Thomas Vinterberg de revenir à sa propre jeunesse de cinéaste. Bien que le film

⁷⁰ KIERKEGAARD Søren, *Diapsalmata*, Paris, Allia, 2005 (1843), p.50

⁷¹ *Ibid.*, p.49-50

en soit très éloigné dans son esthétique, il ne manque pas de multiplier les clins d'oeil au Dogme 95. *Drunk* se base sur le même principe : la réunion d'un groupe d'hommes sous l'autorité de règles qu'ils ont eux-mêmes créées, dans le but de palier un blocage qu'ils ressentent dans leur capacité de création ou dans leur vie personnelle. Bien que cela soit contradictoire, c'est par la mise en place de règles strictes qu'ils tenteront d'atteindre une forme de lâché prise (physique et émotionnel pour le groupe d'enseignants, et correspondant à une liberté de création pour les réalisateurs).

Mais les normes établies par les institutions auxquelles ils appartiennent ont été pensées pour mettre en avant le bien commun, et non pour favoriser un bien-être subjectif. Il leur faudra alors, si le choix leur est donné (ce qui n'est pas le cas pour le personnage de Lucas dans *La Chasse*), s'extraire de cette norme et assumer de se dissocier des figures d'autorité qui régissent ces groupes. Dans *Festen*, il s'agira pour Christian de casser un déterminisme familial gangréné par les traumatismes, et de tenter de lever les non-dits qui étaient jusqu'alors protégés par tous ces comportements procéduriers. On peut ici considérer qu'il cherche à bousculer les schémas limitant l'individu et en particulier l'enfant à une place bien attribuée au sein de la famille où il est généralement réduit au silence et au bon vouloir de l'autorité parentale. Christian représente alors les changements que l'on trouve dans les rapports familiaux entretenus dans les sociétés modernes. Car aujourd'hui « les rapports entre l'individu et la famille se sont renversés : ce n'est plus l'individu qui est au service de la famille, mais la famille qui doit offrir à l'individu un cadre de vie épanouissant et protecteur »⁷². C'est en dénonçant son père que Christian parviendra à entreprendre des changements profonds, qui viendront ébranler le système mis en place. Il s'agit pour lui de ne plus rester l'homme que l'on voit au début du film, et qui, lors d'une discussion avec son père, semble être rongé par des tocs. On comprendra par la suite que ces obsessions liées à la propreté prennent leur origine dans les viols subis, puisqu'il expliquera lors de son discours que ces épisodes arrivaient « quand papa prenait son bain ». Ces tocs représentent pour lui « le souci d'une séparation nette entre le moi et le non-moi »⁷³, car on considère ici qu'« à la saleté sont associés la faute, le péché, la souillure ; on passe là du registre de la saleté profane

⁷² DÉCHAUX Jean-Hughes, *Sociologie de la famille*, Paris, La Découverte, 2009, p.112

⁷³ BERTOLINI Gérard, *Le déchet, c'est les autres*, Toulouse, Ed. Érès, 2006, p.41

à celui du sacré »⁷⁴. Ces compulsions sont une réponse aux traumatismes de son enfance, et sont pour lui un moyen de s'en détacher et d'avancer. Ces comportements reviennent de manière régulière dans les films de Thomas Vinterberg : les personnages se réfugient dans des comportements obsessionnels pour répondre à la situation dans laquelle ils se trouvent, et plus particulièrement la famille dysfonctionnelle à laquelle ils appartiennent. C'est ici une manière pour eux d'appliquer l'habitude du rituel mais de manière personnelle, pour faire face. Dans *Drunk*, c'est à travers une consommation d'alcool répétitive et ritualisée que Martin essaie de palier la monotonie de sa vie quotidienne et son sentiment dépressif causé par le dysfonctionnement de sa famille et le manque de relations avec sa femme et ses enfants. Dans *La Chasse*, on suppose que c'est pour palier la négligence de ses parents que Klara se réfugie dans les lignes : ne pas marcher dessus, les compter, *etc*⁷⁵. La petite fille se retrouve perdue au supermarché, seule, sans que cela inquiète sa famille. Elle s'impose alors elle-même des règles qui équivalent à celles qui auraient dû être mises en place par ses parents, et instaure à son endroit un semblant de contrôle.

Pour s'affranchir de toutes ces règles, il faudra surtout assumer de ne pas se conformer au sentiment collectif dominant. Nous l'avons évoqué, ces personnages ne sont pas à leur place dans ce système qui ne leur convient pas. Seulement, la communauté ne laisse pas de place à l'expression des sentiments personnels, et encore plus particulièrement lors des moments de célébration qui sont organisés dans le but d'activer le sens du collectif. Le groupe prime et passe toujours avant les états d'âme individuels. A l'occasion de ce genre de regroupement, on attend spécifiquement des membres de la communauté qu'ils « [se] mettent à l'unisson d'un sentiment collectif »⁷⁶. Lors des séquences d'anniversaire, tout le monde se doit de contribuer à mettre à l'honneur celui que l'on célèbre, en effaçant notamment ses propres sentiments subjectifs. Pourtant :

⁷⁴ *Ibid.*, p.40

⁷⁵ Ce traitement des lignes par les enfants se trouvait déjà dans un court métrage réalisé par Thomas Vinterberg, *Le Garçon qui marchait à reculons* (*Drengen der gik baglæns*, 1994). Dans ce film, un petit garçon refuse de faire le deuil de son frère et tentera de le retrouver en remontant le temps. Il succombera à différentes compulsions de ce genre, persuadé que s'il les accomplit son frère reviendra à la vie. Le film s'ouvre sur une explication du garçon : « Faut faire attention où on met les pieds. Si on marche sur un trait, tout peut être fichu. Le monde s'écroule ».

⁷⁶ HALBWACHS Maurice, *Classes sociales et morphologie*, Paris, Editions de Minuit, 1972, p.167

Dans une réunion d'hommes où tous, pour une raison ou l'autre, sont à la joie, nous pouvons avoir nos motifs particuliers d'être tristes. Mais nous nous dominons, nous nous efforçons de participer à l'allégresse générale, sentant bien qu'autrement nous ferions figure de trouble-fête. ⁷⁷

Il faudra donc accepter d'être perçu comme un trouble-fête, à l'instar de Christian, qui casse l'esprit festif originel. D'abord avec ses multiples discours dénonciateurs, mais également lorsqu'il surgit en rappelant à Hélène l'existence du mot écrit par leur soeur décédée, interrompant ainsi la danse en file indienne entamée dans le manoir, à la manière d'un *Fanny et Alexandre* (Ingmar Bergman, 1982). Un trouble-fête également en la personne de Lars Von Trier, qui tente de bousculer le colloque célébrant le centenaire du cinéma avec son intervention annonciatrice du Dogme 95. Il s'agit alors d'utiliser le rituel, ou les formes qu'il utilise, dans le but même de s'en éloigner, de le critiquer et de le saper de l'intérieur. Dans le cas du Dogme, c'est la règle personnelle qui vient s'opposer aux règles institutionnelles. On peut alors comparer cette contradiction à « un jeu qui consiste précisément à se conformer à un ensemble de règles pour se libérer d'autres règles »⁷⁸.

Mettre ses tripes sur la table : le repas, point de rupture

Ces troubles-fêtes ont en commun leur manière d'agir : ils brisent généralement les festivités en prenant la parole pour livrer un discours de vérité. Celui-ci a généralement lieu à table, car être à table lors d'un repas est synonyme de proximité (physique d'abord, mais aussi morale). Le repas s'impose comme un moment d'échange qui rapproche les individus et peut servir à consolider un groupe, ne serait-ce qu'à travers la nourriture partagée :

[...] les repas pris en commun passent, dans une multitude de sociétés, pour créer entre ceux qui y assistent un lien de parenté artificielle. Des parents, en effet, sont des êtres qui sont naturellement faits de la même chair et du même sang. Mais l'alimentation refait sans cesse la substance de l'organisme. Une commune alimentation peut donc produire les mêmes effets qu'une commune origine⁷⁹

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ CHATELET Claire, « Dogme 95 : un mouvement ambigu, entre idéalisme et pragmatisme, ironie et sérieux, engagement et opportuniste », *1895 Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n.48, février 2006, p.63

⁷⁹ DURKHEIM Emile, *Oeuvres, Tome 1 : Les formes élémentaires de la vie religieuse, op.cit.*, p.463

Durkheim prolonge ici la réflexion proposée par Robertson Smith, qu'il nomme comme l'un des premiers à avoir relevé et introduit dans ses travaux l'importance du repas dans le rite. Partager cette nourriture procure un sentiment d'appartenance, car tout le monde est alors rendu au même niveau : les individus en question se nourrissent des mêmes aliments, qui les maintiennent collectivement en vie et en plus ou moins bonne santé. Lorsque, dans *La Chasse*, le groupe d'amis se réunit après leur partie de chasse, c'est l'occasion de partager un moment convivial. Les hommes se répartissent les tâches pour apporter à table nourriture et boissons, bien que l'on devine, au vu du nombre de bouteilles présentes sur la table et l'état de Théo, complètement ivre en rentrant chez lui, que le repas était bien plus liquide que solide.

S'éloignant quelque peu de cette convivialité, le repas est aussi généralement le moment propice à une critique des classes sociales. Elle peut être mise en scène à l'intérieur même du cercle restreint dessiné par la table, à la manière d'un Ruben Östlund chez qui la critique sociale atteint son apogée lors de dîners mondains interrompus par la bestialité d'une représentation artistique (*The Square*, 2017) ou l'extravagance des besoins triviaux et organiques (*Sans Filtre*, 2022). Mais cette critique peut également être représentée par une opposition distincte dans l'espace de deux groupes opposés : les cuisiniers/serveurs et les invités, se rapprochant ici plutôt d'un traitement comparable à *La Règle du jeu* (Jean Renoir, 1939). Si cette distinction est bien présente dans *Festen*, où le groupe de cuisiniers, retranché au sous-sol, vient en aide à Christian pour faire implorer ce catholicisme familial bourgeois, Thomas Vinterberg lui même réfute cette lecture qu'il accorde plutôt à une tradition française qui voudrait "tuer le bourgeois". Il préfère se placer entre deux, déclarant tantôt que « les français qui voient mon film lisent souvent l'opposition cuisine/repas comme une opposition politique et ça me va »⁸⁰, ou clamant plus tard que « ce commentaire social est un mensonge ! »⁸¹. Néanmoins, à travers ce discours, Christian doit « déconstruire le mensonge en utilisant les codes de la réception bourgeoise »⁸². D'après Frédéric Bas « ce qu'invente

⁸⁰ Entretien avec Thomas Vinterberg par Stéphane Bouquet et Nicolas Saada, *op.cit.*, p.59

⁸¹ Entretien avec Thomas Vinterberg par Yann Tobin, *op.cit.*, p.19

⁸² BAS Frédéric, « De l'engueulade considérée comme un art de la table », intervention dans le cadre du cycle « Manger ! », *Forum des images*, 2016 [1:02:50]
URL : <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/cours-de-cinema-de-lengueulade-consideree-comme-un-art-de-la-table-par-frederic-bas>

Festen, c'est le repas comme scène de guerre »⁸³, et pour faire face à cette tension provoquée par la prise de parole, l'alcool peut se révéler d'une grande aide, permettant alors de délier les langues et de donner du courage à ceux qui en ont besoin. Alors qu'il refusera l'alcool plus tôt dans la soirée, Christian finira par boire du vin pendant le repas, après que ses deux premiers discours n'aient pas eu l'effet escompté et sur le conseil de Gbatokai : « Termine la soirée en vie. Reprends du vin ». Martin aussi, dans *Drunk*, refuse dans un premier temps de boire de l'alcool, alors que ses amis essaient de l'y pousser. Il finira par accepter, par convention (on peut même penser qu'il feint de boire son verre). Mais le mal est trop lourd à porter, et il finira par enchaîner les verres, ce qui lui permettra de s'ouvrir aux autres concernant ce mal-être qu'il tente tant bien que mal de cacher. Lors de ces repas, « [la nourriture] peut symboliser tout à la fois un souhait de justice sociale et un désir de distinction personnelle, une supination vers le sublime, ou une avidité méprisante, l'oeuvre d'art ou la boue, l'âme éternelle ou la chair éphémère »⁸⁴. Plus précisément encore, c'est l'alcool qui vient symboliser ce « désir de distinction personnelle ».

