



HAL
open science

La résurgence du dialogue d'idées dans le cinéma récent de Lars von Trier

Victor Leroux Assathiany

► **To cite this version:**

Victor Leroux Assathiany. La résurgence du dialogue d'idées dans le cinéma récent de Lars von Trier. Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04258071

HAL Id: dumas-04258071

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04258071>

Submitted on 25 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
Master Cinéma et Audiovisuel
Parcours Études Cinématographiques et Audiovisuelles

Mémoire final de Master 2

Victor LEROUX ASSATHIANY

**La résurgence du dialogue d'idées
dans le cinéma récent de Lars von Trier**

Sous la direction de Madame Evgenia GIANNOURI

Soutenu à la session de septembre 2023

Sommaire

Sommaire.....	2
Introduction.....	4
Première partie, l'essence du dialogue : caractéristiques et atouts du dialogue d'idées en littérature ; au cinéma ; chez Lars von Trier.....	5
I. Le dialogue d'idées en tant que genre littéraire	
a. Les propriétés du dialogue en tant que tel.....	6
b. Platon crée le genre littéraire du dialogue d'idées.....	13
c. Le genre littéraire optimal pour contourner la censure.....	16
II. Le dialogue transposé au cinéma	
a. La place centrale du dialogue au cinéma.....	21
b. Éric Rohmer adapte le genre du dialogue d'idées au cinéma.....	23
c. Le dialogue dans le cinéma « pré-digressionisme » de Lars von Trier.....	27
III. Le dialogue d'idées cinématographique selon Lars von Trier :	
genèse et présentation générale du diptyque	
a. L'origine du concept (le scandale cannois).....	30
b. Le genre cinématographique optimal pour contourner la censure.....	33
c. Présentation de <i>Nymph()</i> maniac et de <i>The House That Jack Built</i>	35

Deuxième partie, l'animation du dialogue : analyse de la structure et de la mise en scène du dialogue d'idées selon Lars von Trier.....39

I. La dramaturgie du dialogue d'idées selon Lars von Trier : le qui ? le où ? le quand ?

- a. Les protagonistes du dialogue : le qui ?.....40
- b. L'arène du dialogue : le où ?.....45
- c. La temporalité du dialogue : le quand ?.....48

II. La mise en scène du dialogue d'idées selon Lars von Trier : le comment ?

- a. Dimension intermédiaire (la rencontre des adversaires du dialogue).....50
- b. Dimension de la fiction (la narration au service du dialogue).....55
- c. Dimension de l'essai (le montage intelligible).....60

III. La dialectique du dialogue d'idées selon Lars von Trier : le quoi ?

- a. Substance du dialogue : la provocation à l'honneur.....67
- b. Contrastes et conflits : manipulations de la dialectique.....72
- c. La dialectique à l'œuvre : vers un nouveau sommet.....75

Troisième partie, la transcendance du dialogue : étude du caractère autoréférentiel et métafictionnel du dialogue d'idées selon Lars von Trier.....81

I. Dialogue de Lars von Trier avec le public

- a. *Nymph()*maniac, une histoire sur le fait de raconter des histoires.....82
- b. Bienvenue au ciné-club.....86
- c. La critique est dans la salle.....91

II. Dialogue de Lars von Trier avec Lars von Trier

- a. L'intertextualité (dialogue entre l'artiste et son œuvre).....96
- b. *The House That Jack Built*, film testament (dialogue entre l'artiste et son passé).....100
- c. Le son vrai de son cœur (dialogue entre l'artiste et l'homme).....105

Conclusion.....110

Bibliographie.....111

Introduction

Il semblerait que tout a déjà été dit sur le cinéma de Lars von Trier. Ses techniques de mise en scène (les coupes sèches, la caméra à l'épaule et mouvements brusques, les *zooms*, le naturalisme, les expérimentations formelles...) et ses thématiques phares (la culpabilité, la spiritualité, la dépression, la sexualité, la femme et la communauté...) sont toutes bien connues des sphères critiques et cinéphiles. Cependant, on remarque dans ses deux derniers films une innovation soudaine et inédite qui n'a jamais fait l'objet d'un travail de recherche, malgré son originalité certaine. Nous assistons en effet, dans *Nymph()* et *The House That Jack Built*, à la résurgence cinématographique d'un genre littéraire aujourd'hui désuet : le dialogue d'idées.

Le genre littéraire du dialogue d'idées, à mi-chemin entre l'essai et la fiction, a été développé par Platon qui mettait en scène les conversations philosophiques au discours direct (supposément retranscrites telles quelles) de Socrate et de ses amis athéniens, sans qu'il n'y ait la moindre intervention d'un narrateur (sauf très succinctement au début de l'œuvre, pour introduire le dialogue). Cette méthode originale pour présenter ses thèses avec pédagogie est reprise par les penseuses innovatrices de la Renaissance et du siècle des Lumières : Galilée, Hume, Diderot, Voltaire, Sade... Le recours à cette pratique littéraire serait principalement le fait d'auteuses visionnaires et provocatrices, dont les idées trop polarisantes pour leurs époques ne pourraient être présentées autrement que par un dialogue nuancé. Néanmoins, le recours au genre littéraire du dialogue d'idées se fait par la suite de plus en plus rare, dans une société occidentale où la liberté d'expression ne cesse de se démocratiser, et où l'utilisation d'une forme d'expression si particulière ne semble plus nécessaire.

Mais si le dialogue d'idées s'est endormi, pourquoi Lars von Trier a-t-il cru bon de le réveiller ? Quelle est l'urgence qui justifie sa résurgence ? Et surtout, quel intérêt ? Voici donc la question que nous allons poser : si le genre littéraire du dialogue d'idées a disparu pour une raison bien précise (la démocratisation de la liberté d'expression l'a rendu obsolète), que permet, en termes de propos et d'esthétique, l'adaptation cinématographique moderne qu'en fait le réalisateur danois ?

Nous découvrirons d'abord les raisons qui ont conduit à la création du genre littéraire du dialogue d'idées en premier lieu, ainsi que ses avantages. Puis, forts de ces connaissances fondamentales, ainsi que d'une analyse des dialogues au cinéma, nous étudierons en profondeur la structure, la mise en scène, et bien sûr le propos idéologique et esthétique que permet la résurgence du dialogue d'idées dans le cinéma récent de Lars von Trier.

Première partie, l'essence du dialogue : caractéristiques et atouts du dialogue d'idées en littérature ; au cinéma ; chez Lars von Trier

Étonnamment, l'étymologie du mot « dialogue », issue du grec ancien, est souvent méconnue, tant celle de « monologue », néologisme plus récent, semble accidentellement occulter la véritable signification du mot originel. Effectivement, la distinction entre « dialogue » et « monologue » (discours d'une personne parlant seule) a conduit l'opinion commune à concevoir le dialogue comme un entretien entre deux interlocuteurs, comme si le préfixe « dia- » devait signifier « deux » (par opposition à « mono- » : « unique »). Cependant, le sens véritable de « dia- » (*διά*) est « à travers » ; il s'agit du préfixe qui indique un processus, une traversée.

Le dialogue peut donc effectivement avoir deux, mais aussi davantage d'intervenant·e·s ; il peut même n'être que le discours d'une seule personne adressé à des témoins silencieux·ses pour peu que ces dernier·ère·s stimulent par leur simple présence un chemin de pensée, une évolution dans le propos de la locutrice. En fait, un dialogue est avant tout une confrontation entre plusieurs points de vue plus ou moins divergents, confrontation qui permet une traversée, un processus d'évolution de ces points de vue, un « *διά* » de ces « *λόγος* » (« -logue » : « parole, raison »). Le dialogue se démarque ainsi par son potentiel didactique, et se distingue en conséquence de la discussion, simple échange d'informations, ainsi que du débat d'idées, dont l'essence serait davantage de défendre son opinion initiale plutôt que de la faire évoluer.

De ce point de vue, il n'est pas étonnant que l'on nomme « dialogues » toutes les occurrences de conversations entre personnages issus des arts tels que la littérature, le théâtre ou le cinéma de fiction, car ces conversations ont traditionnellement pour rôle de faire progresser l'intrigue du récit, ou de faire évoluer l'arc narratif des personnages (sauf cas particuliers, comme certaines œuvres surréalistes ou expérimentales). L'intérêt que l'on porte à la forme du dialogue et à ses propriétés didactiques culmine par le biais d'un genre littéraire spécifique très codifié, qui fut le genre privilégié de la littérature d'idées lors de la Renaissance et du siècle des Lumières ; un genre initié par Platon et ses célèbres dialogues socratiques.

Il apparaît ainsi légitime d'interroger l'essence du dialogue, en tant que mode de narration ainsi qu'en tant que genre littéraire : quelles sont ses caractéristiques et avantages ? Pourquoi en faire usage ? Y a-t-il un genre du dialogue cinématographique ?

I. Le dialogue d'idées en tant que genre littéraire

a) Les propriétés du dialogue en tant que tel

Caractéristiques de la forme du dialogue

Afin de comprendre dans un premier temps quel fut l'intérêt de concevoir un genre littéraire du dialogue d'idées, il convient d'abord d'expliquer les caractéristiques du dialogue en tant que mode de narration. Effectivement, celui-ci se démarque de plusieurs façons du reste de la narration ; une démarcation si importante qu'elle en devient concrètement visible. Ainsi, le tout premier paragraphe des célèbres *Aventures d'Alice au pays des merveilles* (Lewis Carroll) révèle bien la singularité, voire la place privilégiée du mode du dialogue au sein de la littérature de fiction. La jeune Alice, en quête d'une distraction, épie discrètement le livre que sa sœur plus âgée tient entre ses mains : « Pas d'images, pas de dialogues ! "La belle avance," pensait Alice, "qu'un livre sans images, sans causeries ¹ !" » Si Alice est capable de remarquer d'un simple coup d'œil l'absence de dialogues dans les pages du livre de sa sœur (au même titre, d'ailleurs, que l'absence d'illustrations), c'est parce que ceux-ci sont, en littérature, systématiquement et clairement identifiés par l'utilisation de guillemets, et surtout de tirets cadratins qui les mettent en évidence ; ce sont également ces suites verticales de longs tirets que recherchent les yeux fatigués d'élèves désinvoltes qui tournent frénétiquement les pages de descriptions balzaciennes des romans au programme scolaire, en quête d'une scène qui leur paraîtrait moins ennuyeuse. Cette obstination enfantine pour la distraction semble placer dans la même catégorie l'illustration et le dialogue, l'une comme l'autre représentant une échappatoire à la multitude de mots et de descriptions qui composent un roman, et qui peuvent paraître fastidieux pour les esprits juvéniles des enfants. L'illustration et le dialogue constituent ainsi des outils immersifs incomparables, comme si l'auteurice du roman parvenait miraculeusement à faire appel aux sens de la vue et de l'ouïe plutôt qu'à la seule imagination de la lectrice, tel que l'explique le chercheur en littérature Peter Womack dans *Dialogue* : « De la même manière que les illustrations vous donnent l'impression qu'au lieu de dépendre uniquement des descriptions des personnages vous pouvez désormais voir à quoi ils

¹ Lewis Carroll, *les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Macmillan and Co., Londres, 1869, p.1-2

ressemblent, le dialogue vous suggère qu'au lieu de seulement lire à leur sujet vous pouvez désormais entendre ce qu'ils disent ². »

Le plaisir littéraire ressenti à la lecture d'un dialogue n'est donc pas injustifié : il provient d'une impression soudaine de réalisme pour lae lecteurice, comme si le discours direct (le dialogue) était la retranscription immédiate et objective des conversations entre personnages pourtant fictifs, tandis que le discours indirect (les descriptions de lae narrateurice) n'était qu'une paraphrase, ainsi que le décrit Peter Womack : « [le discours indirect] est le discours d'un tiers qui, ayant entendu ce que [le personnage] a dit, en transcrit la substance ³. » Le discours indirect n'est qu'une re-présentation altérée des dialogues entre les personnages. Reprenant le concept platonicien de la mimèsis qui, dans le livre X de *la République*, critique avec tant de sévérité la poésie en tant qu'elle ne fait qu'imiter le réel et éloigne de la vérité ⁴, le discours indirect semble alors incapable de rivaliser avec la puissance suggestive d'un dialogue retranscrit au discours direct, qui apparaît par opposition comme le mode le plus fidèle à la réalité mise en scène par la fiction, la réalité intradiégétique : « Grâce aux guillemets, des personnages imaginaires peuvent avoir dit de vraies choses ⁵. » Ainsi, le dialogue est bien un outil immersif incomparable en tant qu'il rend momentanément superflue la présence de la narration, cette dernière étant la marque de la fiction par essence (et donc moins concrète, moins crédible). « La vivandière manquait de vocabulaire... » donne à lae lecteurice une information, mais le dialogue saura montrer l'équivalent sans avoir besoin que la narration le précise :

« – Quel âge a ce môme ? demanda-t-elle.

La mère ne comprit pas. La vivandière insista.

– Je vous demande l'âge de ça ⁶. »

² Peter Womack, *Dialogue*, Routledge, Londres / New-York, 2011, p.39

Traduction personnelle, citation originale : « Just as illustrations give you the feeling that rather than depending on descriptions of the characters you can actually see what they look like, so dialogue suggests to you that rather than just reading about them you can actually hear what they say. »

³ Peter Womack, *op. cit.*, p.40

Traduction personnelle, citation originale : « The second is the speech of someone else, who heard what he said and now conveys the substance of it. »

⁴ Platon, *Œuvres de Platon, tome dixième*, Rey et Gravier, Paris, 1833

⁵ Peter Womack, *op. cit.*, p.40

Traduction personnelle, citation originale : « Thanks to inverted commas, imaginary people can have said real things. »

⁶ Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*, Imprimerie Nationale / Ollendorff, Paris, 1924, p.8

De la même manière, le dialogue livre la parole telle qu'elle est supposée avoir été prononcée, sans concession. Impossible pour l'auteurice de nuancer ou censurer des propos rapportés au discours direct comme iel pourrait le faire au discours indirect. Le dialecte des personnages dès lors apparaît et peut révéler à lae lecteurice des traits de personnalité particuliers, ou bien, très important dans le cas de *Quatrevingt-treize*, la marque d'une éducation particulière, d'une origine sociale. Des dialogues tels que : « Ça n'empêche pas que c'est ennuyeux qu'une jolie femme comme ça s'expose à se faire casser la gueule pour les beaux yeux d'un calotin ⁷ » côtoient d'autres comme : « Quant à moi, [...] fûssé-je devant la mort, je ne le dirais pas ⁸ », révélant au sein d'un même roman des élocutions ou vocabulaires antagonistes.