Le verre représente ce lien entre le repas et le discours : il fait partie du rituel et introduit la prise de parole, en particulier à l'aide du son qu'il peut produire. Il sert à porter un toast, geste attendu lors d'un anniversaire. Comme le dira Christian, « après tout, c'est mon devoir de fils aîné, n'est-ce-pas ? ». Il suivra bien cette coutume du discours mais en détournera le propos.

Faire un discours est un rituel lié au repas. Il fait ça [un tintement de verre]. C'est un rituel classique. Mais il devient fou, le personnage principal de *Festen*, alors de ça [un tintement de verre] il va jusqu'à ça [plusieurs tintements de verre]. Il brise les vieilles traditions. Il devrait se lever et faire l'éloge de son père.⁸⁵

⁸³ *Ibid.*, [58:25]

⁸⁴ BOLTER Trudy, « Avant-goût », *CinémAction*, n.108 « Les cinéastes et la table », 3ème trimestre 2003, p.15

⁸⁵ « *Making a speech is a ritual very much connected to eating. He makes a [un tintement de verre] which is the basic ritual. But he grows crazy, the main character, in Festen. So he goes from this [un tintement de verre] to [plusieurs tintements de verre]. So he completely breaks an old tradition. Normally he would rise up and celebrate his father* » [traduction sous-titrée à l'écran]

Entretien avec Thomas Vinterberg, *Le cinéma passe à table* [documentaire], réalisé par Anne Andreu, CinéTévé, Arte, 2005 [12:40]

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=jZtoeX-em04>

Christian se dissocie ici pleinement de l'autorité familiale érigée en doctrine. Ce tintement de verre est également repris dans *Drunk*, de manière très discrète. Lorsque le serveur dépose les verres sur la table, juste avant que Martin ne livre ses émotions à ses amis, un léger tintement se fait entendre. On peut l'interpréter comme un clin d'œil à *Festen*, annonciateur de la révélation qui suivra.

Le repas s'impose comme le moment où les failles se révèlent. On peut ici le comparer au banquet de Noël partagé par la famille Ekdahl dans *Fanny et Alexandre*. Lors de ce dîner, « les failles et les ruptures s'annoncent déjà, sous l'apparence de gaieté. Le déroulement de ce premier repas du film met surtout l'accent sur la faiblesse des hommes »⁸⁶. Plusieurs indices nous sont donnés à voir : « l'ivrognerie de Carl, [le] sentimentalisme de Lydia, sa femme » ; « [la] tristesse d'une bonne, [l']infidélité de Gustave-Adolphe, [la] maladie d'Oskar ». De la même manière, le repas partagé par Martin et ses amis au début de *Drunk* est annonciateur des failles de chacun. L'alcoolisme latent de Tommy nous est laissé à deviner dans la disposition des bouteilles et des verres qui l'entourent (figure 8). Au cours du repas, il sera le seul autour de la table à avoir toujours un verre supplémentaire (plein) devant lui, cumulé au vin, vodka et autres boissons qui s'enchaînent. Mais la faille la plus visible est évidemment celle de Martin, qui verbalise ici son mal-être que nous percevons déjà depuis plusieurs minutes de film.



Figure 8. *Drunk*

⁸⁶ POIRSON-DECHONNE Marion, « D'un repas l'autre ou la fonction structurante du repas dans *Fanny et Alexandre* de Bergman », *CinémAction*, n.108 « Les cinéastes et la table », 3ème trimestre 2003, p.138

Martin et Christian utilisent tous deux le temps du repas pour transmettre leur message, mais plus particulièrement encore pour révéler un non-dit. La table devient le « dispositif idéal pour parler d'autre chose »⁸⁷. Ici, « [...] l'acte de manger est une figure centrale de la mise en scène qui renvoie à du trouble, du caché, de l'inquiétant, qui sert à découvrir les secrets les mieux dissimulés et instaure un écho entre le monde charnel et le monde spirituel »⁸⁸. Le repas représente l'opportunité idéale pour les révélations, car il induit une proximité temporaire, dans un contexte forçant l'écoute, comparable en ce sens à un trajet en voiture. Car de la même manière qu'on ne peut pas quitter un véhicule en marche, les bonnes manières veulent qu'on ne sorte pas de table avant que le repas ne soit terminé. Le moment est ritualisé et ne peut être interrompu : dès lors que le repas débute, les convives doivent obligatoirement aller jusqu'à sa fin, qu'importe son déroulé. Faire un discours à cette occasion permet alors de capter l'attention de l'auditoire auquel on s'adresse. Il faut aller jusqu'au bout du processus collectivement. L'assemblée ne peut y échapper, même si le moment est désagréable pour certains. Dans *Festen*, il est impossible pour Helge de quitter la réception et de laisser ses convives seuls, alors qu'ils se sont réunis pour le célébrer.

La table est une mise en scène fermée qui constitue un dispositif crucial pour rendre possible le discours et les révélations. Lors de l'anniversaire de Nikolaj dans *Drunk*, la table ronde favorise la proximité des individus présents à table, qui ne sont ici pas séparés par des angles, et qui intensifie plutôt l'idée du cercle amical ouvert à la confiance. La disposition de la table du repas de *Festen* est bien différente. Celle-ci s'impose plutôt comme un lieu de confrontation, dans un face à face direct entre Christian et ses parents. Elle est en fait semblable à un échiquier : le roi (le père) est au centre et la dame (la mère) se tient à ses côtés, prête à tout faire pour le protéger si celui-ci est mis en échec, et notamment à le défendre en se plaçant devant son adversaire (ici en prenant la parole). « La table est la scène de ce film. C'est l'échiquier sur lequel tout se joue »⁸⁹. La manière dont on filme le repas annonce également si celui-ci sera riche ou pauvre en émotions et en révélations. Le premier

⁸⁷ *Le cinéma passe à table* [documentaire], réalisé par Anne Andreu, CinéTévé, Arte, 2005 [1:15]
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=jZtoeX-em04>

⁸⁸ *Ibid.* [1:40]

⁸⁹ « *The diner table is the stage of this film. It is the chessboard where everything happens. Serving breakfast at that same table was just a continuation of the ritual.* » [traduction sous-titrée à l'écran]
Entretien avec Thomas Vinterberg, *Le cinéma passe à table* [documentaire], *op.cit* [14:10]

repas montré dans *Drunk* est celui que Martin partage avec sa famille. Ici, le silence règne : il sera seulement dérangé par un semblant de conversation qui n'ira pas plus loin que des banalités. Il ne semble y avoir aucune chaleur, aucune vie dans ce repas. Chacun regarde son assiette et dîne en autarcie. Le plan est unique et fixe (filmé à l'épaule, marque de fabrique de Vinterberg). A contrario, on multiplie les plans, les angles et les mouvements de caméra lors du diner d'anniversaire, qui est quant à lui beaucoup plus vivant. Au cours du film, les repas familiaux continueront de se dégrader, jusqu'à s'arrêter complètement, laissant Martin seul. Le repas est porteur de convivialité ou d'isolement, sentiment qui peut même être ressenti au sein de grandes tablées.

2. Sacrifier pour mieux régner

Si ce renversement des normes est nécessaire et salutaire pour les personnages, il l'est beaucoup moins pour l'institution. Car introduire cette quête individuelle, notamment à travers le discours fait à table, fragilise le groupe et le mène à s'interroger sur ses propres limites, sur ce qu'il est prêt à accepter. Ici, les limites de l'acceptable sont les abus en tout genre : abus sexuels (supposés ou avérés), abus d'alcool...Car les abus correspondent par définition à l'excès et à la transgression des règles établies, ici sur des thématiques que l'on considère comme tabous ou qui s'opposent aux comportements normés mis en avant par ces groupes communautaire (l'inceste et la pédophilie abordés dans *Festen* et *La Chasse* s'imposant plus encore comme des interdits fondamentaux).

A travers ces discours les personnages se mettent à nu et se confrontent au regard des autres, à leur jugement et à la violence potentielle de leur réaction. Dans *Festen* les révélations de Christian entraînent le développement de la violence qui est déjà annoncée avant même qu'il ne fasse son discours, notamment lorsqu'Hélène découvre les abus subis par son frère et sa soeur en ayant trouvé, après un jeu de piste, le mot laissé par Linda. Dans un montage parallèle, nous voyons ce qui se passe dans l'intimité des autres chambres : Christian est assis et agite violemment un verre d'eau filmé en très gros plan ; Pia s'immerge entièrement dans son bain, en maintenant un regard caméra inquiet. Elle représente ici la soeur disparue, dont les mots sont lus par Hélène. Ses cheveux blonds flottent dans l'eau et lui cachent les yeux, l'arrière plan est une étendue de blanc, et le reflet de l'eau qui cache par vague son visage contribue à lui accorder une dimension fantomatique. Grâce aux informations énoncées par Hélène quelques minutes auparavant, nous indiquant que « ça s'est passé ici, dans la salle de bain », nous comprenons que c'est bel et bien le suicide de Linda qui est ici rejoué. Lorsqu'Hélène cesse sa lecture, Christian s'arrête également de faire chavirer son verre et l'eau qu'il contient redevient plate. C'est le calme avant la tempête. Car la lecture de cette lettre va bousculer tout le monde. La violence des révélations énoncées dans ce mot laissé par la soeur (et dont nous découvrons le contenu plus tard dans le film) va entraîner la violence des gestes, mais aussi par association la violence du montage. Hélène pousse soudainement un cri, pour se jouer de Lars, le réceptionniste qui se tient à ses côtés en guettant sa réaction, et pour éviter de cette manière de lui révéler la teneur du contenu de la lettre. Ce son le surprend, mais a aussi pour conséquence (toujours dans un montage

parallèle) de faire tomber Mickael dans sa douche, faire tomber le verre d'eau sur le sol, et faire sortir Pia de son bain précipitamment. Le tout instantanément, en quelques secondes à peine. Dans cette séquence, « tout fonctionne comme si la violence figurative des images (le cri, les chutes, la brusque sortie du bain) avait laissé place à la violence figurative du montage, qui force le rapprochement d'une série de situations indépendantes »⁹⁰. Ce montage, qui propose une « mise en scène active »⁹¹, contribue à déjouer la règle numéro sept du Voeu de chasteté du Dogme 95, qui interdit toute aliénation temporelle ou géographique. L'unité de temps est unique et permet de réunir la fratrie au complet de manière inédite depuis le décès de Linda, qui est ici représentée par Pia. Le moment est intime, filmé presque dans son intégralité en très gros plans. Certes la violence du montage de cette scène coïncide avec le choc de la révélation pour Hélène, mais cette violence préfigure aussi l'enchaînement de comportements violents consécutifs aux discours dénonciateurs de Christian. Car dénoncer et saper de l'intérieur la communauté entraîne l'exclusion du personnage que l'on considère comme déviant et réveille dans le même temps la violence qui sommeille chez les membres de la communauté.