Un paradoxe apparaît alors : comment les dialogues issus de la littérature de fiction peuvent-ils transmettre une impression de réalisme alors même que ceux-ci sont en vérité inventés de toute pièce par un·e auteurice, et prononcés par des personnages eux-aussi fictifs ? Le signe typographique des guillemets nous donne une réponse. Effectivement, les guillemets utilisés pour débiter puis clore un extrait de dialogue sont rigoureusement les mêmes que ceux que l'on emploie à l'écrit pour citer une phrase dont nous ne jouissons pas de la paternité. Les guillemets sont donc la marque d'une rigoureuse objectivité quant à la reproduction d'un discours préexistant (si la phrase est encadrée par des guillemets, cela signifie qu'elle est citée telle quelle, sans modifications), mais également de l'admission par l'auteurice dans son texte d'une conscience autre que la sienne, d'une altérité. Ainsi, le mode du dialogue, par son utilisation soutenue des guillemets, imite le procédé par lequel on signifie qu'une phrase n'a pas été écrite par l'auteurice du texte mais par quelqu'un d'autre, donnant aux personnages fictifs une réalité factice. Dans ce cas, l'écriture de dialogues fictifs suppose pour celui qui les invente le même travail que pour la citation de personnes réelles : la prise en compte (ou invention) d'un point de vue étranger au sien.

Avantages de la forme du dialogue

Comme nous l'avons déterminé plus tôt, le dialogue se distingue de la discussion ainsi que du débat d'idées par son aptitude à faire évoluer un point de vue, celui d'un·e ou de plusieurs des interlocuteurices. C'est précisément parce que le dialogue invite à prendre en

⁷ Victor Hugo, *op. cit.*, p.12

⁸ *Ibid.*, p.21

considération la parole et l'opinion de l'autre que la dialectique est possible, la dialectique pouvant être définie comme la confrontation de plusieurs idées qui permet de transcender l'opinion commune et de s'approcher d'un véritable savoir. Le concept du dialogue, institué par l'œuvre philosophique de Platon qui érigea la dialectique en tant que forme privilégiée de la rigueur et de la connaissance, jouit ainsi d'un grand prestige dans le milieu universitaire occidental. Fut dès lors conçue la célèbre forme dialectique hégélienne de la « thèse, antithèse, synthèse » dont la première formulation trouve ses origines en 1794 dans la *Doctrine de la science* écrite par Johann Gottlieb Fichte : « Autant l'antithèse (*Antithesis*) n'est pas possible sans la synthèse (*Synthesis*), et la synthèse sans l'antithèse ; autant toutes deux ne sont pas possibles sans thèse (*Thesis*)⁹. » Le dialogue est donc historiquement devenu le mode d'expression attendu des travaux rédigés par les étudiant·e·s en sciences humaines. Un énoncé type pourrait par exemple ressembler à : « Discutez l'influence du mouvement romantique sur l'apparition du courant réaliste au XIXe siècle » ; les sujets d'écriture d'invention supposent souvent des simulations de dialogue : « Imaginez la rencontre entre un prêtre catholique et un philosophe libertin »... Pourtant, comme le souligne Peter Womack¹⁰, cet exercice provoque un paradoxe car, bien qu'il soit demandé à l'étudiant·e de concevoir un échange dialogué, dialectique, il lui est également interdit d'échanger mot avec ceux qui l'entourent. En réalité, la forme dialoguée rédigée par l'étudiant·e tiendra davantage d'un monologue auquel auront été donné des propriétés artificielles visant à simuler une progression dans la pensée, exactement de la même manière que l'hypothétique auteurice précédemment évoqué·e simulait par l'utilisation du dialogue (des guillemets) la véracité de propos tenus par des personnages inventés. La forme dialoguée, que l'on trouve dans les travaux universitaires et la littérature d'idée, est une fausse promesse, qui ne doit pas être prise de manière littérale, mais qui permet de forcer l'auteurice à faire apparaître son discours comme nuancé. Il ne s'agit bien entendu pas d'une discussion véritable rapportée par un tiers, mais d'un dialogue tenu entre des personnages inventés par un·e auteurice dans un souci de rigueur : « Les interlocuteurices sont interprété·e·s comme une technique littéraire, une manière de présenter une dissertation afin que celle-ci semble effectivement "se demander", "enquêter", "discuter"¹¹. »

⁹ Johann Gottlieb Fichte, *la Doctrine de la science (1794) : Tome 1*, l'Harmattan, Paris, 2016, p.72

¹⁰ Peter Womack, *op. cit.*, p.8

¹¹ *Ibid.*, p.9

Traduction personnelle, citation originale : « The differentiated speakers are understood to be a literary device, a way of writing an essay so that it really does appear to "enquire", to "investigate", to "discuss". »

Il va donc de soi que toutes les idées présentées dans un dialogue littéraire, celles par lesquelles le dialogue débute (hypothèses et thèses), par lesquelles le dialogue progresse (les antithèses) jusqu'à celles qui closent l'échange dialectique (synthèses) ne sont en réalité pas le fruit d'un réel entretien entre l'auteurice et un·e interlocuteurice véritable, mais une habile mise en scène visant à simuler une progression logique vers l'idée principale que l'auteurice envisageait à l'origine de démontrer : la conclusion du dialogue est en réalité l'idée première qui stimula l'écriture de ce dialogue. Ainsi que l'explique le philosophe et helléniste Jean Lombard : « Le dialogue a lieu, à travers les interlocuteurs à qui elles sont prêtées, entre des idées qui en quelques sortes lui préexistent. Si leur enchaînement les met en perspective et si leur rapprochement permet au lecteur de les saisir mieux et d'y adhérer plus clairement, la vérité qu'elles portent se trouve en elles avant cette confrontation et les vertus de l'échange de points de vue sont avant tout celle d'une mise en scène ¹². » Ce que cela signifie, c'est que toutes les idées qui composent l'intégralité du dialogue et de son articulation logique ne sont que des artifices maniés par l'auteurice pour construire dans l'esprit de la·e lecteurice une progression dialectique menant à l'argument final (ainsi plus convaincant), raison d'être du dialogue en premier lieu. La dialectique suscitée par la forme du dialogue n'a pas pour objectif d'aider son auteurice à articuler sa pensée et la faire évoluer, mais plutôt de mieux convaincre celui qui lira le dialogue : la dialectique lui est destinée.

C'est ainsi que fonctionnent les dialogues socratiques de Platon qui, dans ses écrits philosophiques, met systématiquement en scène son maître Socrate dans un dialogue qui l'oppose à un ou plusieurs interlocuteurs à propos d'un questionnement philosophique. La progression dialectique y est notamment mise en scène par les successives propositions de Socrate auxquels ses interlocuteurs donnent souvent leur accord (les iconiques « tu parles avec raison » ou encore « par tous les dieux je le crois ! ») sans réaliser les conséquences qu'elles impliquent et les menant à devoir admettre sans qu'ils s'en rendent compte en premier lieu leur erreur de jugement initiale. Cette astucieuse stratégie est particulièrement efficace dans *Ion*, où le personnage éponyme, après s'être rendu compte à la suite des objections de Socrate de l'incohérence de son argument premier, en trouve un deuxième encore plus absurde que Socrate déconstruit progressivement à son tour, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'Ion n'ait plus rien à

¹² Jean Lombard, « Altérité et rationalité. Remarques sur le dialogue formel et le monopole du *logos* dans *Ion* de Platon », dans Marie-Françoise Bosquet, Jean-Michel Racault (dir.), *Pour une poétique de l'échange philosophique : Le dialogue d'idées et ses formes littéraires*, l'Harmattan, Paris, 2008, p.18

rétorquer aux imbattables démonstrations de son interlocuteur philosophe ¹³. Ion est contraint de faire évoluer son point de vue manifestement défaillant, et la lectrice d'admettre la supériorité de celui de Socrate – Platon, tant cette habile démonstration de dialectique ne permet plus aucune contestation, toutes celles proposées par Ion (et que la lectrice aurait pu suggérer) ayant été invalidées au fur et à mesure. La célèbre maïeutique socratique, par laquelle le philosophe ironique parvenait à convaincre ses interlocuteurs de l'incohérence de leurs idées préconçues, s'applique donc également aux lectrices de Platon qui se fait ici le porte-parole de Socrate.

En ce sens, il est important de remarquer que le dialogue ne présuppose pas une parité exemplaire entre tous ses interlocuteurs. Ion, brillant rhapsode (équivalent de barde) proche des sophistes, apparaît cependant bien loin de rivaliser en sagesse et en sagacité avec Socrate, qui mène l'argumentaire tout au long du dialogue, si bien que ce dernier semble même se moquer de son interlocuteur : « Les dialogues platoniciens – justement parce qu'ils sont d'authentiques dialogues, des "dialogues d'idées" – ne sont jamais des conversations entre égaux ¹⁴ » explique Jean Lombard. Socrate, dans tous les écrits de Platon son élève, conduit le dialogue et définit son rythme, il est le chef d'orchestre, « le chorège de tous ces drames ¹⁵ ». Pourquoi dès lors parler de dialogue si Socrate semble si seul dans son argumentaire, sa pensée inébranlable, immuable ? N'est-ce pas, comme nous l'avons déterminé, le propre du dialogue que de faire évoluer les points de vue ? En réalité, c'est là justement la définition socratique de la pensée ainsi qu'elle est donnée dans *Théétète* : « L'âme, quand elle pense, ne fait autre chose que s'entretenir avec elle-même, interrogeant et répondant, affirmant et niant ¹⁶. » Lorsque Socrate s'entretient avec Ion, ce dernier semble si sot que le philosophe ne fait en réalité que dialoguer avec sa propre conscience : « Si, nous détournant de son élégante tenue de scène, de sa belle voix et de son assurance théâtrale, nous oublions un instant la présence d'Ion, nous pouvons en effet voir Socrate s'entretenant avec lui-même ¹⁷. » Lorsque Socrate échange avec un interlocuteur, c'est en fait la dialectique intérieure de son esprit que nous voyons à l'œuvre : « Les interventions de son vis-à-vis apparaissent, de ce point de vue, comme des demandes ou

¹³ Platon, *Ion*, Flammarion, Paris, 1989

¹⁴ Jean Lombard, *op. cit.*, p.26

¹⁵ André-Jean Festugière, *Socrate*, la Table Ronde, Paris, 2001, p.62

¹⁶ Platon, *Œuvres de Platon, tome deuxième*, Rey et Gravier, Paris, 1846, p.174-175

¹⁷ Jean Lombard, *op. cit.*, p.32

des objections qu'il se fait à lui-même, des résistances qu'il s'oppose, des mises en garde qu'il se destine ¹⁸. » Dès lors, nous pouvons affirmer que la forme du dialogue littéraire construit un chemin intellectuel logique à parcourir pour la lectrice, mais également pour l'auteurice qui comprend que toute pensée ne semble légitime que par le biais de la dialectique. Platon, par exemple, divise sa pensée, son *λόγος* en plusieurs personnages : Socrate et ses interlocuteurs, dont le rôle est d'épuiser toutes les potentielles objections que l'on pourrait faire au premier, et dont il devra chercher des réponses pour dépasser l'opinion commune et se rapprocher de la vérité.

Un dernier atout de la forme du dialogue est expliqué par Platon, selon qui la différence qui oppose le dialogue à un simple discours rhétorique préalablement écrit est que, tandis que le discours écrit ne s'adresse à personne en particulier et reste identique quel que soit son auditeuse ou sa lectrice, le dialogue permet d'une part d'adapter son discours au contexte de la discussion ainsi qu'à la personnalité de son interlocutrice, et d'autre part de l'articuler selon ses incompréhensions, questions ou objections. À l'inverse, un discours rhétorique écrit ne saura s'adapter ni répondre à qui que ce soit, ainsi que l'affirme Socrate dans *Phèdre* : « Voici l'inconvénient de l'écriture, mon cher Phèdre, comme de la peinture. Les productions de ce dernier art semblent vivantes ; mais interrogez-les, elles vous répondront par un grave silence. Il en est de même des discours écrits : vous croiriez, à les entendre, qu'ils sont bien savants ; mais questionnez-les sur quelque une des choses qu'ils contiennent, ils vous feront toujours la même réponse. Une fois écrit, un discours roule de tous côtés, dans les mains de ceux qui le comprennent comme de ceux pour qui il n'est pas fait ¹⁹. » Socrate applique ce précepte lorsque, au lieu de répudier immédiatement le discours rhétorique de l'orateur Lysias dont le jeune Phèdre fait l'éloge, le philosophe improvise un nouveau discours rhétorique (dont il sait que le garçon apprécie la forme) pour mieux en montrer les failles. Nous comprenons dès lors pourquoi Socrate n'a jamais rien écrit, et pourquoi Platon a toujours présenté ses œuvres philosophiques sous cette forme codifiée du dialogue : la dialectique seule peut prétendre enseigner un savoir, car ce savoir ne peut se transmettre à un·e élève qu'en prenant compte de son individualité et en modulant le discours en conséquence. Être en mesure de répondre à d'éventuelles objections (tel qu'un texte rhétorique est incapable de faire) est impératif car seulement ainsi l'élève peut dépasser ses conceptions erronées et tendre vers une vérité : c'est

¹⁸ Jean Lombard, *op. cit.*, p.33

¹⁹ Platon, *Œuvres de Platon, tome sixième*, Bossange frères, Paris, 1823, p.124

ce que nous avons remarqué dans *Ion* où Platon anticipe par le biais du personnage éponyme les éventuelles remarques de lae lecteurice et y répond par l'intermédiaire de Socrate. Le dialogue d'idées est donc la seule manière de rendre à l'écrit la dialectique ainsi que Platon l'enseigne.

b) Platon crée le genre littéraire du dialogue d'idées

Le prestige attribué aux écrits de Platon et à l'héritage socratique sanctifia donc la dialectique comme technique privilégiée de la littérature d'idées et, comme nous l'avons aussi remarqué, des travaux universitaires en sciences humaines. Cependant, c'est également la forme très codifiée du dialogue d'idées, que Platon introduisit en Occident, qui demeura très pratiquée et qui proposa à travers les époques un *modus operandi* par excellence de la promulgation d'idées nouvelles : de la plupart des écrits de Cicéron jusqu'à *la Dévastation et l'Attente* de Martin Heidegger, en passant par la célèbre *Utopie* de Thomas More. Ce genre littéraire du dialogue d'idées, qui présuppose un échange érudite autour d'un sujet de nature polémique entre plusieurs interlocuteurs aux opinions divergentes, n'est pas sans rappeler la forme de la pièce de théâtre, où les successives interventions de chaque personnage sont précédées de leur nom en caractères majuscules ou gras pour indiquer à lae lecteurice quel personnage prend la parole (comme c'est également le cas dans les dialogues d'idées). Ainsi, tout comme une pièce de théâtre est traditionnellement une œuvre de fiction, il est important de prendre en compte le caractère fictionnel (et dramaturgique) des dialogues d'idées lorsqu'on se décide à les étudier. Lae philosophe se fait romancier·ère et doit dès lors inventer des situations et des personnages qui sauront rendre le dialogue vraisemblable.