Conjurer la faiblesse

Face à ces actes qui fustigent la sacralité de la communauté, l'institution tente de se défendre dans le but de rester active et vivante. Alors que l'on aurait pu considérer que le personnage qui prononce un discours fort et engagé serait perçu comme courageux, car ce n'est pas chose facile (en soit témoin la difficulté qu'ont Christian et Martin à commencer leurs discours respectifs), il n'en est rien. L'institution les perçoit bien plutôt comme se livrant à certaines faiblesses, comportement incompatible avec le contrôle qu'elle souhaite avoir sur ses membres. Cet encadrement voulu par la communauté se retrouve dans le choix des axes de la caméra, avec des plans semblables à des caméras de surveillance. Pour autant, le fait de retrouver une caméra cachée aux quatre coins des chambres du manoir de *Festen* doit être remis dans le contexte du Dogme 95, où certains pourront considérer que « le

⁹⁰ VANCHERI Luc, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011, p.189

⁹¹ *Ibid.*

cadrage insolite et la recherche systématique de l'angle rare sont moins l'expression d'un point de vue sur la réalité que la manifestation d'un refus »⁹². Mais on retrouve également ce regard voyeur dans les plans en caméra épaulement qui traquent Lucas au début de *La Chasse* et lui accordent un statut ambigu, entre proie et prédateur. Lorsqu'il arrive au jardin d'enfant, nous sommes en mesure de nous demander si ce sont les enfants qui l'observent, ou lui qui observe les enfants. La caméra, mouvante, s'accorde sur ce point, en les filmant tous de la même manière, c'est à dire avec une image proche du documentaire animalier, où les corps sont filmés à distance, observés tel des proies ou des dangers potentiels.

La reconnaissance de cette faiblesse chez un membre de la communauté ne passe pas uniquement par un face-à-face provoqué par un discours de vérité : le face-à-face peut aussi être imposé à lui, et sa réaction déterminera le reste. Dans *La Chasse*, Lucas ne fait vraisemblablement rien pour provoquer son éviction de la communauté. Il est plutôt choisi par Klara qui en fait sa victime et décide de l'accuser consciemment. Klara semble elle-même en dehors du cercle familial : elle est plus souvent montrée sans ses parents qu'avec eux. Le seul adulte avec qui elle passe du temps est Lucas, qui la raccompagne jusque chez elle lorsqu'il la trouve seule au supermarché, complètement perdue, ou lorsqu'il l'emmène au jardin d'enfant alors que ses parents se disputent dans la maison et qu'elle attend là encore seule sur le trottoir. Klara jette son dévolu sur Lucas et l'accuse visiblement à cause de sa proximité et de la relation qu'ils entretiennent. Elle lui donne son amour représenté par un coeur qu'elle a glissé dans sa poche, mais lorsqu'il le lui rend il refuse en réalité symboliquement l'amour trop grand qu'elle lui porte. Lucas devient alors la victime expiatoire, substitution de ses parents qui eux non plus ne lui accordent pas l'attention qu'elle espère. Mais *La Chasse* est l'antithèse de *Festen* : Klara n'est pas abusée par son père et cette accusation permettra au contraire de capter l'attention de ses parents, qui se montrent bien plus présents et démonstratifs de leur amour à compter de l'incrimination de Lucas.

L'accusation ou le meurtre de substitution vient toujours servir d'écran pour répondre à une autre forme de violence, car :

⁹² TESSON Charles, « Vidéogramme : *Festen* et le film de famille », *Cahiers du cinéma*, n.532, février 1999

La violence inassouvie cherche et finit toujours pas trouver une victime de rechange. A la créature qui excitait sa fureur, elle en substitue soudain une autre qui n'a aucun titre particulier à s'attirer les foudres du violent, sinon qu'elle est vulnérable et qu'elle passe à sa portée⁹³.

Ici, Lucas fait les frais de la négligence des parents de Klara. Sa chienne Fanny est quant à elle la victime de la violence dirigée contre lui. C'est une proie facile mais surtout particulièrement symbolique : tuer le meilleur ami de l'homme contribue à accentuer son isolement déjà grandissant.

Instinct de préservation

Nous devons considérer que la communauté dont il est question lors d'une exclusion a son importance. Comme nous l'avons vu précédemment, les institutions scolaires, religieuses ou autres ne suivent pas toutes les mêmes normes et n'ont donc pas toutes les mêmes attendus. Dans *La Chasse* ce n'est pas simplement Klara, sa famille, ou la communauté rurale qui s'en prennent à Lucas, mais c'est aussi la communauté de chasseurs. Dans ce groupe la domination est un point majeur, car la chasse correspond à la démonstration de sa supériorité sur une proie vulnérable. Dans le cas de Lucas, les chasseurs appliquent ici à l'homme ce qu'ils pratiquent dans la nature. Lucas devient le gibier de substitution des chasseurs revenus bredouilles lors de la première traque montrée dans le film. Tel l'arroseur arrosé, le chasseur se retrouve alors chassé et s'enterre chez lui pour éviter la cruauté des hommes et la chasse à l'homme lancée par la communauté. D'après Rikke Schubart, *La Chasse* doit être considéré comme entrant dans la catégorie de ce qu'il a nommé les "films de chasse à l'homme" (*Manhunt movies*), et dont il considère qu'ils représentent un sous-genre à part entière du thriller, qui prendrait sa source dans le film *Les Chasses du comte Zaroff* (*The Most Dangerous Game*, Ernest B. Schoedsack & Irving Pichel, 1932), lui même adapté de la nouvelle éponyme de Richard Connell (1924). Si la comparaison peut sembler audacieuse, puisque *La Chasse* semble à première vue bien différent de ce film avec lequel il ne partage pas grand chose, Schubart développe néanmoins l'idée que se dégage des films de chasse à l'homme des thèmes communs tel que « la chasse sportive, l'opposition nature-culture, la

⁹³ GIRARD René, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, coll. Pluriel Philosophie, 2002, p.9

masculinité et la civilisation »⁹⁴. Il fait pour autant une distinction entre une approche américaine et une approche nordique du sous-genre. Pour les américains, il s'agirait de proposer une opposition entre bon et mauvais chasseur qui permettrait au personnage de prouver sa supériorité. Les films nordiques quant à eux s'en distingueraient :

Dans la version nordique, la chasse sportive n'est pas une question d'instinct mais est une culture avec des coutumes, des rituels et un style de vie masculin et agressif. Dans *La Chasse*, cette culture se retrouve dans le fait de manger, de boire et dans les diners organisés chez les uns et les autres. Ici nous voyons les valeurs d'une communauté mises en scène, valeurs qui sont invisibles tant qu'elles ne sont pas contestées.⁹⁵

La Chasse s'inscrit bien dans l'idée qu'il propose du film de chasse à l'homme, où la chasse représente une « [...] culture masculine qui laisse l'agressivité et la cupidité prendre le dessus sur la raison »⁹⁶. C'est pourtant bien la raison que Lucas tente de privilégier tout au long du film, en cherchant à répondre à la violence par la parole. Thomas Vinterberg analyse lui-même cette réaction comme un trop plein de civilité : « Il aspire depuis si longtemps à être civilisé qu'il en devient passif. Il s'en prend plein la gueule, se relève et s'en reprend plein la gueule. Il insiste pour être puni dans un sens presque chrétien »⁹⁷. Avec la chasse qu'il pratique, Lucas est habitué à traquer l'animal, à tuer le sauvage au nom du civilisé : il est donc difficile pour lui d'utiliser de cette violence physique, bestiale, qui s'avère pourtant être la seule solution pour vaincre l'ostracisme dont il est victime.

⁹⁴ « [Themes are] sport hunting, culture versus nature, masculinity and civilisation » [traduction libre]
SCHUBART Rikke, « The Thrill of the Nordic Kill : The Manhunt Movie in the Nordic Thriller », GUSTAFSSON Tommy & KÄÄPÄ Pietari (dir.), *Nordic Genre Film : Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015, p.78

⁹⁵ « In the Nordic version, sport hunting is not about instincts but is a culture with customs, rituals and an aggressive masculine lifestyle. In *The Hunt* this culture is seen in the eating and drinking and the organised dinners at each other's homes. Here we see a community's values acted out, values that are invisible as long as they are unchallenged. » [traduction libre]
Ibid., p.88

⁹⁶ « [In the Nordic manhunt movie, sport hunting is portrayed as] a male culture that lets aggression and greed take over reason. » [traduction libre]
Ibid.

⁹⁷ Entretien avec Thomas Vinterberg par Gaël Golhen, *Première*, ré-édité le 24/05/2023 [en ligne]
URL : <https://www.premiere.fr/Cinema/J-ai-un-peu-envie-de-te-casser-la-gueule-Thomas-Vinterberg-reagit-a-la-critique-de-Premiere>

Lucas changera néanmoins de comportement à la suite de la mort de sa chienne Fanny, qui s'impose comme un moment de bascule. La séquence qui suit, au supermarché, correspond pour Vinterberg au « moment où le film, moi et le héros s'éloignent de la civilisation. Il devient un animal »⁹⁸. Tout commence par un simple refus du boucher, qui ne veut pas servir Lucas. Après une courte hésitation, et avec peu d'assurance, il se défend néanmoins et tient tête pour la première fois : « je peux faire mes courses ici ». La réponse du boucher est simple : un unique coup qui est suffisant pour le mettre au sol. La révolte s'accroît petit à petit chez Lucas qui s'insurge : « il ne peut pas me frapper » ; « c'est normal de frapper les clients ? ». La stabilité que l'on trouvait jusqu'alors dans les plans s'efface : ils deviennent instables et suivent le mouvement de Lucas qui est au sol, hésitant, chancelant. Lorsque Lucas se fait raccompagner vers la sortie, le spectateur est invité à adopter le point de vue subjectif de Lucas et subir avec lui cette marche de la honte. On ressent en particulier le jugement de l'homme qui le dévisage (figure 9), dont le regard insistant est accentué par un zoom avant léger mais rapide qui vient mettre en avant le poids du regard de *l'autre* qui, loin d'être là pour le défendre, semble plutôt en accord avec ce qui est en train de se produire. A nouveau, Lucas se retourne et insiste : « je veux faire des courses » ; « je n'ai rien fait de mal ». C'est l'affirmation de trop. Il est à nouveau roué de coups et très littéralement jeté dehors. Alors qu'il est d'ores et déjà au sol et tente difficilement de se relever, les employés du magasin s'acharnent sur lui en lui lançant des boîtes de conserves. Mais malgré tout cet acharnement, et une nouvelle hésitation (à savoir partir ou rester), Lucas se relève une nouvelle fois et choisit l'affront. Il rentre à nouveau dans le supermarché, certes blessé, mais déterminé et plus fort, surcadré par les lignes dessinées par les vitres du sas d'entrée du magasin qui accentuent son intrusion, lui qui est habillé en couleurs sombres dans cet environnement très blanc avec lequel il dénote (figure 10). A nouveau face au boucher, il l'aborde avec un « il faut que je te dise quelque chose » avant de choisir finalement d'avoir recours à la violence physique, ce qui surprendra tout le monde. Il abandonne ici la défense par les mots et se décide à « [rendre] la monnaie de sa pièce au charcutier de la supérette d'un bon coup de boule bien senti »⁹⁹. Lucas renverse ici les rôles : il quitte son rôle de proie pour retrouver son rôle de chasseur, en décidant de se battre à armes

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ TESSÉ Jean-Philippe, « *La Chasse* », *Cahiers du cinéma*, n.683, novembre 2012, p.32

égales. Il suffira d'un seul et unique coup rendu pour mettre à terre le boucher et pour que les employés acceptent qu'il fasse ses achats.



Figure 9. *La Chasse*



Figure 10. *La Chasse*

Cette séquence reproduit la dynamique d'opposition que l'on trouve dans la chasse, entre l'animal et l'homme, et où la situation peut se retourner, laissant le chasseur devenir lui même une proie. Elle réunit en son sein ce qui caractérise les raisons de la violence, à savoir « deux facteurs déterminants : l'appétit de puissance et le désir d'améliorer sa condition humaine »¹⁰⁰. L'appétit de puissance se retrouve ici chez les employés du magasin, qui portent la responsabilité de l'exclusion de Lucas sur la base d'un conflit qui ne les concerne pas mais dans lequel toute la communauté s'implique. Le désir d'améliorer sa condition se retrouve quant à lui chez Lucas, pour qui la situation se déblocuera uniquement en passant par la violence physique, car recourir à la violence signifie alors se faire entendre et commencer à retrouver une place.

¹⁰⁰ BELMANS Jacques, *Cinéma et violence*, Paris, Ed. La renaissance du livre, 1972, p.91

PARTIE III. RETOUR AU COLLECTIF

1. Renaissance programmée

Trouver une autre appartenance

Nous l'avons vu, le sentiment d'appartenance est essentiel pour le personnage vinterbergien. C'est pourquoi, même mis à l'écart de l'institution dominante, ces personnages appartiendront toujours à un autre groupe, secondaire, qui fera office de soutien pour les aider à surmonter la violence à laquelle ils sont confrontés. Mais comme nous l'avons déjà vu dans la première partie, un individu ne se contente pas d'appartenir à un seul et unique groupe et se place plutôt à la croisée de plusieurs. Ces différentes appartenances prennent alors tout leur sens, car s'opposer à la norme ne se fait pas seul : il est important pour ces personnages d'être entourés, pour donner du poids aux déclarations auxquelles ils se livrent. Cette importance du collectif dans l'opposition à la norme se retrouve à la fois dans la vision du cinéma très personnelle de Thomas Vinterberg (avec son appartenance au mouvement Dogme 95), mais aussi chez les personnages qu'il crée. Si l'on résume dans les grandes lignes, chez Vinterberg les personnages (généralement les principaux) sont exclus d'une communauté, soit parce qu'ils sont désignés comme bouc émissaire, soit parce qu'ils s'inscrivent dans une recherche individuelle qui ne profite pas à la communauté. Dans les deux cas, c'est une quête identitaire qui s'engage pour le personnage en question. Si dans *La Chasse* Lucas ne semble, à première vue, pas particulièrement s'inscrire dans une quête individuelle visant à une délivrance personnelle (comme c'est le cas de manière plus explicite dans *Festen* ou dans *Drunk*), il n'en est pas moins que c'est sa prise de conscience vis-à-vis de l'attitude à adopter qui sera la clef lui permettant de se libérer de sa situation. La résolution du film réside dans le fait qu'il se défende et s'impose face aux autres en tant qu'individu.

Ce qui est mis en avant par Vinterberg, c'est en fait la division de l'identité sociale et l'identité personnelle de ses personnages. L'identité sociale est celle que l'individu présente lorsqu'il est avec un groupe dominant : c'est une identité qui répond aux normes de l'institution (familiale, scolaire, religieuse, etc.) :

L'identité sociale, selon la définition la plus courante, est relative à l'appartenance de l'individu à des catégories bio-psychologiques (le sexe, l'âge), à des groupes socioculturels (ethniques, régionaux, nationaux, professionnels...) ou à l'assomption de rôles et de statuts sociaux

(familiaux, professionnels, institutionnels) ou encore d'affiliations idéologiques (confessionnelles, politiques, philosophiques...)¹⁰¹

Quant à la notion d'identité personnelle, celle-ci « renvoie le plus souvent à la conscience de soi comme individualité singulière, douée d'une certaine constance et d'une certaine unicité »¹⁰². Il y aurait donc une identité sociale, « externe », que l'individu renvoie lorsqu'il se trouve dans certaines situations sociales, et une identité personnelle, « interne », qui représente l'individu et son moi profond, dans toute sa complexité. Mais ces deux identités ne s'opposent pas l'une à l'autre : bien au contraire, celles-ci se juxtaposent et sont complémentaires. Dans notre cas, appliqué à ces films ainsi qu'aux personnages et aux communautés qui les composent, nous pourrions en conclure que cela équivaudrait à la présence d'un groupe externe, mettant en avant l'identité sociale, et d'un groupe interne, favorisant quant à lui l'identité personnelle du personnage. Le premier correspondrait à un groupe auquel le personnage ne s'identifie pas, à l'inverse du second. De cette manière, la famille dans *Festen* et dans *Drunk*, ainsi que la communauté rurale de *La Chasse*, représenteraient ce premier groupe distant. Le second, quant à lui, correspondrait plutôt au groupe de cuisiniers dans *Festen*, à Bruun et sa famille dans *La Chasse*, ainsi qu'au groupe d'enseignants dans *Drunk*. Ce groupe s'impose en figure de soutien car il partage avec le personnage un même désir, des mêmes idées ou croyances, qui le pousse à s'allier et à s'engager.

Ce second groupe, au départ marginal, prend réellement de l'importance au cours de l'histoire car il vient en aide au personnage en lui permettant de se construire en tant qu'individu imparfait et en lui laissant la liberté de se détacher de son identité sociale pour mettre en avant son identité personnelle. Là où le groupe dominant réfute toute individualisation et fait prévaloir le bien-être de la communauté, le groupe secondaire s'efface volontairement pour mettre en avant un individu unique et n'hésite pas à prendre des risques pour lui, qu'importe les conséquences. Dans *Festen*, les cuisiniers viennent en aide à Christian en cachant les clés de voiture des invités pour faire en sorte que personne ne puisse quitter le manoir et échapper aux révélations. Ils risquent alors leur emploi en s'opposant à la famille Klingefeldt qui les engage. Dans *La Chasse*, Bruun est le seul à venir en aide à

¹⁰¹ MARC Edmond, *Psychologie de l'identité : soi et le groupe*, Paris, Dunod, 2005, p.122

¹⁰² *Ibid.*

Lucas. A compter de ce moment, il ne sera plus aperçu dans les scènes de groupe avec le reste de la communauté : on suppose donc qu'il a été lui aussi exclu par extension, car il soutient celui que l'on considère comme le grand méchant loup. Dans *Drunk*, les quatre enseignants se lancent ensemble dans l'expérimentation qui a d'abord pour but de servir Martin et de l'accompagner dans sa quête. En résultera l'alcoolisme et la mort de Tommy.

Pour autant, une séparation nette entre les groupes ne doit pas être établie. Ce second groupe, privilégiant l'identité interne, peut justement être trouvé à l'intérieur même du premier groupe. Ainsi dans *Festen*, à la suite de cette soirée bouleversée et alors que tout le monde est parti se coucher, Christian, Hélène, Pia et Gbatokai se retrouvent autour du piano. Ils chantent, dansent, et tombent dans les bras les uns des autres (figure 11). Si Hélène n'a jamais vraiment été une figure d'opposition pour Christian lors de ses discours dénonciateurs, elle n'a pas non plus été d'un véritable soutien et s'est plutôt terrée dans un semi silence. Ici, la musique se présente comme l'élément marquant la distinction du groupe dans le groupe. Le plan est large et montre les personnages en tant qu'individus distincts mais aussi entremêlés les uns avec les autres, formant un groupe intime éclairé à la lueur des bougies disposées au quatre coins de la pièce.



Figure 11. *Festen*

Ces groupes sont bien souvent cachés du reste de la communauté, à la manière des cuisiniers de *Festen* reclus dans le sous-sol, ou des enseignants de *Drunk* qui se cachent pour boire de l'alcool ou dissimulent leurs bouteilles. Bien qu'ils soient quelque peu clandestins,

ces groupes sont nécessaires aux personnages, qui ne parviendraient pas à se détacher de leurs situations respectives sans leur présence. Le collectif est déterminant pour la construction de soi et l'expression de son individualité.

Se forger une identité

Il nous faut également considérer que si les groupes externes semblent éloignés des personnages qu'ils excluent moralement et/ou physiquement, leur réaction face à cette quête individuelle contribue néanmoins à forger l'identité des personnages. C'est un processus d'individuation qui prend place au cours des films et qui permet aux personnages de passer d'une identité à une autre. Pour le personnage, l'exclusion auquel il fait face est le passage obligé d'un parcours initiatique :

On comprend généralement par initiation un ensemble de rites et d'enseignements oraux, qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier. Philosophiquement parlant, l'initiation équivaut à une mutation ontologique du régime existentiel. A la fin de ses épreuves, le néophyte jouit d'une tout autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu un *autre*.¹⁰³

À la fin du film, le personnage initié a une autre compréhension de lui-même mais aussi de la communauté qui l'entoure. C'est à travers les rites mis en place par ces institutions, mais surtout à travers leur remise en question, que le personnage peut s'individualiser.

À la fin de *Drunk*, Martin est devenu cet *autre*. Lors de la séquence finale, après un dernier coup d'œil en direction de son téléphone, puis vers la mer (symbolisant l'ami perdu, Tommy), il se lance. Martin saute au-dessus du banc comme il saute au-dessus des attendus comportementaux qui le rendaient malheureux : il met ici le passé de côté et se laisse aller à l'ivresse et la folie de la danse, lui qui au début du film refusait habilement de faire quelques pas devant ses amis. Alors qu'au début de la séquence la caméra est proche de Martin, avec des plans rapprochés ou des gros plans, elle s'éloigne petit à petit de lui pour lui permettre de trouver sa place. Cette individualité retrouvée se traduit par le choix de plans larges

¹⁰³ ELIADE Mircea, *Initiation, rites et sociétés secrètes*, Paris, Folio Essais, 2001, p.12

(figure 12), ou en contre plongée, qui le montrent dans tous les cas au centre, au premier plan. Cette danse enivrée et enivrante dont « chaque pirouette et entrechat expriment la liberté, l'amour et la vie »¹⁰⁴, mais aussi l'envolée finale qui l'accompagne (figure 13), symbolisent ce lâcher prise recherché tout au long du film. A travers les épreuves traversées, Martin s'est finalement libéré de la différence et du décalage qu'il ressentait.



Figure 12. *Drunk*



Figure 13. *Drunk*

La mort symbolique

Tout au long de ce cheminement initiatique, le personnage fait face à plusieurs épreuves, excluantes notamment, mais fait aussi face à la mort d'autres personnages qui lui

¹⁰⁴ BRETEAU SKIRA Gisèle, « *Drunk* », *Jeune Cinéma*, n.402-403, octobre 2020, p.149

sont chers. Cette mort est à la fois réelle et symbolique, et représente pour le personnage un moment de bascule qui contribue à instaurer chez lui un changement profond. Cette mort peut advenir au sein même de la diégèse, comme c'est le cas dans *Drunk*, avec la mort du personnage de Tommy qui contribuera au lâcher prise de Martin dans la fameuse séquence finale de danse mais qui favorisera aussi l'amélioration de sa relation avec Anika. A contrario, dans *Festen*, la première mort a lieu en dehors de la diégèse : c'est le suicide de Linda qui déclenche chez Christian son besoin de révéler la vérité. On peut supposer que sans cet événement traumatique l'anniversaire des soixante ans du père se serait passé autrement. La seconde mort du film est plutôt figurée, mais tout aussi importante. Elle est d'abord amorcée par les différents discours de Christian, mais est véritablement achevée par Hélène, car « avec la lecture à haute voix des mots d'adieu de la fille, le meurtre du père s'accomplit »¹⁰⁵. Lorsque Mickael, visiblement ivre, frappe son père au sol et s'acharne sur lui, c'est une manière symbolique de tuer le père et de lui retirer l'importante autorité que l'institution familiale lui prêtait jusqu'alors. C'est à la suite de cette mort que Christian réussira à retrouver une place, notamment à table le lendemain matin, où la disposition des invités se trouvera changée et où le père ne sera plus le bienvenu.

De façon contradictoire, cette mort symbolique est synonyme de résurrection pour les personnages, souvent symbolisée par la présence de l'eau. Dans *La Chasse*, Lucas enterre sa chienne Fanny sous une forte pluie. Ce symbole est ici à associer au point de bascule que représente cet événement, puisque c'est à la suite de celui-ci que Lucas commencera à se défendre et sera à nouveau reconnu aux yeux de la communauté. Les panneaux du générique de début et de fin de *Festen* sont quant à eux filmés dans l'eau, et annoncent alors dès le début le besoin de faire renaître cette famille gangrénée par les secrets. On passe alors de la vie à la mort, ou plutôt de la mort à la vie dans ce cas, puisque c'est cette mort qui donnera un regain de vie aux personnages. C'est ce passage d'un état à un autre, d'une temporalité à une autre, qui va permettre finalement à celui qui était jusqu'ici exclu de réintégrer la communauté.