De ce fait, le contexte dans lequel le dialogue se déroule relève d'une véritable mise en scène qui peut révéler à lae lecteurice un versant plus subtil de la pensée de l'auteurice. *Phèdre* débute lorsque le personnage éponyme, jeune et bel Athénien amateur de discours rhétoriques, vient trouver Socrate afin de lui faire part de son admiration pour le rhéteur Lysias. Les deux amis quittent l'enceinte de la cité dans la chaleur de la journée pour se promener le long de la muraille puis, en quête d'un endroit plaisant, prennent place à l'ombre d'un platane au bord de l'Ilissos où Phèdre lit à Socrate le beau discours de Lysias, dont le thème est l'amour (dans sa dimension pédérastique propre à la civilisation grecque de l'époque). Impossible de ne pas comprendre, au vu de ce cadre idyllique qui de nos jours semblerait peut-être parodique, les enjeux de la scène – d'autant plus lorsque Socrate, vraisemblablement jaloux de l'effet que le discours de Lysias produit sur le jeune Phèdre, entreprend d'improviser un autre discours plus

beau encore. Effectivement, la mise en scène imaginée par Platon ainsi que les propos subtilement enjôleurs qu'il fait tenir à ses deux personnages marquent bien l'atmosphère de séduction mutuelle qui émane de cette rencontre. Le contexte ici signifie deux choses : d'une part il s'agit bien d'un dialogue autour du concept d'amour (sujet de la délibération mais également enjeu dramatique de la scène), d'autre part cette retraite en dehors de la ville par laquelle Phèdre et Socrate suspendent la routine de leur vie athénienne pour mieux dialoguer de ce si plaisant sujet semble symboliser une sorte d'intemporalité ; il s'agit de s'éloigner de la ville et de sa *doxa* (« δόξα » : « opinion commune ») et de se rapprocher des nymphes de l'Ilissos (à qui Socrate adresse son discours sur l'amour) pour tenter par la dialectique de tendre vers la vérité, qui selon Platon est immobile et immuable (donc intemporelle). Lorsque le sujet dévie finalement de l'amour pour établir une critique de la rhétorique au profit de la dialectique (critique que nous avons évoquée précédemment), le cadre idyllique, lui, demeure, comme un rappel que le thème principal du dialogue est en réalité resté le même : l'amour dont parlait Socrate serait-il en fait également l'amour du dialogue dont les rhéteurs sont dépourvus ? Cette hypothèse suggérée par la mise en scène semble confirmée lorsque Socrate cherche un nom à donner à ceux dont les paroles surpassent les écrits : « Celui de sage me paraît trop grand et ne convenir qu'à Dieu seul ; mais le nom d'ami de la sagesse, le nom de philosophe, ou un autre semblable, lui conviendrait mieux et serait plus en harmonie avec son caractère ²⁰. » « Philosophe » ? En grec dans le texte « φιλόσοφον » : « amoureux de la sagesse ». Le contexte ici choisi par Platon pour mettre en scène son dialogue fictif semble donc insister sur l'importance du thème de l'amour dans toute la progression dialectique du récit de *Phèdre*. Mais une situation plus dramatique encore inaugure *la République*. Socrate, alors qu'il est sur le point de rentrer chez lui accompagné de Glaucon son élève, y est persuadé par une foule d'Athéniens menaçante de se rendre à une fête à laquelle le philosophe n'a pourtant pas envie de participer :

« POLÉMARQUE : Socrate, il paraît que vous retournez à la ville ?

SOCRATE : Tu ne te trompes pas.

POLÉMARQUE : Vois-tu combien nous sommes ?

SOCRATE : Oui.

POLÉMARQUE : Vous serez les plus forts ou vous resterez ici ²¹. »

²⁰ Platon, *Œuvres de Platon, tome sixième, op. cit.*, p.132

²¹ Platon, *Œuvres de Platon, tome neuvième*, Rey et Gravier, Paris, 1833, p.3

Socrate est alors contraint de prendre part à un long dialogue duquel il voudrait se soustraire : « Je croyais la conversation terminée ; mais, à ce qu'il paraît, ce n'était là qu'un prélude ²² » ironise-t-il au début du livre II. Ce comportement étonnant n'est pas anodin : il n'est pas seulement une manière pour Platon de rendre son personnage plus vraisemblable et attachant en l'affublant d'une personnalité singulière, mais il signifie quelque chose. En effet, le dialogue philosophique qui anime *la République* porte sur la justice. Socrate y développe au livre V sa théorie du philosophe roi ²³ (le philosophe est le seul digne de gouverner car, désintéressé par le pouvoir, il est incorruptible) ainsi qu'au livre VII sa célèbre allégorie de la caverne ²⁴ (il est pénible pour le philosophe, qui a découvert le monde intelligible de la surface (la vérité), de redescendre dans la caverne, d'où il avait quitté ses compagnons, afin de les illuminer de sa sagesse nouvellement acquise). Ainsi, lorsque Socrate se voit contraint de participer à une fête et à un dialogue d'idées qui l'intéressent peu, il est semblable au philosophe roi qui doit diriger la cité contre son gré. Et lorsque Socrate « descend » au port du Pirée (« Κατέβην » : « je descendais », est le premier mot du livre I) où l'attend cette terrible fête, il n'est pas différent du philosophe éclairé qui revient dans la caverne : c'est une descente aux enfers, une catabase (« Κατάβασις »). Platon, par la mise en scène dramatique qu'il mêle à son dialogue, fait ainsi comprendre à la lectrice son inclination : Socrate est le sage, sa parole est éclairée, c'est lui qu'il faut écouter.

D'un autre côté, l'aspect fictionnel de ces dialogues, de ces situations, permet à Platon de transmettre ses idées d'une manière singulière et originale. Effectivement, tandis qu'on attendrait d'un philosophe qu'il enseigne sa théorie d'une manière claire et concise, afin que celle-ci puisse sembler la plus proche de la vérité, Platon, comme nous l'avons remarqué, ne croit pas que la vérité puisse être atteinte par le biais d'un discours rhétorique. À la place, il propose de tracer le fil d'un dialogue qui ne prétend pas à une quelconque légitimité académique, « ce n'est que de la fiction » : les interlocuteurs improvisent leur discours au fur et à mesure que les échanges suivent leur cours et que la dialectique fait son œuvre, il arrive que Socrate lui-même change d'avis au cours de la discussion (notamment dans *Phèdre*), et tous ces dialogues n'existent que par contingence puisque les personnages qui les animent se sont rencontrés par hasard et ont ensuite démarré une conversation. Ainsi, la vérité si difficile

²² Platon, *Œuvres de Platon, tome neuvième, op. cit.*, p.64

²³ *Ibid.*, p.305

²⁴ Platon, *Œuvres de Platon, tome dixième, op. cit.*, p.64

à saisir ne se trouve sans doute pas spécifiquement dans ces dialogues littéraires (ni, selon Platon, dans n'importe quel texte écrit), mais elle peut germer dans l'esprit des personnages qui l'ont entretenu et, peut-être, dans celui de la lectrice qui fut témoin de l'échange dialectique. Parallèlement, le caractère pittoresque suggéré par ces rencontres effectivement contingentes permet à Platon de mettre en scène ses thèses philosophiques à travers un discours métaphorique, voire lyrique, qui n'est pas limité par une obligation de rigueur intellectuelle : « L'âme en général prend soin de la nature inanimée, et fait le tour de l'univers sous diverses formes. Tant qu'elle est parfaite et conserve ses ailes dans toute leur force, elle plane dans l'éthérée, et gouverne le monde entier ; mais quand ses ailes tombent, elle est emportée çà et là, jusqu'à ce qu'elle s'attache à quelque chose de solide, où elle fait dès lors sa demeure ²⁵. » Ce passage de *Phèdre* est commenté par Peter Womack : « Si tout cela était décrit par Platon en tant que système métaphysique, cela paraîtrait si étrange qu'il serait difficile de le prendre au sérieux ²⁶. » Mais, effectivement, il ne s'agit pas d'une véritable thèse écrite par Platon, mais « simplement » de la retranscription d'un dialogue fictif où Socrate utilise la métaphore et la poésie pour parler d'amour à un jeune garçon qui apprécie les discours lyriques. Une fois encore, la prise en compte du contexte fictif est impérative à l'appréciation d'un dialogue d'idées. Cependant, c'est précisément ce mi-chemin entre le goût pour la fiction et la gravité d'une discipline qui demande tant de rigueur qui fait du dialogue socratique, malgré son prestige culturel, un genre « obscur, marginal, presque fantaisiste ²⁷ », un « lieu de rencontre de tout ce qu'on a du mal à penser sous l'une seule des deux catégories que forment la littérature et la philosophie ²⁸. »

c) Le genre littéraire optimal pour contourner la censure

On remarque ainsi que l'utilisation du genre si étonnant du dialogue d'idées ne va pas de soi : elle semble faite pour accompagner et promouvoir des thèses très particulières qui ne

²⁵ Platon, *Œuvres de Platon, tome sixième, op. cit.*, p.48

²⁶ Peter Womack, *op. cit.*, p.12

Traduction personnelle, citation originale : « If all this were being advanced by Plato as a metaphysical system, it would be so odd that it would be difficult to take it seriously. »

²⁷ *Ibid.*, p.10

Traduction personnelle, citation originale : « There is also something about the genre that is obscure, marginal, almost whimsical. »

²⁸ Jean Lombard, *op. cit.*, p.17

sauraient être partagées d'une manière différente, car sans doute trop audacieuses pour leur époque. Entre les œuvres de Denis Diderot (*Supplément au Voyage de Bougainville*), Blaise Pascal (*les Provinciales*) ou encore le Marquis de Sade (*Dialogue entre un prêtre et un moribond*) : « Le dialogue semble traditionnellement être le *medium* préféré des excentriques et des provocateurs ²⁹. » Ce n'est pas un hasard si le genre du dialogue d'idées foisonna au siècle des Lumières, ainsi que le remarque Jean Lombard : « Il s'agissait, comme l'on sait, d'un moment où la littérature et la philosophie occupaient l'une par rapport à l'autre une place originale et où des débats mettant radicalement en cause la société et la pensée établies entraînaient le recours à de nouvelles formes d'expression. De fait le dialogue semble assurer mieux que d'autres types de textes une fonction critique de mise en cause du savoir constitué et des convictions installées ³⁰. » Effectivement, la part fictionnelle du dialogue d'idées suppose également une distanciation de l'auteurice vis-à-vis de tous les propos qui y seront tenus – c'est là une différence majeure avec l'exposé systématique aristotélicien (la forme la plus répandue en philosophie), pur essai sans once de fiction. Le dialogue, au contraire, place toutes les assertions de ses personnages entre guillemets qui, comme nous l'avons montré, permettent d'indiquer que les phrases ici reproduites ne sont pas originellement des créations de l'auteurice (bien qu'évidemment elles les soient en réalité). Le genre du dialogue d'idées engagerait donc moins son auteurice que les personnages qu'il met en scène. Par exemple, il ne va pas de soi que Platon corrobore l'étrange théorie de l'âme et de ses ailes (*Phèdre*) évoquée plus tôt, car c'est Socrate qui, dans le texte, tient ce discours. Il serait donc absurde de condamner Platon à mort pour « corruption de la jeunesse » (comme ce fut le cas pour Socrate) puisque celui-ci ne fait que rapporter des dialogues qui ne sont pas les siens (ainsi que le montre l'utilisation des guillemets). Autant plutôt poursuivre ce Socrate de *Phèdre* (ce qui sera difficile puisque, personnage fictif, il n'existe pas).

Cette astucieuse machination littéraire permet à l'astronome italien Galilée de proposer sa théorie de l'héliocentrisme (« la Terre tourne autour du soleil ») dans une Europe du début du XVII^e siècle, encore très attachée à ses conceptions géocentriques, et qui verrait dans une remise en cause de ce système ptoléméen une insulte à l'existence de Dieu (qui aurait nécessairement placé sa plus grande création – l'homme au centre de l'univers). Ainsi, Galilée

²⁹ Peter Womack, *op. cit.*, p.10

Traduction personnelle, citation originale : « Dialogue seems typically to be the preferred medium of eccentrics and provocateurs. »

³⁰ Jean Lombard, *op. cit.*, p.17

présuppose que certaines figures incontestables (ici, Ptolémée et Aristote) peuvent être effectivement délogées de leur piédestal : tout dépend du contexte par lequel est présentée la critique. Le savant s'explique donc dans la préface de son célèbre *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* : « J'ai pensé aussi qu'il serait bon de présenter ces idées sous la forme d'un dialogue : comme il n'est pas contraint à observer rigoureusement les lois mathématiques, il laisse place à des digressions qui parfois ne sont pas moins intéressantes que le sujet principal ³¹. » Ce dialogue sur la physique et l'astronomie, réunissant trois amis, prend effectivement la forme d'une discussion amicale où, comme le précise Galilée, la rigueur n'est pas aussi nécessaire qu'elle le serait dans un traité scientifique. Lorsque Simplicio, défenseur de la pensée aristotélicienne géocentrique de son époque, supplie Salviati, prêtre-nom de Galilée, de « parler d'Aristote avec plus de respect », le physicien lui répond : « Signor Simplicio, nous sommes ici entre nous à discuter familièrement pour chercher des vérités ; [...] et si je n'ai pas bien suivi la pensée d'Aristote, reprenez-moi fort librement ³². » D'une part, cette réponse rappelle la théorie de la dialectique développée par Platon dans *Phèdre*, théorie selon laquelle un dialogue est plus « vivant » qu'un discours rhétorique car capable d'immédiatement s'adapter aux objections formulées par chacun afin de tendre vers une vérité plus universelle (« Je demande pardon au signor Simplicio si parfois je l'ai fâché ; [...] je voulais seulement lui donner plus d'occasions de présenter de hautes pensées, pour me rendre plus savant moi-même ³³ »). D'autre part, c'est une manière pour Salviati – Galilée de rappeler à Simplicio – l'Inquisition que les enjeux de ce dialogue ne sont pas si importants puisque ce n'est qu'une conversation amicale et non un discours public. Effectivement, le caractère improvisé, spontané d'un dialogue le rend de fait moins sujet à l'auto-censure car les participant·e·s, tenu·e·s de répondre à leurs interlocuteurices dans l'immédiat, n'ont pas la possibilité de revenir sur une de leur affirmation antérieure afin de la corriger ou de la supprimer. C'est également pour cela qu'en France les injures publiques ³⁴ (« préméditées ») et les injures non publiques ³⁵ (« spontanées ») ne sont pas punies avec la même sévérité. Pourtant, il semblerait que traiter un ouvrage de littérature comme un dialogue tenu dans l'intimité, à l'abri des instances de censure,

³¹ Galilée, *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, Seuil, Paris, 2000, p.91

³² *Ibid.*, p.128

³³ *Ibid.*, p.654

³⁴ Loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse : article 33

³⁵ Article R621-2 du code pénal

n'en fait pas moins une œuvre publique, car Galilée (qui écrit en italien plutôt qu'en latin pour toucher un public plus large) fut malgré tout sévèrement jugé par l'Inquisition, et son dialogue interdit de publication. Son ami le pape Urbain VIII avait demandé à Galilée de rédiger un dialogue « objectif », c'est-à-dire de n'avantager aucune des deux théories présentées ³⁶. De ce fait, découvrir l'obscurantisme de l'Église ainsi caricaturé dans un personnage peu aimable au nom si dégradant de Simplicio, qui tout au long du dialogue ne cesse de répéter son incompréhension des « subtilités mathématiques », dans des dimensions parfois comiques (« Je n'ai rien à répliquer personnellement, étant donné la faiblesse de mon esprit ³⁷ »), et de refuser le débat à coups de formules latines immobilistes (« *Contra negantes principia non est disputandum* ³⁸ »), a sans doute motivé l'Inquisition à censurer l'ouvrage de Galilée. L'impérative « objectivité » demandée par le pape n'ayant pas été respectée, l'alignement de l'astronome avec l'héliocentriste Salviati ainsi que son mépris des théories géocentriques de Simplicio n'étaient manifestement pas assez subtils.

Le philosophe empiriste David Hume, plus d'un siècle plus tard, ne reproduit pas la même erreur : dans ses *Dialogues sur la religion naturelle*, il divise son argumentaire philosophique en trois personnages, trois partis d'importances égales à qui il semble donner raison chacun successivement ³⁹. Ainsi que l'analyse le philosophe Bernard Jolibert : « L'art de Hume consiste à se rendre d'abord lui-même insaisissable. Au point qu'on a parfois beaucoup de mal à deviner sa pensée exacte propre. Chaque fois qu'on aborde une question polémique sérieuse, Hume choisit de se retrancher derrière un personnage du dialogue, rarement le même ⁴⁰. » Le personnage de Déméa, qui représente le fidéisme caractéristique de l'Église du XVIIIe siècle (« nul besoin de prouver l'existence de Dieu, seule la foi importe »), permet de faire apparaître la pensée dominante de cette époque. Cléanthe, lui, croit en une religion naturelle qui prouverait l'existence de Dieu par la parfaite organisation du monde et des organismes ; sa thèse semble similaire à celle de penseurs français contemporains, notamment

³⁶ Pierre Costabel, « Galilée (G. Galilei) », *Encyclopædia Universalis en ligne*

³⁷ Galilée, *op. cit.*, p.632

³⁸ *Ibid.*, p.127

« Il ne faut pas discuter avec ceux qui nient les principes. »

³⁹ David Hume, *Dialogues sur la religion naturelle*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2005

⁴⁰ Bernard Jolibert, « Les *Dialogues sur la religion naturelle* de David Hume (du personnage à l'idée) », dans Marie-Françoise Bosquet, Jean-Michel Racault (dir.), *Pour une poétique de l'échange philosophique : Le dialogue d'idées et ses formes littéraires*, l'Harmattan, Paris, 2008, p.42

Voltaire et Rousseau. Pamphile, le narrateur de l'œuvre, lui donne raison à la fin. Pourtant, c'est le sceptique Philon qui, selon les spécialistes de Hume, représente le mieux la pensée radicale de son auteur : « Je n'ai jamais rencontré un seul lecteur, ayant déjà lu *l'Enquête sur l'entendement humain*, qui n'ait pas considéré Philon comme le personnage central du dialogue ⁴¹ » affirme le philosophe John Gaskin. Ainsi, l'entreprise de Hume semble être de parvenir à représenter tous les points de vue de son époque pour mieux dissimuler sa pensée personnelle au sein d'un dialogue véritablement équilibré, où chaque interlocuteur à un moment donné semble prendre l'avantage dialectique et où les thèses avancées par un personnage seront systématiquement remises en cause par les deux autres à l'unisson, cachant ainsi la réelle inclination de l'auteur. « La méthode de la conversation est préférable à la méthode de composition simple et directe parce qu'elle permet d'exposer avec plus de nuances, de précautions oratoires et de reprises explicatives, la diversité des points de vue dans des domaines délicats qui demandent beaucoup de prudence ⁴². »

En fin de compte, le dialogue en littérature permet donc plusieurs choses. Il est un élément immersif efficace pour le lecteur, à qui il propose de s'immerger dans la progression dialectique d'un échange d'idées qui construit et mène à la thèse principale de l'auteur. On a pu également faire appel au genre du dialogue d'idées, qui fictionnalise tous les propos tenus par celui qui les écrit (et qui les attribue d'ailleurs à des personnages de son invention) pour contourner la censure d'une époque pour laquelle les thèses avancées dans le dialogue étaient trop audacieuses. A-t-on toujours besoin de ce genre à l'ère du cinéma, où la liberté d'expression ne cesse de se démocratiser ?

⁴¹ John Charles Addison Gaskin, *Hume's Philosophy of Religion*, Macmillan Press, Londres, 1978, p.211
Traduction personnelle, citation originale : « I have never yet known any new reader, already familiar with Hume through the *Enquiry*, who did not at once pick Philo as the hero of the piece. »

⁴² Bernard Jolibert, *op. cit.*, p.39

II. Le dialogue transposé au cinéma

a) La place centrale du dialogue au cinéma

La transposition de la forme du dialogue telle que nous la connaissons en littérature vers le *medium* cinématographique suppose une différence fondamentale : l'obsolescence, ou même la disparition systématique de la narratrice. Il peut y avoir des exceptions – une voix hors champ (voix *off*) peut imiter un·e narratrice romanesque comme c'est par exemple le cas dans *Jules et Jim* où François Truffaut rappelle les origines littéraires de son film en y incorporant la voix descriptive de Michel Subor, reprenant parfois au mot près certaines des insolites phrases lyriques à l'imparfait du roman d'Henri-Pierre Roché qui marqua tant le jeune réalisateur et auquel il voulut rendre hommage. Toutefois, le mode d'expression cinématographique semble être capable de se passer d'un·e narratrice au sens littéraire du terme : les mots qui composent la narration et les descriptions d'un roman deviennent dans un film des images. Ainsi, pour insister dans son roman sur la gravité d'un dialogue dans lequel l'étranger Jules prie son charmant ami Jim de ne pas séduire la femme dont Jules est amoureux, Henri-Pierre Roché immisce la voix de son narrateur au milieu de la conversation. Il écrit : « [Jules] dit à Jim : – Venez passer avec Kathe et moi la soirée du 14 juillet, nous vous en prions... mais... (il regarda Jim en face et articula bas et lentement)... *pas celle-là ?*... n'est-ce pas, Jim ? – Pas celle-là, Jules, répondit Jim ⁴³. »

Des propositions introduisent et concluent le dialogue ; une indication entre parenthèses permet d'intégrer de la dynamique à la scène, ainsi que cette gravité essentielle. Toutefois, même François Truffaut ne peut conserver toutes les précisions du narrateur, et les trois propositions sont, dans cette célèbre scène du film, remplacées par des indications visuelles : l'image nous montre effectivement qui parle à qui et de quelle manière sans qu'il n'y ait besoin de mots pour le préciser. Toutes les indications narratives sont transposées à l'image à la manière des didascalies au théâtre. Dans son essai *De l'écrit à l'écran* où la chercheuse interroge la nature et le fonctionnement du dialogue au cinéma, Emmanuelle Meunier écrit : « L'outil cinématographique exprime "naturellement" les informations véhiculées par le texte littéraire. Ainsi, les nuances liées au verbe exprimant l'acte de parole sont transmises par la voix du personnage : le sens du dialogue peut être indiqué par un mouvement de caméra, un regard du

⁴³ Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim*, Gallimard, Paris, 1953, p.82

locuteur à son interlocuteur ; la tonalité de la voix, si le rôle est joué avec conviction, s'entend dans la bande-son, de même que les accents d'intensité ; les silences et les pauses s'inscrivent dans la continuité du dialogue ⁴⁴. »

En outre, si la narratrice romanesque doit, au cinéma, entièrement disparaître (ou, en cas d'exception comme *Jules et Jim*, amenuiser sa présence), cela signifie que la spectatrice n'a dès lors plus accès aux descriptions précises des sentiments ou réflexions qui animent les personnages. Si, dans un roman, la narratrice peut éclairer la lectrice à propos des dimensions psychologique des personnages grâce à une focalisation interne (assimilation du point de vue d'un personnage) ou omnisciente (assimilation du point de vue de tous les personnages), la focalisation dans un film est exclusivement externe (on assiste aux événements comme si on était simple spectatrice – comme une caméra) ; la focalisation externe étant, en littérature, de loin la moins fréquente, et privilégiant la retranscription d'actions et, bien entendu, de dialogues. Au cinéma, les dialogues des personnages sont donc, aux côtés des gestes et expressions de l'acteur les incarnant, indispensables à leur caractérisation par la spectatrice : « Les paroles d'un personnage de film participent d'ailleurs de moitié à sa caractérisation pour le spectateur : le sujet parlant, au cinéma, est en effet caractérisé d'une part grâce à son image, l'aspect physique de l'acteur qui joue son rôle, et d'autre part grâce à sa voix, les répliques prononcées par ce même acteur ⁴⁵. » Cette importance accrue du dialogue au cinéma pour transmettre aux spectatrices la psychologie des personnages est efficacement démontrée dans une scène du film de François Truffaut où Jules, n'ayant pas revu son ami depuis longtemps (ils avaient été séparés par la guerre), révèle à Jim l'affaiblissement de son couple et les angoisses qu'il ressent en conséquence. Dans le roman d'Henri-Pierre Roché, Jim devine pour lui-même l'état psychique de son ami et les fissures de son mariage, mais la focalisation interne révélant déjà aux lectrices les pensées de Jim, nul besoin de les lui verbaliser par ce dialogue qui n'existe que dans le film.

Enfin, puisque le cinéma sait se passer d'une narratrice, cette dernière ne peut plus dorénavant assurer la narration du récit, conçue comme « représentations d'actions et d'évènements ⁴⁶ ». Ces actions et événements doivent dès lors être explicités, notamment par

⁴⁴ Emmanuelle Meunier, *De l'écrit à l'écran*, l'Harmattan, Paris, 2004, p.56

⁴⁵ *Ibid.*, p.54

⁴⁶ Gérard Genette, *Figures II*, Seuil, Paris, 1969, p.56

Par opposition à la description, conçue comme « représentations d'objets et de personnages ».

le dialogue qui demeure quasiment l'unique manière de faire apparaître des mots et des phrases (susceptibles de faire progresser l'intrigue) dans un film. Ainsi, les démonstrations misogynes dont le Jules du roman est coutumier sont ellipsées par la narration. Henri-Pierre Roché écrit : « – Est-ce que cela s'applique à moi ? demanda Magda ⁴⁷.

– Bien sûr, dit Jules en riant : à toutes les femmes.

Et il continua, raillant lui-même et Magda, mêlant des platitudes à des traits d'esprit. [Jim et Magda] essayèrent de l'arrêter. En vain ⁴⁸. »

Dans le film de François Truffaut, cependant, ces platitudes et traits d'esprit ne peuvent être seulement mentionnées par un-e narrateurice et doivent donc être explicités dans le dialogue, sans quoi on ignorera qu'ils ont été prononcés (ôtant le caractère de gêne propre à la scène et réduisant le développement de personnage de Jules). Le dialogue issu du film est par conséquent plus long que celui du livre, et contient ainsi des passages inédits dont voici un extrait :

« JULES : Qui a écrit "la femme est naturelle, donc abominable" ?

JIM : C'est Baudelaire mais il parlait des femmes d'un certain monde et d'une certaine société...

JULES : Mais pas du tout ! Il parlait de la femme en général... »

On peut ici retrouver le mélange de traits d'esprit (l'invocation de Baudelaire) et de platitudes (l'apparente mésinterprétation simplificatrice de la citation), ainsi que la tentative échouée de Jim d'arrêter Jules (il tente de nuancer ses propos pour le ramener à une conception plus bienséante), également évoquée par le narrateur dans le roman. En somme, la forme dialoguée semble bien plus indispensable au cinéma qu'en littérature, la disparition de la narrateurice y entraînant une utilisation accrue de dialogues qui constituent l'essentiel du développement des personnages et de l'intrigue. Ainsi, si on se décidait à adapter le genre littéraire du dialogue d'idées au cinéma, comment différencierait-on alors un dialogue d'idées cinématographique d'un film traditionnel essentiellement constitué de dialogues ?

b) Éric Rohmer adapte le genre du dialogue d'idées au cinéma

Comme nous l'avons déterminé aux côtés de Jean Lombard, le genre littéraire du dialogue d'idées se situe à mi-chemin entre l'essai et la fiction. Ainsi, bien que la plupart des

⁴⁷ Dans le film, Kathe et Magda ont été fusionnées en un seul personnage : Catherine.

⁴⁸ Henri-Pierre Roché, *op. cit.*, p.37-38

films de fiction comptent un grand nombre de dialogues tout au long du métrage, tous ne pourraient appartenir à ce que l'on qualifierait de genre du dialogue d'idées cinématographique. Ce genre, s'il est pris en tant que continuation du dialogue d'idées littéraire mais transposé au cinéma, doit bien entendu faire de ses dialogues le principal intérêt du film, mais ces derniers sont également tenus d'amplement aborder des sujets intellectuels que l'on pourrait voir traités dans un essai littéraire (la philosophie, la science, l'art etc.), imitant ainsi les conversations de salons, de cafés ou de clubs si caractéristiques du siècle des Lumières. Un film qui répondrait du genre du dialogue d'idées cinématographique ne doit donc pas se limiter à des dialogues qui ne seraient conçus que pour développer l'intrigue ou les personnages du film. Dès lors, ces dialogues d'idées cinématographiques se voient bénéficier d'une pertinence qui dépasse le cadre de l'univers diégétique du film et, de la même manière que pourrait le faire un dialogue d'idées littéraire, instruisent le public de sorte que celui-ci se sente également prendre part au dialogue, et en tire un nouvel enseignement ainsi que le conçoit la dialectique platonicienne.