¹⁰⁵ O'NEILL Eithne, « *Festen*, inceste et anamorphose », *Positif*, n.455, janvier 1999, p.15

2. Reconsolider la communauté

La bonne personne

Le groupe dit « externe » permet à l'individu de continuer à appartenir à une communauté et lui procure par la même occasion un soutien moral sur lequel s'appuyer. Bien que cette présence soit bénéfique aux personnages exclus de ces diverses institutions, ceux-ci ne renonceront pas si facilement à leur place dans ces groupes. Dans *Festen*, Christian pourrait très bien partir après son premier discours accusateur, puisqu'il a alors révélé ce qu'il a sur le cœur. Mais Christian ne veut pas simplement dénoncer son père : il souhaite plutôt inaugurer un changement profond dans sa famille et faire en sorte que ses membres en comprennent les enjeux. Pour ce faire, il faudra d'abord palier au blocage de communication auquel il se heurte. Car ce discours scandaleux entraînera le refus sourd d'entendre et de prendre en considération ces révélations. De la même manière, dans *La Chasse*, Lucas n'arrive pas à faire entendre son innocence car la défense par la parole ne fait pas réagir la communauté de chasseurs auquel il fait face. La communication entre le personnage exclu et le reste de la communauté semble impossible. S'ils veulent trouver à nouveau une place, les personnages devront d'abord trouver un moyen de briser ce silence qui les entoure et apprendre à communiquer à nouveau avec le groupe. Il faudra en particulier convaincre la bonne personne, qui influera sur le reste des membres et qui permettra leur réintégration dans le groupe.

Nous l'avons vu, dans la scène du supermarché de *La Chasse* les employés ne sont pas directement concernés par les accusations qui planent sur Lucas mais choisiront tout de même de l'exclure violemment. L'acte dépasse l'intérêt individuel et est plutôt réalisé au nom du bien commun. Ce sentiment collectif les porte et les submerge, et entraînera l'escalade de la violence. De la même manière, la réintégration d'un individu qui ne fait pas - ou plus - partie de la communauté se fait sous l'impulsion du collectif. Mais il faudra d'abord qu'un de ses membres forts (autrement dit une personne de confiance, reconnue par les autres membres du groupe) porte le projet. Car au sein de l'institution, la majorité l'emporte toujours sur la raison.

Dans *Festen*, c'est à partir du moment où Hélène lit publiquement la lettre de sa soeur que l'opinion des convives bascule. En choisissant de lire la lettre (bien qu'elle y soit poussée par son frère), elle affirme publiquement qu'elle croit en tout ce qu'à dit Christian et confirme alors la véracité de ses propos. Après qu'elle ait terminé sa lecture, Helge demande aux serveurs présents de servir un porto à Hélène, pour pouvoir trinquer avec sa fille. Mais aucun des serveurs ne réagira, malgré son énervement. La situation a basculée et l'unité s'en est retrouvé changée. Dans un plan d'ensemble, nous voyons maintenant les invités et l'équipe de serveurs dans le même cadre, signe qu'ils s'unissent ici dans une opposition au patriarce qui instaure alors l'association de groupes jusqu'ici opposés (figure 14). Les invités regardent Helge, ou regardent dans le vide et sont ailleurs mentalement. Dans tous les cas, ils ne répondent plus à ses ordres, ce qui forcera le père et la mère à quitter la salle. Le rituel reprend lorsque Helmuth, toujours maitre de cérémonie, propose aux invités de passer dans la pièce d'à côté pour partager une danse, vraisemblablement sans le couple parental. De cette manière, Helmuth prend lui même son envol et se détache de la figure d'Helge dont il était jusqu'ici un miroir. C'est donc Hélène qui permet, à travers son investissement, la remise en question de l'autorité.



Figure 14. *Festen*

Révélation divine

Certes, ce changement de situation pour le personnage exclu passe par le fait de convaincre la bonne personne, mais il passe également par un évènement un peu particulier. Nous l'avons dit, la communication entre l'individu exclu et les membres du groupe en question est coupée. Ici, la parole ne suffit plus. Il faudra donc passer par une communication que l'on peut considérer comme encore plus directe : une manière de convaincre qui n'utilise pas la parole de l'un à l'autre mais plutôt des actes concrets, des signes divins dirigés spécifiquement vers cette bonne personne dont nous parlions juste avant. Dans les trois films du corpus, il est toujours question de cette sorte de révélation permettant de convaincre celui qui était jusqu'ici fixé sur ses positions. Celle-ci émane d'un personnage ou d'une entité divine : c'est par exemple Linda, la soeur décédée, qui laissera dans la salle de bain un jeu de piste à Hélène, pour la mener jusqu'à la vérité qu'elle a rédigé dans une lettre. On lui associe une certaine pureté et on considère sa parole comme sacrée car sa mort l'élève et la distingue de la simple vérité subjective des vivants.

Dans *La Chasse*, c'est à compté du moment où Théo comprend que Lucas est innocent que la situation de débloquera. Il y a ici aussi une dimension sacré dans la manière dont il se rend compte de son erreur de jugement. Cette réalisation aura lieu dans une des séquences les plus forte du film, celle de l'église, dont on suppose qu'elle fait partie de celles qui ont porté Mads Mikkelsen vers le prix d'interprétation qu'il reçut au Festival de Cannes 2012 pour le film. Toute la scène repose sur l'extériorisation ultime du malêtre du personnage, et ici « [son jeu] est impressionnant, dans la manière dont l'acteur signifie la douleur interne éprouvée par son personnage comme dans son recours à la violence verbale »¹⁰⁶.

Cette séquence se déroule le soir de Noël, information suffisante pour nous mener sur la piste de la dimension sacrée qui se joue ici. Le pasteur nous présente la célébration comme étant un temps spécial pour les enfants. C'est donc un moment propice à un retour vers une forme d'innocence ou d'insouciance. Mais le moment est surtout pour Lucas l'occasion d'un retour vers son innocence bafouée, associée à l'idée de naissance ou plutôt de renaissance qui se jouera ici.

¹⁰⁶ CIEUTAT Michel, « *Jagten, La Chasse* », *Positif*, n.617-618, juillet-août 2012, p.103

Au début de la séquence, Lucas entre dans l'église pour assister à la messe de minuit, sans se soucier des regards désapprobateurs qui l'entourent. Il porte encore sur son visage les traces de la violence physique et morale qu'il vient de subir juste avant, dans la scène du supermarché. Lors de ce conflit, les lunettes de Lucas ont été cassées : il se présente donc ici aux membres de la communauté tel quel. Si cela peut sembler anodin à première vue, l'absence de cet accessoire qui lui est pourtant toujours associé permettra à Theo de se rendre compte de son erreur de jugement. Sans ses lunettes, il n'y a plus de voile entre eux deux : ils peuvent véritablement se regarder dans les yeux. Car c'est la chose la plus importante dans cette séquence : la question du regard. Il y a d'abord un premier regard, entre Theo et Lucas. Là, tout se joue sur les micro-expressions de leurs deux visages. Lucas soutient le regard, l'air abattu, mais ne flanche pas (figure 15), tandis que Theo quant à lui passe d'un regard dur à une réalisation soudaine, relativement peu perceptible tellement elle est fine. Elle ne représente qu'un léger relâchement au niveau de ses paupières, mais veut dire beaucoup. C'est alors qu'il se rend compte : Lucas ne cligne pas des yeux. Theo est mal à l'aise et commence à s'agiter. A sa femme qui remarque son changement de comportement, il répondra simplement « je le vois dans son visage », la laissant perplexe. Ces quelques mots font écho à la révélation qu'il faisait à Lucas au début du film : « je vois quand tu mens. Tu fais un truc avec ton oeil, une sorte de tic ». Theo lève les yeux au ciel, comme pour y chercher une réponse (figure 16). Si celle-ci ne peut pas venir d'une discussion directe des deux personnages ensemble, donc venir de l'horizontal, elle viendra alors par une révélation divine, donc du vertical.

Dans l'espace délimité par l'église, Lucas est toujours surcadré : lors de son arrivée, lorsqu'il s'assoit, etc. Les bancs, et leur montants en bout de rangée tout particulièrement, accentuent ici sa mise à l'écart. Lucas est souvent cadré seul, ou avec très peu de gens qui sont uniquement placés bien derrière lui, à l'arrière plan, alors que dans le reste de l'église tout le monde semble être accompagné (figure 17). Lorsque le pasteur annonce la venue des enfants pour chanter le psaume *Et Barn er født i Betlehem*¹⁰⁷, Lucas est loin de défier le regard comme il le faisait jusqu'alors avec Théo. Il baissera la tête, proscrit, mais lèvera les yeux dans la direction de Klara en entendant son nom. Il tentera à nouveau de regarder Theo mais Agnès, sa femme, lui chuchote des choses à l'oreille. Il reprend alors à nouveau un

¹⁰⁷ [Un enfant est né à Bethléem]

visage sévère, comme si la parole des uns avait encore une fois modifié le regard que l'on a sur l'autre, et en l'occurrence sur Lucas. Ce regard était la seule chose qui liait Theo et Lucas à nouveau. Ils sont donc encore une fois séparés, à la fois par les bancs de l'église qui délimitent des espaces clos, restreints et excluant pour Lucas, mais aussi par les bougies qui se trouvent au bout des rangs ou par les autres fidèles qui sont aux alentours.

Face à ce nouvel échec de faire comprendre son innocence à Theo, Lucas est en pleurs. Les émotions vont s'accroître crescendo pour lui. Sa gêne se ressent en particulier avec certains plans qui le filment en légère contre plongée, transcrivant ici son sentiment de malaise. Il se gratte la nuque, regarde ailleurs, frappe du pied : la montée de cette pression qu'il ressent le met à bout. Entre temps le son s'est accru : si au départ les enfants uniquement chantaient en chœur avec l'orgue, c'est maintenant toute l'assemblée qui les a rejoint. A peine commence-t-il lui-même à chanter une phrase que s'en est trop. Lucas se lève et va confronter Theo. Le regard de l'assemblée bifurque : les fidèles n'observent plus les enfants - qui entre temps se sont arrêtés de chanter - mais plutôt Lucas, qui est ici une autre parole à écouter pour eux, certes différentes mais tout de même sainte puisque c'est une parole de vérité qu'il porte. Lucas brise ici tous les attendus comportementaux à adopter lors d'un office religieux. Il fait face à Theo, mais aussi à cette ligne de séparation construite par leur environnement et vient la briser en la traversant (figure 18). Lucas ira jusqu'à frapper Theo pour le faire réagir et lui demander en le regardant droit dans les yeux, à dix centimètres de son visage : « Regarde moi, dans les yeux. Regarde. Que vois-tu ? Rien. Il n'y a rien ». Le message est finalement passé.

L'église s'impose ici comme l'endroit de toute communion, le lieu où l'on retrouve un lien à la fois avec dieu mais aussi avec l'autre. C'est ici une sorte d'épreuve de foi pour Theo : on teste sa croyance envers son ami mais aussi sa croyance religieuse, à travers cette illumination divine. La révélation est invisible, immatérielle et passe ici par le regard. Celui-ci est ici synonyme de croyance, un regard puissant et envoûté à la manière d'un *Ordet* (Carl Theodor Dreyer, 1955).



Figure 15. *La Chasse*



Figure 16. *La Chasse*



Figure 17. *La Chasse*



Figure 18. *La Chasse*

S'unir à nouveau

Une fois convaincue, le personnage en question n'aura pas à faire grand chose pour que le reste du groupe le suive. On verra alors le personnage exclu réintégré à l'occasion d'un nouveau rassemblement du groupe, sorte de fête collective célébrant le retour dans la communauté. De cette manière, dans *Festen*, au lendemain de cette journée Christian retrouve le dispositif de la table qui était la veille le symbole de la scission du groupe. Mais la disposition en est maintenant changée : elle n'est plus disposée de manière à former autant d'angles. Ce n'est plus un face à face ou un échiquier, mais plutôt une ligne continue qui met tout le monde côte à côte, sur un même pied d'égalité. On retourne ici à ce qui avait servi à faire implorer la communauté (le repas) en l'utilisant au contraire pour lier à nouveau les individus, car « quoi qu'il en soit, LA famille reste immuable, invulnérable : elle survit toujours, même lorsqu'elle implose comme dans *Festen* »¹⁰⁸.