Il y aurait en outre deux manières d'aborder les idées intellectuelles que le genre du dialogue cinématographique est supposé véhiculer. L'une de ces manières est d'agrémenter le déroulement de l'intrigue du film de multiples digressions entretenues par plusieurs personnages (puisque c'est un dialogue) qui commentent la narration en évoquant, tour à tour, un large éventail de différentes disciplines intellectuelles (nous y reviendrons). L'autre manière, qui s'inscrit peut-être davantage dans la continuité du genre littéraire, est de faire d'une seule discipline intellectuelle le sujet du dialogue, et de la tenue de ce dialogue l'intrigue principale du film. Cette manière de présenter le dialogue est effectivement très similaire au dispositif du dialogue d'idées comme nous l'avons étudié dans la littérature de Platon, Galilée et Hume, où l'intrigue était secondaire par rapport au sujet abordé (ces œuvres étant plus proches de l'essai que de la fiction). Ainsi, Éric Rohmer semble incarner le parfait successeur de ce genre littéraire. Il est, d'une part, provocateur (comme l'étaient à leur époque Sade, Hume ou Platon), n'hésitant pas à écrire en 1955 ses conceptions parfois eugénistes du cinéma et de l'Occident : « Nous sommes les plus aptes au cinéma, parce que l'écran répugne à l'artifice et que nous avons, nous Européens, un sens plus aigu du naturel. [...] L'ethnologue a beau jeu de démontrer qu'on ne peut ici trancher dans l'absolu, [...] on aura peine à me convaincre qu'une race éprise des jeux du stade n'est pas plus conforme au canon de l'espèce que celle qui s'adonne aux exercices du yoga ⁴⁹. » D'autre part, il ne se destinait pas à l'origine au cinéma mais bien à

⁴⁹ Éric Rohmer, *le Celluloïd et le Marbre*, Léo Scheer, Paris, 2010, p.54-55

l'écriture de romans, à laquelle il s'adonne notamment pendant la Seconde Guerre mondiale. Pourtant, les fictions très dialoguées qu'il met en scène dans ses nouvelles ne font pas référence au conflit, mais se déroulent dans un espace littéraire qui semble hors du monde, intemporel : « Paradoxe d'une œuvre écrite en pleine guerre et qui ne l'évoque jamais, une œuvre qui fuit l'actualité pourtant impérieuse de son époque troublée ⁵⁰. » Rappelant la retraite du *Phèdre* de Platon (évoquée en page 14 de ce mémoire), ce cadre si particulier, tant il semble loin de toute exigence d'intrigue dramatique, semble idéal pour que les personnages oisifs et mondains d'Éric Rohmer entretiennent le dialogue. Après de multiples échecs dans le milieu de l'édition et la découverte d'une passion pour le cinéma, Maurice Schérer devenu Éric Rohmer choisit d'adapter sa plume à l'écran, bien qu'il s'agît là sans doute avant tout d'une entreprise littéraire loin de toute influence cinématographique ⁵¹. Ainsi, les célèbres « Contes moraux » d'Éric Rohmer, ainsi que *la Femme de l'aviateur*, sont en réalité les adaptations de plusieurs de ses nouvelles, jamais publiées. Dès lors, le genre littéraire du dialogue d'idées fut transposé au cinéma.

Les films d'Éric Rohmer ne s'engagent donc pas sur l'excitation suscitée par une intrigue particulièrement dramatique. Par conséquent, puisque l'intrigue d'un film (ou autre œuvre de fiction) doit traditionnellement reposer sur un conflit, ce dernier naîtra des dialogues, d'un désaccord idéologique entre les personnages. Dans un film de Rohmer, la parole se substitue dès lors à l'action, ainsi que l'affirme la chercheuse Carmen Alberdi : « Rien de vraiment "important" n'arrive dans ses films – du moins dans le sens des actions trépidantes auxquelles nous a habitués un certain cinéma hollywoodien. L'art de Rohmer consisterait plutôt à faire "quelque chose de rien", à accrocher le spectateur, malgré le dépouillement de l'action, à travers la mise en spectacle de la parole ⁵². » Cette parole est mise en scène au sein de dialogues d'idées opposant les personnages sur les thèmes de l'amour (*Pauline à la plage*), de la politique (*l'Arbre, le Maire et la Médiathèque*), de la religion (*Ma nuit chez Maud*) etc. Cependant, tandis que le genre littéraire du dialogue d'idées mettait en scène des thèses personnifiées à travers des experts des domaines évoqués (des mathématiciens dans *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, des philosophes dans *Dialogues sur la religion*

⁵⁰ Éric Rohmer, *Fripottes de porcelaine* (préface d'Antoine de Baecque et Noël Herpe), Stock, Paris, 2014, p.10

⁵¹ *Ibid.*, p.16-17

⁵² Carmen Alberdi Urquizu María, *Dire, redire et ne pas dire : enjeux du dialogue filmique dans les "Contes des quatre saisons" (É. Rohmer)*, Peter Lang Inc., New York, 2017, p.X

naturelle...), les personnages de Rohmer, eux, demeurent définis par des personnalités qui les caractérisent autant que les idées qu'ils défendent. Lorsque, dans *Ma nuit chez Maud*, Jean-Louis, ingénieur, rencontre par hasard son ami de longue date, Vidal, professeur de philosophie, leurs réactions vis-à-vis de l'évènement diffèrent et s'accordent avec leur profession respective. Le lieu de la rencontre étant peu fréquenté des deux amis, Vidal se fascine de la coïncidence, semble y voir une problématique philosophique, tandis que Jean-Louis, féru de statistiques, n'est pas étonné :

« VIDAL : Et c'est ici précisément que nous nous sommes rencontrés... C'est étrange...

JEAN-LOUIS : Non au contraire c'est tout à fait normal. Nos trajectoires ordinaires ne se rencontrant pas, c'est dans l'extraordinaire que se situent nos points d'intersection. »

Une différence essentielle peut donc ici être observée : tandis que le genre littéraire du dialogue d'idées peut entièrement se passer d'une intrigue et mettre en scène des personnages qui ne sont que les effigies des idées qu'ils représentent, les dialogues d'idées cinématographiques réalisés par Rohmer demeurent influencés, dans leur progression dialectique, par l'individualité de personnages vraisemblables aux traits de caractère bien définis, afin de les rendre crédibles dans un souci de réalisme cher à l'art cinématographique (les personnages ne dialoguent que parce qu'il en va ainsi au quotidien : « Les situations que je connais dans la vie sont des situations où l'on parle ⁵³ »).

Dès lors, tandis que les dialogues d'idées littéraires pourraient se définir comme des essais légèrement fictionnalisés, les dialogues cinématographiques sont, au contraire, des histoires fictionnelles qui traitent, par les conversations mises en scène, de sujets intellectuels. D'un côté, des essais qui se fictionnalisent ; de l'autre, des fictions qui « s'essaient ». De ce fait, le propos des dialogues développés dans les films d'Éric Rohmer semble se prolonger dans les situations fictionnelles que le réalisateur met en scène en dehors de ces dialogues. Les dialogues permettent ainsi d'ajouter une profondeur aux scènes de fiction qui les illustrent (qu'elles interviennent avant ou après le dialogue), mais ne s'y substituent pas. Ainsi, les dialogues de *Ma nuit chez Maud* prennent notamment pour sujet le pari pascalien, selon lequel il serait préférable de parier sur l'existence de Dieu et de se conduire de manière pieuse pour accéder à la salvation, plutôt que de se laisser aller à une vie décadente (à première vue plus enviable) : quand bien même il y aurait peu de chances que la salvation existe (disons 10%), le gain infini qu'elle représenterait excède de loin (+∞%) le plaisir débauché de la vie terrestre.

⁵³ Éric Rohmer, *le Goût de la beauté*, Flammarion, Paris, 1989, p.31

Ainsi, lorsque sur la route Jean-Louis croit apercevoir au loin la jeune femme dont il s'est épris et dont il voudrait demander la main, il arrête net sa voiture et court à sa rencontre. C'est bien elle. Lorsque la jeune femme lui demande s'il l'avait reconnue de si loin, Jean-Louis répond : « Même s'il n'y avait eu que 10% de chances que ce soit vous, je me serais arrêté. » Le dialogue ici n'a rien d'un dialogue d'idées. Toutefois, il s'inscrit dans la continuité dialectique de la thématique du film : le gain infini que représente la chance de pouvoir rencontrer cette jeune femme excède de loin la peine que susciterait le moment de gêne si Jean-Louis s'était trompé de silhouette. Le genre cinématographique du dialogue d'idées prend donc bien la forme d'une conversation entre plusieurs personnages, mais son propos (l'essai) peut être prolongé par la mise en scène et l'intrigue (la fiction) du film dans lequel il s'inscrit. Cela se vérifie d'autant plus dans l'autre manière de présenter le dialogue d'idées cinématographique, la manière « par digression » évoquée précédemment. Ce *modus operandi* très spécifique, alliage de la forme du dialogue avec un sens important de la dramaturgie, est développé par un réalisateur dont l'intention était justement de créer un nouveau genre cinématographique, genre nommé « digressionisme » par son créateur, Lars von Trier.

c) Le dialogue dans le cinéma « pré-digressionisme » de Lars von Trier

Le cinéma de Lars von Trier, jusqu'à son invention dans les années 2010 du digressionisme, est loin de ressembler à celui d'Éric Rohmer. Effectivement, tandis que le cinéma de Rohmer met souvent en scène des personnages flegmatiques discutant sereinement de ces sujets intellectuels précédemment évoqués, le cinéma de von Trier n'a, lui, initialement rien de semblable au genre du dialogue d'idées. Les dialogues de ses films les plus célèbres (*Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark*, *Dogville*, *Antichrist* ou encore *Melancholia*) se distinguent par une certaine exacerbation des émotions qui animent la scène, que le réalisateur obtient par le biais de très longues prises qui permettraient aux actrices de mieux s'immerger dans les sentiments de leur personnage à la manière de la fameuse méthode du Système Stanislavski (le Danois se remémore, à propos de *Dancer in the Dark* : « [Björk] vivait son rôle plutôt que de le jouer, et c'était évidemment douloureux pour elle ⁵⁴ ») ; des longues prises que Lars von Trier écourte ensuite drastiquement (il peut arriver qu'il coupe 90% de la prise ⁵⁵), ce

⁵⁴ Stig Björkman, *Lars von Trier. Conversations avec Stig Björkman*, Cahiers du cinéma, Paris, 2000, p.245

⁵⁵ *Ibid.*, p.237

qui produit ces coupes sèches (*jump cuts*) iconiques qui, de par leur caractère intentionnel, accentuent la pesanteur de la scène en rappelant que celle-ci s'inscrivait d'autant plus dans la durée lorsqu'elle a été tournée ⁵⁶. Le réalisateur admet même qu'il essaye par-là de « manipuler les sentiments de l'audience ⁵⁷ ». Cette approche est donc à l'opposé du rationalisme propre au genre littéraire du dialogue d'idées, où les émotions des personnages ne comptaient presque pas (étant donné que ces personnages étaient avant tout les personnifications des idées qu'ils incarnaient).

Les premiers films de Lars von Trier, quant à eux, semblent même reléguer le dialogue au second plan tant cette première trilogie (*Element of Crime*, *Epidemic* et *Europa*) se démarque avant tout si bien par son caractère expérimental, plutôt que par ses personnages ou ses intrigues. Effectivement, entre ses expérimentations visuelles (l'atmosphère sordide et la colorimétrie orange d'*Element of Crime* ; les rétroprojections déroutantes, jouant sur les couleurs et le noir et blanc, d'*Europa* – deux films qui obtinrent le Grand prix technique du Festival de Cannes) et ses expérimentations conceptuelles (la métafiction poussée à l'extrême dans *Epidemic* ; les tentatives de littéralement hypnotiser le public d'*Europa*), la trilogie de l'Europe a souvent dérouté la critique qui a pu parfois affirmer n'y trouver qu'un « bric-à-brac prétentieux, emphatique et creux ⁵⁸ » dont l'esbroufe empêcherait de s'immerger dans l'intrigue et les dialogues du film, étant donné que : « Tous les éléments narratifs sont étouffés et fractionnés et ne servent que de prétexte au déploiement du sens visuel de von Trier ⁵⁹. » L'accent n'est donc certainement pas mis sur les dialogues, mais plutôt sur ces spécificités qui donnent à chaque film leur personnalité particulière. On retrouve ce goût pour la distinction à travers les autres longs-métrages de fiction du cinéaste : *les Idiots*, film manifeste du célèbre Dogme 95 lancé sous l'impulsion de Lars von Trier lui-même (et trois autres réalisateurs danois) ; *Dogville* et *Manderlay*, expérimentations sur le concept de décors (absents des deux films et seulement suggérés par des lignes tracées sur le sol) ; *le Direktør*, quant à lui, introduit

⁵⁶ Mick Hurbis-Cherrier, *Voice & Vision: A Creative Approach to Narrative Filmmaking*, Routledge, Burlington, 2011, p.82

⁵⁷ Pascal Rudolph, « Björk on the Gallows: Performance, Persona, and Authenticity in Lars von Trier's *Dancer in the Dark* », *IASPM Journal* n°10, 15 novembre 2020, p.23
Traduction personnelle, citation originale : « Lars von Trier himself described his film as an exercise in emotionally manipulating the audience. »

⁵⁸ M.B., « *Element of Crime* », *l'Évènement du jeudi*, 31 janvier 1985

⁵⁹ Kim Witthoff, « La trilogie "Europe" de Lars von Trier : un voyage dans la psyché postmoderne », *Germanica* n°29, Université de Lille, 2001, p.167

l'Automavision, technique inventée par Lars von Trier qui consiste à laisser un programme informatique aléatoirement décider des mouvements de la caméra ; enfin, *Antichrist* et *Melancholia* se distinguent par une esthétique grandiose (élaborée notamment par le biais de l'utilisation d'un ralentissement extrême de l'image), qui rappelle les peintures romantiques du XIXe siècle et que Pacôme Thiellement appelle les « plans chamaniques ⁶⁰ ».

On peut ainsi trouver pour chacun des films du réalisateur danois une caractéristique originale qui le fait se démarquer des autres. « Ce que je tourne, ce sont "les films qui manquent" ⁶¹ » explique-t-il dans un entretien donné aux *Cahiers du cinéma* en 2018. Mais si l'on reprend les caractéristiques essentielles du genre du dialogue d'idées cinématographique que nous avons précédemment établies (en page 25), on constate que ces films de Lars von Trier ne pourraient en faire partie puisque, quand bien même certains de leurs dialogues aborderaient les disciplines intellectuelles typiques du dialogue d'idées (ce qui par ailleurs est rarement le cas), le contenu de ces dialogues ne représente jamais l'intérêt principal du film. Néanmoins, les dialogues semblent bien, finalement, incarner la caractéristique originale des deux derniers longs-métrages de Lars von Trier, qui sont également les deux films de notre corpus : *Nymph()maniac* et *The House That Jack Built*. Ce sont « les films qui manquaient » pour orchestrer la résurgence du dialogue d'idées.

⁶⁰ Pacôme Thiellement, « La plus mauvaise personne du monde », *le Magazine littéraire* n°555, mai 2015

⁶¹ Joachim Lepastier, « Faire les films qui manquent », *les Cahiers du cinéma* n°748, octobre 2018, p.17

III. Le dialogue d'idées cinématographique selon Lars von Trier : genèse et présentation générale du diptyque

a) L'origine du concept (le scandale cannois)

L'annonce par Lars von Trier, le 31 mai 2013, dans la note d'intention de son nouveau film *Nymph()maniac*, de sa volonté « [d'] introduire un nouveau genre cinématographique, le digressionisme ⁶² », survient après deux ans de silence médiatique (particulièrement inhabituel pour le réalisateur). Un silence qui trouve ses racines dans un malheureux évènement, bien connu des sphères cinéphiles (et même au-delà), advenu lors de la 64^{ème} édition du Festival de Cannes en 2011. Néanmoins, afin de comprendre dans quelles mesures cet incident (sur lequel nous reviendrons sous peu) a pu motiver le réalisateur à élaborer toute une nouvelle conception de son cinéma, permettons-nous, justement, une digression.

Plus tôt dans ce mémoire (en page 12), nous évoquions avec *Ion* de Platon que Socrate dialoguait davantage avec lui-même qu'avec son interlocuteur éponyme (ce dernier ne faisant pas preuve d'une grande sagacité). Nous comprenions dès lors qu'il n'y a en fait nul besoin de la répartie éclairée d'une contradicteurice pour qu'il y ait dialogue et dialectique. En réalité, la simple présence d'un auditoire attentif semble suffire pour qu'une locuteurice unique voie sa parole se muer progressivement, son point de vue évoluer pour atteindre un stade second plus avancé. C'est ainsi qu'Heinrich von Kleist conçoit la dialectique dans un essai nommé *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (« Sur la constitution progressive des pensées à travers la parole »), que la philosophe Judith Epstein Schlanger propose de synthétiser ainsi : « Pour trouver ce que tu veux savoir, raconte-le. Adresse-toi à la première connaissance venue. Il n'est pas nécessaire que l'interlocuteur soit intelligent ou compétent. [...] Pour instruire les autres il ne faut parler que de ce qu'on comprend déjà ; mais pour s'instruire soi-même il en va autrement. Tout comme l'appétit vient en mangeant, l'idée vient en parlant ⁶³. » Effectivement, Kleist prend l'exemple de la célèbre scène historique du 23 juin 1789 où, tandis que le maître de cérémonie des états généraux Dreux-Brézé demande aux députés du tiers état pourquoi ils ne se sont pas encore dispersés à la suite de l'ordre du roi, le comte de Mirabeau lui rétorque qu'ils ne sortiront que par l'usage de la violence (des baïonnettes). Kleist écrit :

⁶² Thomas Sotinel, « Lars von Trier dévoile un peu de "Nymph()maniac" », *le Monde*, 31 mai 2013

⁶³ Judith Epstein Schlanger, « Kleist, l'idée vient en parlant », *Littérature* n°51, 1983, p.3

« "Oui," répondit Mirabeau, "nous avons entendu l'ordre du roi." – Je suis sûr que commençant sa phrase si doucement il ne pensait pas encore aux baïonnettes de la fin. "Oui, mon cher monsieur", répéta-t-il, "nous l'avons entendu." – On peut voir qu'il ne sait pas encore bien où il veut en venir. "Mais de quel droit..." il poursuit, et brusquement surgit en lui une multitude d'idées incroyables, "nous donnez-vous des ordres ? Nous sommes les représentants de la nation." – Voilà ce dont il avait besoin ! "La nation ne reçoit pas d'ordres. Elle en donne." – Ce qui l'élance vers les cimes de l'audace. "Et pour être franc avec vous..." – Et c'est seulement là qu'il trouve les mots pour exprimer toute la résistance dont s'est armée son âme. "Dites à votre roi que nous ne quitterons nos places que par la force des baïonnettes." – Sur quoi, satisfait, il se rassied ⁶⁴. » Nous découvrons ainsi que la simple présence physique d'un·e interlocuteurice (ici, Dreux-Brézé), fût-iel silencieux·se, peut effectivement stimuler la dialectique. D'aucune manière la formulation de Mirabeau n'était initialement conçue en intégralité dans son esprit ; Kleist présuppose même que le comte, en débutant sa phrase, ignorait encore qu'il la conclurait par la si célèbre invocation des baïonnettes. Cependant, la seule présence d'un « pur auditeur ⁶⁵ », exigeant une réponse de l'assemblée, convainc Mirabeau de prendre la parole, et le début de sa phrase lui inspira la phrase suivante, et ainsi de suite jusqu'à sa formule finale. Il y a donc bien dialectique, car le simple silence qui s'oppose pour toute réponse à la déclamation de Mirabeau le pousse à poursuivre sa phrase, à chercher une suite logique jusqu'à atteindre une conclusion satisfaisante. Peter Womack, dans son analyse du même extrait de Kleist, en arrive à la conclusion suivante : « Cela signifie que nos idées ne sont pas tant la création légitime de notre esprit que le résultat de nos interactions ⁶⁶. » Il est donc très important de prendre en compte le contexte qui suscite le dialogue : dans ce dernier exemple, non seulement la présence vraisemblablement hostile de Dreux-Brézé nécessita qu'un député du

⁶⁴ Heinrich von Kleist, *Selected Writings*, Dent and Co., Londres, 1997, p.406

Traduction personnelle, citation originale : « "Yes," Mirabeau replied, "we have heard the King's command." – I am certain that beginning thus humanely he had not yet thought of the bayonets with which he would finish. "Yes, my dear sir," he repeated, "we have heard it." – As we see, he is not yet exactly sure what he intends. "But by what right ..." he continues, and suddenly a source of colossal ideas is opened up to him, "do you give us orders here? We are the representatives of the nation." – That was what he needed! – "The nation does not take orders. It gives them." – Which launches him there and then to the highest pitch of boldness. – "And to make myself perfectly plain to you ..." – And only now does he find words to express how fully his soul has armed itself and stands ready to resist – "Tell your king we shall not move from here unless forced to by bayonets." – Whereupon, well content with himself, he sat down. »

⁶⁵ Judith Epstein Schlanger, *op. cit.*, p.3

⁶⁶ Peter Womack, *op. cit.*, p.2

Traduction personnelle, citation originale : « It implies that our ideas are not so much the legitimate creation of our minds as the by-product of our interactions. »

tiers état prenne la parole, mais le statut du maître de cérémonie (marquis) en fit un ennemi symbolique qui encouragea Mirabeau à employer un ton combatif, signifiant ainsi son désir d'incarner la colère du tiers état qu'il représentait. Néanmoins, cet exemple décrit par Kleist entérine en fin de compte l'idée platonicienne selon laquelle la dialectique s'opère bel et bien au cours d'un dialogue, et plus particulièrement lorsqu'un auditoire (qu'il s'agisse d'un-e interlocuteurice ou d'une foule entière) attend ou exige la prise de parole de la locuteurice, la forçant ainsi à « accoucher » dans l'urgence de la formulation d'une thèse, quelle qu'elle soit : c'est ainsi que se définit le concept platonicien de maïeutique.

Le 18 mai 2011, lors d'une conférence de presse pour le film *Melancholia*, se produit une illustration terrible de cette thèse, une sorte de réitération perversie de l'exemple de Kleist qui marque le monde du cinéma (« Deux mois et demi après Cannes, la funeste conférence de presse de *Melancholia* est encore dans toutes les têtes ⁶⁷ ») et jette l'opprobre sur le réalisateur danois, désormais désigné *persona non grata* du festival. En réponse à une question posée par une journaliste à propos de son goût pour le style gothique et de son intérêt pour « l'esthétique nazie », Lars von Trier entame une blague douteuse, une longue et intense phrase de presque trois minutes au cours de laquelle il affirme avoir de la sympathie pour Adolf Hitler et être lui-même un nazi ⁶⁸. De la même manière (quoique plus litigieuse) que le comte de Mirabeau, selon la légende reprise par Kleist, cherchait ses mots, semblait inventer la suite de sa phrase héroïque à mesure qu'il la prononçait, on peut voir ici le réalisateur irrémédiablement s'enfoncer dans un discours de plus en plus inquiétant : on apprend qu'il fut d'abord déçu de découvrir qu'il n'était pas Juif (comme il en avait toujours été convaincu jusqu'au décès de sa mère ⁶⁹), puisque son père biologique n'était pas celui qu'il croyait mais en réalité un Allemand, et donc un nazi (*sic*) ; von Trier admet ensuite « comprendre Hitler », puis nuance en précisant qu'il sait que le dictateur n'était pas « une bonne personne », mais qu'il a tout de même de la sympathie pour lui, puis nuance encore en précisant cette fois qu'il soutient le peuple juif, mais « pas trop parce qu'Israël sont des emmerdeuses » etc.

On peut émettre l'hypothèse que, constatant que ses plaisanteries ne provoquaient qu'un silence assourdissant au lieu peut-être des rires espérés, Lars von Trier en panique tenta, au

⁶⁷ Philippe Azoury, « Ténèbres », *Libération*, 10 août 2011

⁶⁸ « Lars von Trier – "I understand Hitler..." », vidéo mise en ligne sur YouTube par la chaîne Hammid, le 18 mai 2011 : [youtube.com/watch?v=QpUqpLh0iRw](https://www.youtube.com/watch?v=QpUqpLh0iRw)

⁶⁹ Wendy Ide, « Lars von Trier: the enfant terrible of arthouse », *The Times*, 21 février 2008

cours de la formulation de sa phrase, de recouvrer la complicité de son auditoire de deux manières différentes et antagonistes : nuancer son propos pour ne pas paraître trop provocateur ; redoubler de provocation pour s'assurer que les journalistes présent·e·s comprennent qu'il s'agissait bien d'une blague. Toutefois, il est certain, au regard de la séquence, que c'est bien la présence d'un auditoire dubitatif, attendant du réalisateur une conclusion convenable à ses propos de plus en plus embarrassants, qui suscite la prolongation calamiteuse de son discours dans ce qui semble être la plus douloureuse des maïeutiques. Lui-même commente ultérieurement : « En face d'une assemblée qui attend que je dise quelque chose – une provocation, puisque c'est mon style – je le fais ⁷⁰. » Ayant par la suite constaté l'étendue de la polémique provoquée par ses déclarations, il est loin d'être invraisemblable que Lars von Trier ait trouvé dans cet incident l'inspiration pour la suite que devait prendre son cinéma, lui qui apprécie faire réagir son audience au point qu'il se félicite du nombre de spectateurices (une centaine) qui quittent, en 2018, la projection cannoise de *The House That Jack Built* : « Ç'aurait été mieux si deux cents étaient partis ! Mais ça, c'est parce que je vieillis. Plus jeune, j'en aurais fait fuir deux cents ⁷¹ ! »

b) Le genre cinématographique optimal pour contourner la censure

Effectivement, deux ans après cet incident, la campagne de promotion qui accompagne la sortie de *Nymph()maniac* semble jouer plus que jamais sur la personnalité provocatrice du réalisateur danois, qui se met lui-même en scène une fois n'est pas coutume ⁷². Peu avant la sortie du film, le site internet du producteur et distributeur de Lars von Trier, TrustNordisk, publie, en marge du communiqué rappelant que le réalisateur n'a pas pris la parole en public depuis le scandale cannois, une photo promotionnelle représentant le Danois bâillonné par une bande de ruban adhésif ⁷³. Le message paraît limpide : Lars von Trier s'est senti censuré après son éviction du Festival de Cannes, mais le genre inédit qu'il introduit avec son nouveau film, le genre du digressionisme, saura interrompre ces deux ans de silence, car capable de combattre la censure.

⁷⁰ Pascale Nivelles, « "Je crois que je ne fais rien pour me faciliter la vie" », *Libération*, 10 août 2011

⁷¹ Fabienne Bradfer, « Lars von Trier : "Sans provocation, on stoppe l'évolution" », *le Soir*, 16 octobre 2018

⁷² Kim Witthoff, *op. cit.*, p.162

⁷³ Thomas Sotinel, *op. cit.*

Le digressionisme de Lars von Trier est, comme nous l'avons évoqué plus tôt (en page 25), une conception spécifique d'un dialogue d'idées dans lequel la protagoniste se fait la narratrice de l'intrigue du film, régulièrement interrompue par de multiples digressions entretenues par un·e interlocuteur·e érudit·e qui évoque de nombreuses disciplines intellectuelles différentes (l'art, la philosophie, la science, la religion...) afin de compléter le récit par ses propres interprétations, à leur tour réfutées ou bien approfondies par la protagoniste. On peut par ailleurs rappeler que Galilée voyait dans la liberté de se plonger dans divers digressions une dimension essentielle du dialogue d'idées : « Comme [le dialogue] n'est pas contraint à observer rigoureusement les lois mathématiques, il laisse place à des digressions qui parfois ne sont pas moins intéressantes que le sujet principal ⁷⁴. » Tout se passe comme si Lars von Trier invoquait, grâce au digressionisme, la résurgence du dialogue d'idées tel qu'il était conçu en tant que genre littéraire. Celui-ci permettait de véhiculer (grâce à la pédagogie caractérisant la dialectique, ainsi qu'à la distanciation de son auteur·e vis-à-vis des propos tenus dans le dialogue) certaines idées paradoxales à des époques où elles s'opposaient au sens commun, évitant ainsi la censure. Comme l'écrit Jean Lombard : « Entendu comme genre littéraire, il est significatif que [le dialogue] connaisse toujours son plus brillant développement aux époques où s'accélérent le renouvellement des idées et l'affrontement des conceptions du monde ⁷⁵. » Or, l'utilisation significative de ce genre aux XVIIe et XVIIIe siècles diminue progressivement dans les siècles suivants, dans une société occidentale où la liberté d'expression ne cesse de se démocratiser et où le recours à une forme si particulière ne semble plus nécessaire. Toutefois, cela n'est pas l'interprétation de Lars von Trier, selon qui : « Le politiquement correct est en train de tuer le monde. Si on tombe dans cette trappe, la pensée s'appauvrira. Il ne faut pas qu'il existe de sujets interdits ⁷⁶. » Une thèse qu'il concevait d'ailleurs presque dix ans auparavant, lorsque déjà le dialogue semblait selon lui fondamental : « Il y a quelque chose qui tue n'importe quel débat – une infection américaine appelée le politiquement correct, qui est la peur de parler. [...] Le politiquement correct tue la discussion ⁷⁷. » Il y a donc bien encore, selon lui, une forme de censure assimilée à la notion du

⁷⁴ Galilée, *op. cit.*, p.91

⁷⁵ Jean Lombard, *op. cit.*, p.17

⁷⁶ Pascale Nivelles, *op. cit.*

⁷⁷ Charlotte Higgins, « Lars von Trier acts as a slave to controversy », *The Guardian*, 17 mai 2005
Traduction personnelle, citation originale : « There is one thing that kills any debate – an American disease called political correctness, which is a fear of talking. [...] Political correctness kills discussion. »

« politiquement correct », que le réalisateur espère contourner ou affronter à travers son nouveau genre, le digressionisme.