Cette nouvelle union s'impose aussi dans *La Chasse* par une scène de repas, celui de la fête en l'honneur de Marcus, le fils de Lucas, qui vient d'obtenir son permis de chasse. Les membres du groupe communient là aussi côte à côte dans un retour à la normal et lèvent leur verres avant de partir chasser. Ce retour à la chasse, avec toutes les traditions et les rituels que cela comporte, signifie alors que Lucas n'est plus celui qui est ici chassé. La chasse à l'homme s'est arrêtée et le gibier animal a retrouvé sa place de proie.

¹⁰⁸ BOUDET-LEFORT Caroline, « *Festen* : mots meurtriers », *CinémAction*, n.132 « Portraits de famille », 2009, p.122

CONCLUSION

Si l'étude de trois films de Thomas Vinterberg dans le cadre d'une année de master impose nécessairement des limites à l'approfondissement du sujet, nous pouvons toutefois en tirer quelques conclusions sur les tendances et les motifs récurrents de son cinéma.

Comme évoqué en introduction, les thématiques abordées dans *Festen*, *La Chasse* et *Drunk* (mais également dans certains autres de ses films, *Submarino* (2010) notamment) semblent inscrire Thomas Vinterberg dans la lignée des films sociaux danois mettant en scène des personnages d'exclus. Pour autant, il n'est pas le seul réalisateur danois à s'inscrire dans cette tendance et nous pourrions considérer que d'autres s'y attellent de manière plus directe et engagée. Nous pourrions ici évoquer les premiers films de Nicolas Winding Refn, avec notamment *Bleeder* (1996), ou la trilogie *Pusher* (commencée elle aussi en 1996)¹⁰⁹, qui mettent en avant la banlieue de Copenhague et se proposent de représenter la violence de la jeunesse danoise et des milieux de la pègre et de la prostitution. On admettra néanmoins que, par la suite, Refn s'est détourné du réalisme social de ses débuts pour s'orienter vers une esthétique plus hollywoodienne.

Bien que Thomas Vinterberg privilégie dans ses films des thèmes jugés tabous (inceste, pédophilie, alcoolisme), il ne les représente pourtant jamais de manière explicite et semble plutôt privilégier une approche par le discours et la confrontation des points de vue. Aucune scène ne montre par exemple de manière frontale l'inceste ou la pédophilie. Aucune mort non plus n'est représentée directement. Car ce qui intéresse Vinterberg avant tout, ce n'est pas tant un engagement moral vis à vis des sujets de ses films mais plutôt tout ce qui gravite autour d'eux : les institutions, les communautés, leurs normes et l'opportunité donnée de les mettre à mal en utilisant pour ce faire leurs propres codes. En évoquant *Festen*, Vinterberg déclare :

En écrivant le scénario, mon co-scénariste n'arrêtait pas de me dire : "N'oublie pas le rituel, le diner. C'est ça le sujet". Donc, si on analyse le scénario de *Festen*, on voit que 70% des dialogues

¹⁰⁹ Le premier *Pusher* sera suivi de deux suites : *Pusher 2 : Du sang sur les mains* (*Pusher 2 : with blood on my hands*, 2004) et *Pusher 3 : L'Ange de la mort* (*Pusher 3 : I'm the angel of Death*, 2005)

parlent de choses simples : choisir la bonne tenue, annoncer le menu, faire un discours...La pédophilie et les secrets de famille sont abordés en marge.¹¹⁰

De la même manière, dans *Drunk* « l'alcool n'est pas un sujet mais un catalyseur »¹¹¹. Si d'après Vinterberg ces thèmes abordés sont à la marge des films, ils ne sont pour autant pas moins indispensables pour répondre à ce besoin profond de casser les attendus normatifs. Mais ce renversement des règles sera vu comme un affront par l'institution qui n'hésitera pas à sacrifier un de ses membres pour rester pérenne.

L'enjeu de ces films est à chaque fois l'individualisation des personnages, que cela soit pour eux un souhait conscient ou non. Mais le fait de se trouver passe obligatoirement par une certaine violence - physique ou morale - dirigée contre le personnage mais aussi adoptée par celui-ci. C'est en apprenant à se défendre qu'il atteindra une forme de renaissance personnelle et pourra reconstruire sa nouvelle identité qui se distinguera des contraintes que lui imposait jusqu'alors la communauté. Cependant, les fins de films ne sont jamais de véritables happy-end. Certes les personnages semblent avoir trouvé une forme de renouveau et laissent croire au retour de la stabilité dans leur vie, néanmoins un doute subsiste. Si à la fin de *Festen*, *La Chasse* ou *Drunk*, les personnages ont retrouvé une place dans leur communauté respective, Vinterberg fait cependant attention de toujours insérer un élément qui nous laisse à penser que l'issue n'est peut-être pas si rose. On peut par exemple retrouver un son accentué crescendo, nous laissant comprendre que le groupe sera toujours omniprésent et dominera l'espace. Ou bien un coup de feu volontairement loupé, servant d'avertissement à un personnage qui semblait pourtant avoir été gracié. Ou encore un saut vers l'inconnu, laissant place à mille interprétations. Cinéaste du gris - puisqu'il ne fait jamais

¹¹⁰ « *When we wrote the script, the co-writer of the script constantly pointed out for me : "remember the rituel, remember the diner, that is the main story". So you can see, if you look at the script of Festen, 70% of the dialogue is about natural things, as getting the right clothes on, telling the menu, making a speech. And then there's a little bit about child abuse, and family secrets on the side, below that.* » [traduction sous-titrée à l'écran]

Entretien avec Thomas Vinterberg, *Le cinéma passe à table* [documentaire], réalisé par Anne Andreu, CinéTévé, Arte, 2005 [10:15]

¹¹¹ NUTTENS Jean-Dominique, « Oser ou ne pas oser », *Positif*, n. 716, octobre 2020, p.27

le choix du noir ou blanc - Thomas Vinterberg préfère le doute à la conviction, en soit témoin la fin alternative existant pour le film *La Chasse*¹¹².

Il y a un même désir qui semble se retrouver à la fois dans les films de Vinterberg et dans son approche du cinéma : s'efforcer religieusement à sauver l'autre via l'apport du collectif. C'était le cas du Dogme 95, qui mêlait mission de sauvetage cinématographique en pleine mer Hollywoodienne et croyance certaine que l'avenir du cinéma demeurerait dans le collectivisme. *Drunk* reprend beaucoup de cette idée de sauvetage collectif en intégrant dans son scénario un parallèle flagrant au Dogme. Le film agit comme une pause, semblable au *Diapsalmata*¹¹³ qu'il cite en introduction, et propose un genre de retour sur la jeunesse du cinéaste. Pourtant ce n'est pas uniquement le personnage de Martin, mais plutôt le film tout entier et Vinterberg lui-même qui ont du être sauvés. En 2019, quelques jours à peine avant le début du tournage, Thomas Vinterberg perd sa fille Ida dans un accident de la route, alors que celle-ci devait participer au film. L'urgence de vivre que l'on retrouve dans le film s'en est trouvé décuplée. *Drunk* représente pour lui « un film sur l'abandon du contrôle dans la vie, alors que j'ai perdu le contrôle de ma propre vie »¹¹⁴. Mais comme nous l'avons dit, c'est à travers le groupe que l'on sauve l'autre, et le réalisateur lui-même ne fait pas exception. Il se sauve en s'entourant ici de ses acteurs (Thomas Bo Larsen, Mads Mikkelsen, entre autres) et de son co-scénariste (Tobias Lindholm) fétiches.

Pour la suite, Vinterberg semble continuer sur cette lancée, entouré, puisqu'il a été annoncé qu'il se consacrait à présent à la réalisation d'une série, *Families like ours*, dans laquelle il retrouvera là aussi la famille de cinéma qu'il s'est créé au fil du temps, avec notamment Thomas Bo Larsen - présent depuis ses premiers courts métrages - mais aussi Magnus Millang, ou le retour de Paprika Steen, avec qui il avait travaillé sur *Festen* (elle jouait alors le rôle de la soeur Hélène). C'est en réalité ce qu'il a toujours cherché : s'entourer dans la création, dans une sorte d'analogie de son enfance passée dans une communauté hippie. Le collectif au premier plan, envers et contre tout. Un film est pour lui l'occasion de

¹¹² Dans cette version, Lucas est véritablement abattu dans la forêt.
https://www.youtube.com/watch?v=-pXp_wsSw9I

¹¹³ Les diapsalmata sont, à l'origine, des intermèdes musicaux dans la lecture des psaumes à la synagogue.
KIERKEGAARD Søren, *Diapsalmata*, Paris, Allia, 2005 (1843)

¹¹⁴ « *[This is] a film about letting go of control in life, as I lost control in my own* » [traduction libre]
VINTERBERG Thomas, Discours de remerciement lors de la cérémonie des Oscars 2021 [en ligne]
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=kptJmLPcKBg>

créer une famille éphémère, et nous pouvons imaginer que ce que déclarait Thomas Vinterberg à propos de *Festen*, et de la solitude qui a accompagné la sortie du film, se trouverait encore vrai aujourd'hui : « Je suis fier de mon film, bien sûr, mais en ce moment j'ai surtout besoin de trouver ma prochaine famille »¹¹⁵.

Ce qui nous intéressera l'an prochain, dans le cadre du mémoire de M2, correspond justement à un retour vers la première famille de cinéma de Thomas Vinterberg, à savoir le Dogme 95. Il s'agira ici non pas d'étudier sa place dans le mouvement, mais essayer plutôt d'élargir le sujet en envisageant le mouvement comme un tout. Nous questionneront plus particulièrement la place accordée au montage dans les films du Dogme. Il s'agira d'interroger la manière dont le montage s'accorde avec le désir énoncé de faire table rase des normes, car rappelons-le, le Dogme 95 est avant tout un mouvement contestataire ayant pour ligne directrice la dénonciation de l'artificialité du cinéma de son temps. Ce projet étant toujours à l'état de réflexion, aucun corpus n'a pour l'instant été établi. Nous pouvons toutefois nous attendre à y retrouver *Festen* et *Les Idiots (Idioterne, Lars Von Trier, 1998)*, mais aussi également *Le Roi est vivant (The King is alive, Kristian Levring, 2001)* et *Mifune (Mifunes Sidste Sang, Søren Kragh-Jacobsen, 1999)*, qui constituent ensemble les films respectifs des quatre signataires du Dogme. D'autres films, faisant partie de la deuxième vague du Dogme, peuvent également être envisagés comme par exemple *Open Hearts (Susanne Bier, 2002)*. Ils permettraient alors d'amener un point de comparaison entre les origines et la suite du mouvement, mais aussi d'étudier les différentes manières dont les règles du Voeu de chasteté ont été interprétées. Puisqu'au final, au cinéma, tout n'est qu'interprétation.