Ce genre cinématographique est mis en place avec *Nymph()maniac* en 2013, mais poursuivi avec *The House That Jack Built* en 2018, ce qui pousse *les Cahiers du cinéma* à concevoir ces deux films comme un diptyque ⁷⁸. Effectivement, le réalisateur danois est célèbre pour constituer des liens thématiques et formels entre ses différents longs-métrages, qu'il réunit au sein de trilogies : « trilogie de l'Europe », « trilogie cœurs d'or », « trilogie USA » etc. Pourtant, *Nymph()maniac* conclut la « trilogie de la dépression », et n'a donc pas vocation à former un nouvel ensemble de films duquel *The House That Jack Built* ferait partie. Ainsi, l'absence d'affiliation officielle entre ces deux derniers films signifie une chose : le genre du digressionisme qui les caractérise tous les deux, véritable transposition du genre littéraire du dialogue d'idées au cinéma, n'avait pas vocation à n'être que la spécificité formelle d'une série de films en particulier (une trilogie), mais plutôt la nouvelle formule récurrente des films de Lars von Trier en général. C'était une évolution artistique supposée perdurer, et non une innovation ponctuelle ou un gadget éphémère. En d'autres termes, l'annonce par le réalisateur danois de la création de ce nouveau genre, le digressionisme, n'était pas qu'une simple campagne de promotion pour *Nymph()maniac*, mais un nouveau palier de son cinéma, un point de non-retour dès lors que Lars von Trier, inspiré par le genre littéraire du dialogue d'idées, avait vu dans le digressionisme le *medium* optimal pour transmettre son œuvre provocatrice.

c) Présentation de *Nymph()maniac* et de *The House That Jack Built*

Les deux films composant le diptyque (non-officiel) digressionniste se ressemblent à bien des égards. D'abord, bien sûr, ils représentent tous deux le genre digressionniste, voici comment cela se présente concrètement : un personnage à la moralité douteuse raconte à un autre, plus respectable, son récit autobiographique. Ce récit constitue à l'écran la narration du film, qui est cependant de temps à autres interrompue par l'interlocuteur qui, très cultivé, propose des digressions intellectuelles dans le but d'approfondir les thématiques abordées par le récit. Les digressions sont accompagnées à l'écran d'un montage délibérément sommaire qui illustre les thèses des deux interlocuteurs (en voix hors champ) par des images de tableaux, de schémas, de documentaires animaliers ou encore d'archives historiques « comme des JPEG piochés dans

⁷⁸ Joachim Lepastier, « Faire les films qui manquent », *op. cit.*, p.15

Google pour un PowerPoint ou des séquences vidéo qu'on aurait pu trouver en cinq minutes sur YouTube ⁷⁹. » L'aspect rudimentaire du montage des séquences de digression semble rejeter toute forme d'esthétisme pour mieux affirmer le caractère rationnel de ces étapes du dialogue, où l'efficacité de la transmission d'un savoir primerait sur la beauté ou l'individualité d'un style artistique. Cet aspect « froideur mathématique » se retrouve dans de nombreux parallèles formels, presque millimétrés, qui conjuguent les deux films, et que Pacôme Thiellement liste ainsi : « *Nymph()*maniac terminait avec cinquante secondes de dialogues prononcés dans le noir. *The House That Jack Built* commence avec cinquante secondes de dialogues prononcés dans le noir. Tous deux comprennent une séquence entièrement dans le noir placée précisément au centre du film : cinquante secondes à 2 h 30 de *Nymphom()*niac, un film de cinq heures ; cinquante secondes à 1 h 15 exactement de *The House That Jack Built* qui fait 2 h 30. *Nymph()*maniac s'achevait sur la fuite de l'héroïne principale. *The House That Jack Built* commence par celle-ci. [...] Tous les deux chapitrés et digressifs, [...] *Nymph()*maniac s'achevait sur la chanson *Hey Joe*, c'est *Hit the Road Jack* qui clôt *The House That Jack Built* ⁸⁰. » Bien entendu, les protagonistes des deux films s'appellent Joe et Jack.

*Nymph()*maniac

*Nymph()*maniac, sorti en 2013, est (supposément) un film érotique. On y fait la rencontre de la britannique Joe, auto-diagnostiquée nymphomane, qui raconte sa vie de dépendance sexuelle à Seligman, un homme solitaire et reclus qui l'a invitée chez lui après qu'il l'a retrouvée battue dans une ruelle. Joe retrace en huit chapitres sa déchéance morale et psychique à mesure qu'elle s'enfonce dans l'abîme de l'addiction mais, film digressionniste oblige, Pacôme Thiellement rappelle ce qui fait la caractéristique originale de ce long-métrage : « On suivra surtout Joe et Seligman dans une frénésie digressive extraordinaire, recoupant et recollant sans cesse aux récits des allégories, de vieux événements historiques, des réflexions sur la société, la politique, le langage, et des commentaires sur Edgar Allan Poe, sur Jean-Sébastien Bach ou sur l'Église d'Orient ⁸¹. »

⁷⁹ Pacôme Thiellement, « Tu étais un Satan pervers et terrifié », *les Cahiers du cinéma* n°748, octobre 2018, p.11

⁸⁰ *Ibid.*, p.10-11

⁸¹ Pacôme Thiellement, « Larsvontriermaniac », *Mondes du Cinéma* n°5, printemps 2014, p.101

Le montage original du film a une durée impressionnante de 5 h 25. Pour des raisons strictement commerciales (et non pas de censure), le long-métrage sort en salles dans une version écourtée de 4 h, non supervisée par Lars von Trier, et qui consisterait avant tout en une coupe des gros plans les plus explicites ⁸². Toutefois, on peut bien entendu se douter que ces petites coupes seules ne parviennent pas à raccourcir d'une heure et demie le film, et certaines séquences entières sont bel et bien absentes de la version courte ; notamment une scène de près de vingt minutes particulièrement éprouvantes où le dialogue digresse sur le sujet polémique de l'avortement : c'est une séquence particulièrement importante dans l'analyse de ce (très) long-métrage. Nous étudierons donc ici le montage original de 5 h 25 réalisé par Lars von Trier, la version *director's cut* ⁸³, séparée (tout comme la version cinéma) en deux volumes que nous abrègerons N1 et N2.

Sur une dernière note, il convient de commenter l'étrange stylisation du titre, qui est bien reproduit ici tel qu'il apparaît au générique du film, *Nymph()maniac*. On remarque bien sûr que les deux parenthèses placées au milieu du titre, en guise de lettre « O », miment une vulve. Cependant, certain·e·s ont également émis l'hypothèse que l'objectif de cette stylisation était d'émettre une séparation étymologique qui caractériserait les deux personnages principaux : « Von Trier scinde astucieusement son titre à l'aide de parenthèses faisant ainsi, en plus de la référence évidente à une vulve, apparaître les deux bases étymologiques composant la nymphomanie ⁸⁴. » Selon cette dernière analyse, Joe serait une nymphe « par son aspect parfois surnaturel, divin, désintéressée par le fourmillement humain autour d'elle », tandis que Seligman serait un maniaque « dans l'ajustement du moindre détail de la pièce ». On se pose ainsi beaucoup de questions sur la signification de ce titre : « C'est quoi, cette double parenthèse ? Un détournement provocateur de la quinzième lettre de l'alphabet ? Une vulve, si on la regarde à la verticale ? Un œil, si on la regarde à l'horizontale ? Ou alors un simple effet de miroir entre deux caractères, qu'il s'agirait de prendre en considération ⁸⁵ ? » Mais, étonnamment, la possibilité que ces parenthèses renvoient également à ce qu'elles sont très concrètement n'est jamais abordée au sein de toutes ces spéculations. Car les parenthèses sont

⁸² Louise Vesth, *Nymphomaniac International Press Materials*, 29 novembre 2013, p.10

⁸³ Lars von Trier (réalisateur), *Nymph()maniac director's cut* [DVD], Potemkine Films, 2019, 325 minutes

⁸⁴ Manon Fonjallaz, Pierre Ritz, *La nymphomanie en question*, travail de master, Alexandre Wenger (dir.), Université de Genève, 2020, p.5

⁸⁵ Guillaume Gas, « Nymph()maniac », *Courte Focale*, 8 janvier 2015

aussi en fin de compte une manière pour Lars von Trier de signifier l'appartenance de son film à son genre innovant, le digressionisme, constitué bien sûr de digressions qui prennent la forme de « parenthèses » dans le récit.

The House That Jack Built

The House That Jack Built, sorti en 2018, est (supposément) un *thriller*. On y fait la rencontre de Jack, un ingénieur et tueur en série américain qui se considère un grand artiste et ses crimes des œuvres qui touchent au divin. Jack raconte son périple criminel en cinq chapitres, qu'il appelle « incidents », à un mystérieux et vieil interlocuteur nommé Verge, et qui ne semble exister qu'à travers une voix hors champ jusqu'à l'épilogue du film. Jack tente de convaincre Verge du bien-fondé esthétique de ses meurtres à travers un dialogue si radical et provocateur que Jean-Sébastien Massart y voit un « nietzschéisme de pacotille » parodique : « des théories délirantes sur l'esthétique de l'architecture nazie, la sirène des bombardiers de la Luftwaffe et la loi du plus fort ⁸⁶. »

Il existe bien pour ce film une version écourtée par rapport à celle du réalisateur mais, la durée du métrage étant plus de deux fois plus courte que celle de *Nymph()maniac* (2 h 26), les coupes ne consistent pas en des suppressions de séquences entières mais seulement du raccourcissement de quelques plans extraordinairement violents ⁸⁷. À titre d'exemple, lors d'une séquence difficile, Jack abat avec un fusil de chasse un jeune garçon en lui tirant dans la jambe, qui se déchire sous le choc du tir. Un panoramique vers la gauche vient ensuite cadrer la réaction de sa mère. Dans la version édulcorée, le caméra effectue le panoramique plus vite que prévu lorsque Jack tire, de sorte qu'on ne voit pas la mutilation mais seulement la réaction de la mère. Cependant, nous étudierons, pour ce film également, sa version *director's cut* ⁸⁸, dans un souci de respect de l'intégrité artistique du réalisateur. Nous l'abrègerons HJB.

⁸⁶ Jean-Sébastien Massart, « L'idiot », *la Septième Obsession* n°18, septembre-octobre 2018, p.15

⁸⁷ Sam C. Mac, Jake Cole, « Review: Lars von Trier's *The House That Jack Built* on Shout! Factory Blu-ray », *Slant Magazine*, 6 février 2020

⁸⁸ Lars von Trier (réalisateur), *The House That Jack Built* [DVD], Potemkine Films, 2019, 146 minutes

Deuxième partie, l'animation du dialogue : analyse de la structure et de la mise en scène du dialogue d'idées selon Lars von Trier

Désormais que nous avons explicité l'essence du dialogue, c'est-à-dire que nous avons découvert les caractéristiques et les atouts du dialogue, ainsi que les motivations derrière la création d'un genre littéraire du dialogue d'idées, que nous avons brièvement analysé la nature des dialogues au cinéma, plus spécifiquement dans le cinéma de Lars von Trier, que nous avons imaginé ce que pourrait être une transposition du genre du dialogue d'idées au cinéma, et qu'enfin nous en avons présenté une proposition à travers le genre du digressionisme imaginé par le réalisateur danois, il est désormais temps de rassembler tous ces éléments afin de mieux pouvoir nous plonger dans la structure et la mise en scène de *Nymph()*maniac et *The House That Jack Built* : comment animer un dialogue d'idées cinématographique ?

Une réponse simple ne va pas de soi. L'animation du dialogue d'idées mis en scène par Platon dans ses différentes itérations de ce genre littéraire alors inédit supposait, comme on l'a vu, de réinventer certaines conventions littéraires. D'une part, le dialogue d'idées n'est pas un essai : il présente des personnages, dans une situation fictive, qui entretiennent une discussion par le biais d'une forme caractéristique de la littérature de fiction (le dialogue, ses guillemets et ses tirets cadratins), s'opposant au traditionnel exposé rhétorique qui, lui, véhicule clairement la pensée de son auteurice. D'autre part, le dialogue d'idées n'est pas une fiction : la narrateurice en est presque totalement absent, tout comme une intrigue digne de ce nom, sur laquelle repose traditionnellement les œuvres de fiction, et dont les enjeux sont ici remplacés par une discussion portant sur des sujets purement intellectuels et jamais en lien avec une hypothétique narration.

On peut donc s'attendre à ce que ce genre, si unique par rapport aux conventions de son *medium*, ainsi traduit au cinéma par le provocateur Lars von Trier, présente à travers ce nouveau prisme des caractéristiques innovantes en s'appuyant notamment sur les spécificités de l'art cinématographique. Il convient donc d'étudier ce qu'entraîne la résurgence du dialogue d'idées au cinéma dans sa structure, sa dramaturgie et sa mise en scène. Peut-elle enfin stimuler la dialectique comme le faisaient les œuvres littéraires, philosophiques ou scientifiques, dont elle s'inspire ?

I. La dramaturgie du dialogue d'idées selon Lars von Trier : le qui ? le où ? le quand ?

a) Les protagonistes du dialogue : le qui ?