¹¹⁵ Entretien avec Thomas Vinterberg par Yann Tobin, *op.cit.*, p.20

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

SUR LE CINÉMA

BELMANS Jacques, *Cinéma et violence*, Paris, Ed. La renaissance du livre, 1972

CHATELET Claire, *Des mythes et des réalités de l'avant garde à Dogme 95, entre tradition et invention*, thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, soutenue à l'Université Toulouse 2, sous la direction de Guy Chapouillié, 2004

CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, ed. Cahiers du cinéma, 2010 (2003)

LABÉ Benjamin, *Le réalisme cinématographique et sa réinvention dans la fiction contemporaine [Abbas Kiarostami, Hou Hsiao-Hsien, Nanni Moretti, Dogme 95]*, thèse de doctorat en Lettres et Arts, soutenue à l'Université Lumière Lyon 2, sous la direction de Jacques Gerstenkorn, 2010

TOUBIANA Serge, « De Charlot à Forrest Gump », FRODON Jean-Michel, NICOLAS Marc & TOUBIANA Serge (dir.), *Le cinéma vers son deuxième siècle*, ed. Le Monde, coll. Rencontres, Paris, 1995

VANCHERI Luc, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011

VON TRIER Lars, « Un vœu de chasteté », FRODON Jean-Michel, NICOLAS Marc & TOUBIANA Serge (dir.), *Le cinéma vers son deuxième siècle*, ed. Le Monde, coll. Rencontres, Paris, 1995

SUR LE CINÉMA SCANDINAVE

BJÖRKMAN Stig, *Entretiens avec Lars Von Trier*, Paris, ed. Cahiers du Cinéma, 2000

SCHUBART Rikke, « The Thrill of the Nordic Kill : The Manhunt Movie in the Nordic Thriller », GUSTAFSSON Tommy & KÄÄPÄ Pietari (dir.), *Nordic Genre Film : Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015

SODERBERGH WIDDING Astrid, « Denmark », IVERSEN Gunnar, SODERBERGH WIDDING Astrid & SOILA Tytti (dir.), *Nordic National Cinema*, Londres, Taylor & Francis, 2005

SODERBERGH WIDDING Astrid, « How to train a Director - Film schools in the Nordic Countries », HJORT Mette & LINDQVIST Ursula (dir.), *A Companion to Nordic Cinema*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2016

STEVENSON Jack, *Dogme Uncut*, Santa-Monica, Santa-Monica Press, 2003

SUR LA SOCIOLOGIE ET LA PHILOSOPHIE

BERTOLINI Gérard, *Le déchet, c'est les autres*, Toulouse, Ed. Érès, 2006

DÉCHAUX Jean-Hughes, *Sociologie de la famille*, Paris, La Découverte, 2009

DURKHEIM Emile, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Payot & Rivages, coll. Petite Biblio Payot Classiques, 2021 (1895)

DURKHEIM Emile, *Oeuvres, Tome 1 : Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Classiques Garnier, 2015 (1912)

GIRARD René, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, coll. Pluriel Philosophie, 2002

HALBWACHS Maurice, *Classes sociales et morphologie*, Paris, Editions de Minuit, 1972

KIERKEGAARD Søren, *Diapsalmata*, Paris, Allia, 2005 (1843)

LARDELLIER Pascal, *Sur les traces du rite : l'institution rituelle de la société*, Londres, ISTE Editions, 2019

LEBARON Frédéric, *La sociologie de A à Z : 250 mots pour comprendre*, Paris, Dunod, 2009

RANCIERE Jacques, *Moments politiques, Interventions 1977-2009*, Paris, La Fabrique éditions, 2009

ARTICLES

SUR LE CINÉMA

BOLTER Trudy, « Avant-goût », *CinémAction*, n.108 « Les cinéastes et la table », 3ème trimestre 2003, pp.8-16

Entretien avec Lars Von Trier par Vincent Ostria, « Les thérapies de Lars Von Trier », *Cahiers du cinéma*, n.493, juillet/août 1995, pp.52-53

POIRSON-DECHONNE Marion, « D'un repas l'autre ou la fonction structurante du repas dans *Fanny et Alexandre* de Bergman », *CinémAction*, n.108 « Les cinéastes et la table », 3ème trimestre 2003, pp.136-140

POISSON Marie-Eve, « Le cinéma vers son deuxième siècle : la difficulté d'être centenaire », *Positif*, n.410, octobre 1995, p.51

ROSSI Jérôme, « La chanson au cinéma : proposition d'une triple typologie », PIMENTEL Juliana et PISTONE Danièle, *Corpus et typologies*, Paris, ed. Observatoire musical français, 2010, pp. 59-82 [en ligne]

URL : <https://shs.hal.science/hal-02474606v1>

TRUFFAUT François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n.31, janvier 1954, pp.15-29

SUR LES FILMS DU CORPUS

***Festen* :**

BOUDET-LEFORT Caroline, « *Festen* : mots meurtriers », *CinémAction*, n.132 « Portraits de famille », 2009, pp.116-122

BOUQUET Stephane, « *Festen* de Thomas Vinterberg », *Cahiers du Cinéma*, n.525, juin 1998, p.29

Entretien avec Thomas Vinterberg par Stéphane Bouquet & Nicolas Saada, « La chambre noire de l'inconscient », *Cahiers du cinéma*, n.531, janvier 1999

Entretien avec Thomas Vinterberg par Yann Tobin, « La famille et ses fantômes », *Positif*, n.455, janvier 1999, pp.16-20

O'NEILL Eithne, « *Festen*, inceste et anamorphose », *Positif*, n.455, janvier 1999, pp.14-15

RICHOU Pascal, « Pour qui sonne le verre ? », *Cahiers du cinéma*, n.531, janvier 1999, p.57

TESSON Charles, « Vidéogramme : *Festen* et le film de famille », *Cahiers du cinéma*, n.532, février 1999, pp.32-34

La Chasse :

CIEUTAT Michel, « *Jagten, La Chasse* », *Positif*, n.617-618, juillet-août 2012, p.103

Entretien avec Thomas Vinterberg par Gaël Golhen, *Première*, ré-édité le 24/05/2023 [en ligne]

URL : <https://www.premiere.fr/Cinema/J-ai-un-peu-envie-de-te-casser-la-gueule-Thomas-Vinterberg-reagit-a-la-critique-de-Premiere>

TESSÉ Jean-Philippe, « *La Chasse* », *Cahiers du cinéma*, n.683, novembre 2012, p.32

Drunk :

BRETEAU SKIRA Gisèle, « *Drunk* », *Jeune Cinéma*, n.402-403, octobre 2020, pp.148-149

GUTMAN Pierre-Simon, « *Drunk* », *L'avant-scène Cinéma*, n.676, octobre 2020, pp.184-185

NUTTENS Jean-Dominique, « Oser ou ne pas oser », *Positif*, n. 716, octobre 2020, pp.26-27

SUR LE DOGME 95

CHATELET Claire, « Dogme 95 : un mouvement ambigu, entre idéalisme et pragmatisme, ironie et sérieux, engagement et opportunisme », *1895 Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n.48, février 2006, pp.47-73

GARSON Charlotte, « Dogme, mensonges et vidéo numérique », *Cahiers du cinéma*, hors-série «L'Atlas du cinéma », avril 2003, pp.22-27

SUR LA SOCIOLOGIE ET LA PHILOSOPHIE

BIDEAU Alain, « De Luther à Paul Gerhardt : constantes et nouveautés dans le chant religieux », *Etudes Germaniques*, n.3, 2002 [en ligne]

URL : <https://shs.hal.science/halshs-00985192>

BOISSON Marie, « Penser la famille comme institution, penser l'institution de la filiation », *Informations sociales*, n.131, 2006, pp.102-111

VIDÉOS

BAS Frédéric, « De l'engueulade considérée comme un art de la table », intervention dans le cadre du cycle « Manger ! », *Forum des images*, 2016 [en ligne]

URL : <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/cours-de-cinema-de-lengueulade-consideree-comme-un-art-de-la-table-par-frederic-bas>

Le cinéma passe à table [documentaire], réalisé par Anne Andreu, Cinétévé, Arte, 2005 [en ligne]

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=jZtoeX-em04>

MUSIQUES

SCARLET PLEASURE, *What a life, Garden*, Copenhagen Records, 2020

SCHUBERT Franz, *Fantaisie en fa mineur D.940*, op.103, 1828

TCHAIKOVSKI Piotr Ilitch, *La Tempête*, op.18, 1873

SITOGRAFIE

Site internet officiel du Dogme 95, archivé et accessible via la plateforme « WayBack Machine » du site archive.org :

URL : <http://www.dogme95.dk/celebration/index.htm>

Site internet du Danmarks Statistik, agence publique danoise de statistique :

URL : <https://www.dst.dk/da/Statistik/emner/borgere/folkekirke/medlemmer-af-folkekirken>

FILMOGRAPHIE DE THOMAS VINTERBERG

Longs-métrages :

- 1996 : *Les Héros (De Største helte)*
1998 : *Festen*
2000 : *The Third Lie*
2003 : *It's All About Love*
2005 : *Dear Wendy*
2007 : *Un homme rentre chez lui (En Mand Kommer Hjem)*
2010 : *Submarino*
2012 : *La Chasse (Jagten)*
2015 : *Loin de la Foule Déchainée (Far from the Madding Crowd)*
2016 : *La Communauté (Kollektivet)*
2018 : *Kursk*
2020 : *Drunk*

Courts-métrages :

- 1990 : *Sneblind*
1993 : *Slaget på tasken*
1993 : *Last Round (Sidste Omgang)*
1994 : *Le Garçon qui marchait à reculons (Drengen der gik baglæns)*
2000 : *D-dag*

Clips vidéo :

- 1999 : *No Distance Left to Run, Blur*
2008 : *The Day That Never Comes, Metallica*

FICHES TECHNIQUES DES FILMS DU CORPUS

Festen



Réalisation : Thomas Vinterberg (non crédité)

Scénario : Thomas Vinterberg & Mogens Rukov

Photographie : Anthony Dod Mantle

Montage : Valdís Óskarsdóttir

Musique : Lars Bo Jensen

Durée : 105 minutes

Dates de sortie : 19 juin 1998 (Danemark)

- 23 décembre 1998 (France)

Société de production : Nimbus Film/DR TV/Nordisk Film et TV-Fond

Société de distribution : Les films du losange (France)

Distribution :

Ulrich Thomsen : Christian Klingensfeldt

Henning Moritzen : Helge Klingensfeldt

Thomas Bo Larsen : Michael Klingensfeldt

Paprika Steen : Hélène Klingensfeldt

Birthe Neumann : Elsa Klingensfeldt

Trine Dyrholm : Pia

Helle Dolleris : Mette

Therese Glahn : Michelle

Bjarne Henriksen : Kim

Klaus Bondam : Helmut von Sachs

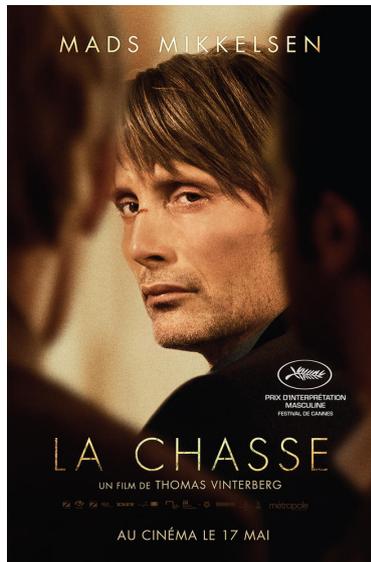
Gbatokai Dakinah : Gbatokai

Lars Brygmann : Le réceptionniste

Lene Laub Oksen : Linda Klingensfeldt

Thomas Vinterberg : Le chauffeur de taxi (non crédité)

La Chasse (Jagten)



Réalisation : Thomas Vinterberg

Scénario : Thomas Vinterberg & Tobias Lindholm

Photographie : Charlotte Bruus Christensen

Montage : Anne Østerud et Janus Billeskov Jansen

Musique : Nikolaj Egelund

Durée : 111 minutes

Dates de sortie : 10 janvier 2013 (Danemark)

- 14 novembre 2012 (France)

Société de production : Zentropa Entertainments

Société de distribution : Pretty Pictures (France)

Distribution :

Mads Mikkelsen : Lucas

Alexandra Rapaport : Nadja

Thomas Bo Larsen : Theo

Annika Wedderkopp : Klara

Lasse Fogelstrøm : Marcus

Susse Wold : Grethe

Anne Louise Hassing : Agnes

Lars Ranthe : Bruun

Drunk (Druk)



Réalisation : Thomas Vinterberg

Scénario : Thomas Vinterberg & Tobias Lindholm

Photographie : Sturla Brandth Grøvlen

Montage : Janus Billeskov Jansen et Anne Østerud

Musique : Janus Billeskov Jansen et Scarlet Pleasure (*What a life*)

Durée : 112 minutes

Dates de sortie : 24 septembre 2020 (Danemark) - 14 octobre 2020 (France)

Société de production : Zentropa Entertainments

Société de distribution : Haut et Court (France)

Distribution :

Mads Mikkelsen : Martin

Thomas Bo Larsen : Tommy

Magnus Millang : Nikolaj

Lars Ranthe : Peter

Maria Bonnevie : Anika

Helene Reingaard Neumann : Amalie

Susse Wold : La principale du lycée

Magnus Sjørup : Jonas

Silas Cornelius Van : Casper

Albert Rudbeck Lindhardt : Sebastian

INDEX DES FILMS CITÉS

Les films du corpus sont en gras.

B

Bleeder (Nicolas Winding Refn, 1996), 74

D

Drunk (*Druk*, Thomas Vinterberg, 2020)

E

Element of Crime (Lars Von Trier, 1984), 11

Epidemic (Lars Von Trier, 1987), 11

Europa (Lars Von Trier, 1991), 11

F

Fanny et Alexandre (Ingmar Bergman, 1982), 47, 50

Festen (Thomas Vinterberg, 1998)

G

Godland (Hlynur Pálmason, 2022), 18

I

Italian for Beginners (Lone Scherfig, 2001), 11

K

Kursk (Thomas Vinterberg, 2018), 22

L

La Chasse (Thomas Vinterberg, 2012)

La Classe de Neige (Claude Miller, 1998), 8

La Communauté (*Kollektivet*, Thomas Vinterberg, 2016), 19

La Dernière nuit de Lise Broholm (Tea Lindeburg, 2022), 18

La Règle du jeu (Jean Renoir, 1939), 48

Le Festin de Babette (Gabriel Axel, 1988), 6

Le Garçon qui marchait à reculons (*Drengen der gik baglæns*, Thomas Vinterberg, 1994), 46

Le Roi est vivant (*The King is alive*, Kristian Levring, 2000), 11, 77

Les Chasses du comte Zaroff (*The Most Dangerous Game*, Ernest B. Schoedsack & Irving Pichel, 1932), 56

Les Héros (*De største helte*, Thomas Vinterberg, 1996), 13

Les Idiots (*Idioterne*, Lars Von Trier, 1998), 11, 77

M

Mifune (*Mifunes Sidste Sang*, Søren Kragh-Jacobsen, 1999), 11, 77

O

Open Hearts (*Elsker dig for evigt*, Susanne Bier, 2002), 77

Ordet (Carl Theodor Dreyer, 1955), 71

P

Pelle le Conquérant (Bille August, 1988), 6

Pusher (Nicolas Winding Refn, 1996), 74

Pusher 2 : Du sang sur les mains (*Pusher 2 : with blood on my hands*, Nicolas Winding Refn, 2004), 74

Pusher 3 : L'Ange de la mort (*Pusher 3 : I'm the angel of Death*, Nicolas Winding Refn, 2005), 74

S

Sans filtre (Ruben Östlund, 2022), 6, 48

Submarino (Thomas Vinterberg, 2010), 74

T

The Square (Ruben Östlund, 2017), 6, 48

ANNEXES

Il existe de nombreuses traductions du Manifeste et du Voeu de chasteté du Dogme 95. J'ai choisi d'utiliser la traduction de Claire Chatelet, qui accompagne son article « Dogme 95 : un mouvement ambigu, entre idéalisme et pragmatisme, ironie et sérieux, engagement et opportunisme », publié dans le n.48 de la revue *1895 Mille huit cent quatre-vingt-quinze*. Traduction que j'ai jugé la plus fidèle au textes originaux, aussi bien d'un point de vu sémantique que dans sa forme et son intention provocatrice. Les versions originales des deux textes sont publiées dans la revue *Film*, du Danish Film Institute, numéro spécial printemps 2005.

URL : <https://www.dfi.dk/files/docs/2018-02/film-dogme%20%282%29.pdf>

1/ Manifeste

DOGME 95

...est un collectif de réalisateurs fondé à Copenhague au printemps 1995.

DOGME 95 a pour but de s'opposer à « certaines tendances » du cinéma actuel.

DOGME 95 est un acte de sauvetage !

En 1960, c'en était trop ! Le cinéma était mort et appelait à une résurrection. Le but était juste mais pas les moyens. La Nouvelle Vague ne fut qu'un clapotis qui s'échoua sur le rivage pour se transformer en boue.

Les slogans d'individualisme et de liberté ont momentanément créé des œuvres, mais n'ont apporté aucun changement. La vague était à vendre, les réalisateurs aussi. La vague ne fut pas plus forte que ceux qui l'avaient créée. Le cinéma anti-bourgeois devint bourgeois, parce qu'il était basé sur des théories reposant sur une conception bourgeoise de l'art. Le concept d'auteur issu du romantisme bourgeois était donc... faux !

Pour *DOGME 95*, le cinéma n'est pas individualiste !

Aujourd'hui une tempête technologique fait rage. Le résultat sera la démocratisation ultime du cinéma. Pour la première fois, n'importe qui peut faire des films. Or plus le médium est accessible, plus l'avant-garde est importante. Ce n'est pas un hasard si le terme « avant-garde

» a une connotation militaire. La discipline est la réponse... Nous devons mettre nos films en uniforme, parce que le film individualiste sera par définition décadent !

DOGME 95 s'oppose au film individualiste en se référant par principe à un ensemble incontestable de règles réunies sous le nom de « VŒU DE CHASTETÉ ».

En 1960, c'en était trop ! L'artifice (le cosmétisme) avait tué le cinéma, disait-on. Et pourtant depuis, l'artifice a encore accru son empire.

Le but « suprême » des cinéastes décadents est de duper le public. Est-ce de cela dont nous sommes si fiers ? Est-ce à cela que nous a conduit « 100 ans » de cinéma ? Des illusions servant à communiquer des émotions ?... Parce que l'artiste individualiste choisit délibérément de tricher ?

La prévisibilité (la dramaturgie) est devenue le veau d'or autour duquel on danse. Justifier l'intrigue par la vie intérieure des personnages semble trop compliqué et pas assez « artistique ». L'action superficielle et le cinéma superficiel n'ont jamais été autant loués.

Le résultat est maigre. Une illusion de pathos et une illusion d'amour.

Pour *DOGME 95* le cinéma n'est pas illusion !

Aujourd'hui une tempête technologique fait rage. Le résultat est d'élever l'artifice au rang de Divinité. En utilisant les nouvelles technologies, n'importe qui, n'importe quand, peut étouffer les dernières traces de vérité dans l'étreinte funeste des sensations. Les illusions sont tout ce derrière quoi le cinéma peut se cacher.

DOGME 95 s'oppose au film d'illusion en présentant un ensemble incontestable de règles réunies sous le nom de « VŒU DE CHASTETÉ ».

DOGMA 95

DOGMA 95 is a collective of film directors founded in Copenhagen in spring 1995.

DOGMA 95 has the expressed goal of countering "certain tendencies" in the cinema today.

DOGMA 95 is a rescue action!

In 1960 enough was enough! The movie was dead and called for resurrection. The goal was correct but the means were not! The new wave proved to be a ripple that washed ashore and turned to muck.

Slogans of individualism and freedom created works for a while, but no changes. The wave was up for grabs, like the directors themselves. The wave was never stronger than the men behind it. The anti-bourgeois cinema itself became bourgeois, because the foundations upon which its theories were based were the bourgeois perception of art. The auteur concept was bourgeois romanticism from the very start and thereby ... false!

To DOGMA 95 cinema is not individual!

Today a technological storm is raging, the result of which will be the ultimate democratisation of the cinema. For the first time, anyone can make movies.

But the more accessible the media becomes, the more important the avant-garde. It is no accident that the phrase "avant-garde" has military connotations. Discipline is the answer ... we must put our films into uniform, because the individual film will be decadent by definition!

DOGMA 95 counters the individual film by the principle of presenting an indisputable set of rules known as THE VOW OF CHASTITY.

In 1960 enough was enough! The movie had been cosmeticised to death, they said; yet since then the use of cosmetics has exploded.

The "supreme" task of the decadent film-makers is to fool the audience. Is that what we are so proud of? Is that what the "100 years" have brought us?

Illusions via which emotions can be communicated? ... By the individual artist's free choice of trickery?

Predictability (dramaturgy) has become the golden calf around which we dance. Having the characters' inner lives justify the plot is too complicated, and not "high art". As never before, the superficial action and the superficial movie are receiving all the praise.

The result is barren. An illusion of pathos and an illusion of love.

To DOGMA 95 the movie is not illusion!

Today a technological storm is raging of which the result is the elevation of cosmetics to God. By using new technology anyone at any time can wash the last grains of truth away in the deadly embrace of sensation. The illusions are everything the movie can hide behind.

DOGMA 95 counters the film of illusion by the presentation of an indisputable set of rules known as THE VOW OF CHASTITY.

2/ Voeu de chasteté

Je jure de me soumettre à l'ensemble des règles élaborées et entérinées par *DOGME 95* :

1. Le tournage doit avoir lieu en extérieurs. Les accessoires et décors ne peuvent être fournis (si un accessoire particulier est nécessaire à l'histoire, il faut choisir un extérieur où l'accessoire peut être trouvé sur place).
2. Le son ne doit jamais être produit séparément de l'image et vice-versa. (La musique ne doit pas être utilisée à moins qu'elle ne soit produite là où la scène est en train d'être tournée).
3. La caméra doit être tenue à l'épaule. Tout mouvement — ou immobilité — faisable à l'épaule est autorisé. (Le film ne doit pas avoir lieu là où la caméra se trouve ; c'est le tournage qui doit avoir lieu là où se déroule le film).
4. Le film doit être en couleur. Tout éclairage spécial est interdit. (S'il n'y a pas assez de lumière pour filmer une scène, celle-ci doit être coupée ou bien il est possible de monter une seule lampe sur la caméra).
5. Les traitements optiques (trucages) et filtres sont interdits.
6. Le film ne doit contenir aucune action superficielle. Meurtres, armes, etc. sont interdits.
7. Les aliénations temporelles et géographiques sont interdites. C'est-à-dire que l'action du film se déroule ici et maintenant.
8. Les films de genre sont inacceptables.
9. Le film doit être au format 35 mm standard.
10. Le réalisateur ne doit pas être crédité.

De plus, en tant que réalisateur, je jure de m'abstenir de tout goût personnel ! Je ne suis plus un artiste. Je jure de m'abstenir de créer une œuvre car je considère l'instant comme plus important que la totalité. Mon but suprême est de forcer la vérité à sortir de mes personnages et du cadre de l'action. Je jure d'y parvenir par tous les moyens au détriment de tout bon goût et de toute considération esthétique. Ainsi je prononce mon VŒU DE CHASTÉTÉ.

Copenhague, lundi 13 mars 1995,

Au nom de *DOGME 95*,

Lars von Trier

Thomas Vinterberg

THE VOW OF CHASTITY:

I swear to submit to the following set of rules drawn up and confirmed by DOGMA 95:

1. Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where this prop is to be found).
2. The sound must never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot).
3. The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted. (The film must not take place where the camera is standing; shooting must take place where the film takes place).
4. The film must be in colour. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera).
5. Optical work and filters are forbidden.
6. The film must not contain superficial action. (Murders, weapons, etc. must not occur.)
7. Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.)
8. Genre movies are not acceptable.
9. The film format must be Academy 35 mm.
10. The director must not be credited.

Furthermore I swear as a director to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a "work", as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all the means available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations. Thus I make my VOW OF CHASTITY."

Copenhagen, Monday 13 March 1995

On behalf of DOGMA 95

Lars von Trier



Thomas Vinterberg