De la même manière que dans la filmographie d'Éric Rohmer (que nous avons abordée précédemment), et à la différence du genre littéraire du dialogues d'idées, les protagonistes du dialogue d'idées cinématographique imaginé par Lars von Trier ne sont pas que les personnifications des idéologies antagonistes qui se font face dans le dialogue, mais se définissent également par des personnalités qui en font des personnages de fiction à part entière. Effectivement, nous avons remarqué que nous ne savions pas grand-chose, par exemple, du Salviati de Galilée ou du Philon de David Hume sinon qu'ils étaient physicien ou philosophe ; ils étaient avant tout les porte-paroles d'idéologies bien précises (en l'occurrence, la pensée copernicienne et le scepticisme) dans des textes qui étaient définitivement plus proches de l'essai que de la fiction. À l'inverse, *Nymph()* et *The House That Jack Built* s'inscrivent dans la continuité d'une filmographie qui accorde une importance manifeste à la dramaturgie et au romantisme, au point qu'on désigne certains des films du Danois (notamment *Breaking the Waves* et *Dancer in the Dark*) comme de véritables mélodrames. Les films du genre que Lars von Trier appelle digressionisme ne font pas exception, et la personnalité des protagonistes du dialogue joue bien sûr un rôle important dans la dialectique à l'œuvre – d'autant plus lorsque l'on considère le concept platonicien de dialectique, selon lequel le contenu et le ton du dialogue doit s'adapter à la personnalité de chacun·e des interlocuteurices.

Joe et Seligman : la guerre des sexes dans *Nymph()*

Joe est très impolie. C'est comme cela qu'on serait initialement tenté·e de la caractériser. Recueillie par l'aimable Seligman, elle ne met pas longtemps à juger de manière méprisante la décoration du petit appartement de son hôte : « Pourquoi cet hameçon ridicule est accroché là ? » [N1 – 0:09:16] Un peu plus tard, lorsque ce dernier lui révèle enfin son prénom et que Joe commente « Quel nom ridicule, putain » [N1 – 0:45:04], Seligman ne peut retenir un gloussement manifestement embarrassé. Il apparaît, par contraste, maîtriser tous les codes de la bienséance, lui qui évite à tout prix de poser son regard sur le corps nu de Joe lorsqu'elle se change [N1 – 0:07:19], dans un film qui promettait pourtant sa crudité. Sans se vexer, il répond

à la question de Joe sur l'hameçon, apportant maints détails sur l'art de la pêche à la mouche et entretenant ainsi une conversation plaisante dont Joe semble se moquer lorsqu'elle lui rétorque « Vous pêchez beaucoup ? » [N1 – 0:09:56], l'air de mépriser ce qui ne serait que des banalités courtoises (une ironie renforcée par le fait que Joe ait le visage battu et ensanglanté). Seligman répond : « Un peu. Je n'attrape pas grand-chose. Les gens du coin en prennent plus. » Impossible, dans le contexte de ce film, de ne pas repérer la métaphore... Effectivement, comme Seligman le révèle beaucoup plus tard (au début du deuxième volume), il est asexuel. Ces deux personnages semblent donc tout à fait s'opposer à l'égard du sujet du film (l'hypersexualité), et promettent ainsi un dialogue pertinent, comme le formule Seligman : « Cela fait peut-être de moi un meilleur auditeur pour votre histoire. Je n'ai pas d'idées préconçues ou de préférences. Je suis le meilleur juge à qui raconter votre histoire. Et décider si vous êtes un être mauvais ou non ne me pose aucun problème. » [N2 – 0:04:35]

Effectivement, l'enjeu de ce dialogue est le suivant : Joe raconte son expérience de nymphomane, et Seligman est ensuite tenu de délibérer de si Joe est une mauvaise personne ou non. Le sujet de la moralité semble beaucoup importer à Joe (prénom masculin, non-épïcène), qui rejette son genre féminin pour davantage adopter un comportement (l'hypersexualité) culturellement associé aux hommes, et qui deviendrait un péché dès lors qu'il serait pratiqué par une femme : « Traditionnellement, on attend des hommes qu'ils soient sexuellement actifs, dominants et initiateurs d'activités (hétéro)sexuelles, tandis qu'on attend des femmes qu'elles soient sexuellement réactives, dociles et passives ⁸⁹. » Ce rejet se caractérise tout d'abord par un élément typique de l'héroïne de fiction, tel que mis en évidence par Maureen Murdock dans sa réinterprétation féminine ⁹⁰ du célèbre *Héros aux mille et un visages* de Joseph Campbell, c'est-à-dire son aversion pour sa mère et, au contraire, sa relation fusionnelle avec son père qu'elle admire tant qu'elle entreprend des études afin de devenir médecin comme lui (une profession traditionnellement masculine ⁹¹, d'autant plus dans les années 70 dépeintes dans le long-métrage) : « J'aimais beaucoup mon père. Il était médecin. Ma mère [...] je suppose qu'on

⁸⁹ Joyce J. Endendijk *et al.*, « Sexual Double Standards: Contributions of Sexual Socialization by Parents, Peers, and the Media », *Archives of Sexual Behavior* n°51, novembre 2021, p.1721
Traduction personnelle, citation originale : « Traditionally, men/boys are expected to be sexually active, dominant, and the initiator of (hetero) sexual activity, whereas women/girls are expected to be sexually reactive, submissive, and passive. »

⁹⁰ Maureen Murdock, *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*, Shambhala, Boston, 1990

⁹¹ Emmanuelle Zolesio, « Des femmes dans un métier d'hommes : l'apprentissage de la chirurgie », *Travail, genre et sociétés*, n°22, février 2009, p.117

pourrait la qualifier de garce (*cold bitch*). Elle faisait toujours ses patiences le dos tourné. Je détestais les patiences. » [N1 – 0:13:20] Joe rejette ainsi tout ce qui pourrait être associé au stéréotype féminin, refusant par exemple d’entrée de jeu que Seligman mette du sucre dans son thé [N1 – 0:08:16], et devenant subitement agressive lorsqu’il la renvoie à ces stéréotypes :

« SELIGMAN : Oh, petite chérie.

JOE : Pas de petite chérie avec moi (*Don't you "little darling" me!*). » [N1 – 0:42:52]

Enfin, Joe ne rejette pas seulement son genre mais également son corps, ainsi que l’analyse Anaïs Cabart dans sa thèse sur le film : « Le rejet du corps maternel se traduit également à travers le refus de la maternité par Joe qui rejette son enfant [...] et par les scènes de sadomasochisme, qui peuvent être interprétées comme un rejet du corps féminin ⁹². » D’autre part, la quête de virilité entreprise par Joe n’est jamais mieux illustrée que lorsqu’elle devance les hommes sur des terrains supposés les leurs. Elle répare aisément la motocyclette du colérique Jérôme qui s’acharnait sur la tâche [N1 – 0:23:20] et effectue en un essai le créneau qui le faisait pester [N1 – 1:08:34], laissant le pauvre homme manifestement humilié. Jérôme utilise une fourchette à gâteaux pour manger des pâtisseries, ce qui selon Joe est « affreusement peu viril, pour ne pas dire féminin. » [N1 – 0:47:45] Néanmoins, Seligman formule une autre interprétation.

En effet, une dernière dimension essentielle du dialogue entre Joe et Seligman doit être explicitée : Seligman est un érudit, Joe beaucoup moins. Après avoir rappelé l’histoire de la fourchette à gâteaux en puisant dans sa culture politique, Seligman réfute : « Ce n’est pas féminin, plutôt bourgeois. » [N1 – 1:05:55] Il multiplie ainsi les références culturelles tout au long du dialogue, abordant des disciplines aussi variées que la littérature, les mathématiques, le solfège ou les sciences politiques. Seligman est si cultivé qu’il ne semble pas toujours avoir conscience du capital culturel dont il bénéficie, par exemple lorsqu’il estime que certaines connaissances précises à propos du fœtus humain sont de notoriété publique : « Chacun sait (*it's common knowledge*) qu’ils touchent leurs organes génitaux » [N1 – 0:11:42], ou bien qu’il compte sur Joe, ni française ni éprise de littérature, pour comprendre une référence proustienne : « SELIGMAN : Dans votre cas, ce n’était pas la saveur d’une madeleine trempée dans du tilleul, mais la combinaison du chocolat et du sperme.

JOE : Quoi ?

⁹² Anaïs Cabart, *Cinéma analytique et transfert : l’expérience spectatorielle dans "Persona" et "L’Heure du loup" de Bergman et "Antichrist", "Melancholia" et "Nymphomaniac" de von Trier*, thèse de doctorat, Pierre Beylot, Silvestra Mariniello (dir.), Université Bordeaux Montaigne, 2017, p.325-326

SELIGMAN : C'était juste une digression culturelle blasphématoire. » [N1 – 0:40:36]

Mais ce trait de caractère devient pour Joe agaçant : « Non, encore une chose que je ne sais pas » [N1 – 2:02:02] soupire-t-elle un peu plus tard. Ainsi, malgré l'apparente complicité de Seligman avec Joe dans cette véritable guerre des sexes (« Vous avez lutté contre le sexe qui a opprimé, mutilé et tué, vous et des milliards de femmes, au nom de la religion ou de la morale, ou de Dieu sait quoi » [N2 – 2:39:40] donne-t-il comme conclusion morale au dialogue), cela n'est, selon Anaïs Cabart : « [qu'] une compassion condescendante. Il incarne une position masculine empreinte d'un sentiment de supériorité qui se traduit par son érudition ⁹³. »

Jack et Verge : la guerre des mœurs dans *The House That Jack Built*

Cette asymétrie d'érudition n'est certainement pas un problème dans *The House That Jack Built*, où Jack et Verge tous deux sont instruits des arts et des sciences. Tandis que dans *Nymph()* les digressions intellectuelles étaient exclusivement le fait de Seligman, ici, en plus des digressions de Verge, Jack ne se gêne pas à commenter lui-même le fil de sa narration, à lancer lui-même les digressions. En fait, Jack aime parler : c'est lui qui rompt en premier le lourd silence du début du film qui accompagne un écran noir, pour justement demander à Verge s'il a le droit de prendre la parole : « Est-on autorisé à parler en chemin ? » [HJB – 0:00:27] Car l'une de ses plus grandes fiertés est effectivement sa conscience de soi. À ce propos, Lars von Trier explique le principe original de son personnage : « J'ai étudié le comportement des psychopathes. Et ce que j'ai découvert, c'est qu'un psychopathe sait rarement qu'il est un psychopathe, parce qu'il blâme toujours quelqu'un d'autre. J'imaginai [au contraire] que ce psychopathe savait qu'il était un psychopathe et qu'il pouvait exploiter ça ⁹⁴. » Le principe du dialogue est donc ici mis en place : un psychopathe lucide doit rationnellement défendre son point de vue, aussi abject soit-il. Jack est ainsi construit à l'opposé du protagoniste consensuel, il peut tout inventer pour défendre ses actes, bafouant ainsi toutes les règles morales : « Le problème avec le héros américain, c'est qu'il est anormalement prévisible, alors que c'était amusant d'écrire des dialogues pour Jack parce qu'il est capable de dire n'importe quoi ⁹⁵. »

⁹³ Anaïs Cabart, *op. cit.*, p.328

⁹⁴ « Nine questions for Lars von Trier regarding *The House That Jack Built* », figurant en bonus du DVD édité par Potemkine Films, [0:00:39]

⁹⁵ *Ibid.*, [0:03:11]

Dans le film, non seulement ce diagnostic est admis par Jack, mais il semble même en tirer un certain orgueil. Alors que Verge lui demande s'il se sait psychopathe, Jack invoque en retour son intelligence (« Je ne suis pas stupide... ») tandis qu'à l'image il fait défiler fièrement, en regardant droit vers le quatrième mur, des pancartes où sont inscrits les adjectifs qui sauront sans doute mieux le décrire que nous ne le ferions à sa place : « Égoïsme, vulgarité, impolitesse, impulsivité, narcissisme, intelligence, irrationalité, manipulation, sautes d'humeur, supériorité verbale. » [HJB – 0:39:24]

De ce fait, tandis qu'on pouvait immédiatement caractériser Joe par son impolitesse, Jack se définirait ici par son égo d'artiste. Et tandis que Joe était immodérément critique envers elle-même, Jack jamais ne se remet en question, ainsi que l'écrit Pacôme Thiellement : « C'est le récit d'un homme qui refuse de se repentir pour ses crimes parce qu'il pense que le meurtre est un art et que ses victimes ont connu le privilège d'être choisies par lui pour figurer dans son œuvre. [...] Il ôte évidemment toute notion de culpabilité. Ce qu'il ressent vis-à-vis de lui-même, c'est un invraisemblable sentiment de supériorité ⁹⁶. » Ce sentiment se fait fréquemment deviner à travers les nombreuses digressions intellectuelles entamées par Jack, dans sa manière d'immédiatement apposer à des icônes culturelles, sûr de lui, des significations métaphoriques que l'on pourrait pourtant trouver naïves ou simplistes : « C'est Glenn Gould, [...] il représente l'art. » [HJB – 0:08:22] « [À propos du poème *le Tigre* de William Blake] L'agneau représente l'innocence et le tigre, la sauvagerie. » [HJB – 0:49:10] Cette cuistrerie se traduit enfin par une interprétation grossière des pensées de Friedrich Nietzsche, que Jack utilise inévitablement pour justifier ses meurtres : « La religion a ruiné les êtres humains parce que votre Dieu enseigne aux gens à renier le tigre en eux et nous transforme tous en esclaves. » [HJB – 1:36:32]

Verge est plus discret mais, à l'inverse de Seligman, « ne se laisse pas impressionner par les vantardises du tueur et oscille entre l'ironie et le dégoût ⁹⁷. » Effectivement, ce personnage énigmatique, qui ne semble être qu'une voix *off* incorporelle pendant presque la totalité du film, constitue un adversaire redoutable à la rhétorique de Jack. Il insinue d'abord avoir de l'expérience dans le dialogue avec « le mal » par une attitude désabusée, que plus rien ne peut impressionner : « Oh mon Dieu, quel homme dangereux, vous l'avez frappée avec un cric ? Franchement, on m'a raconté un nombre incalculable de meurtres. » [HJB – 0:08:06] Il multiplie également les commentaires ironiques, montrant qu'il n'est pas réceptif aux thèses et

⁹⁶ Pacôme Thiellement, « Tu étais un Satan pervers et terrifié », les Cahiers du cinéma n°748, octobre 2018, p.10-11

⁹⁷ *Ibid.*, p.11

digressions de Jack : « Je brûle d'impatience. » [HJB – 0:38:08] « Je crains de ne pas échapper à un cours exhaustif. » [HJB – 0:48:58] « Pas moyen de l'éviter n'est-ce pas ? » [HJB – 1:38:15] Néanmoins, Verge n'émet cette attitude blasée que contre la rhétorique immorale de Jack, car il montre cependant beaucoup d'estime pour l'art, dont le meurtrier aurait selon lui mal profité : « Vous lisez Blake comme le diable lit la Bible. » [HJB – 0:49:25] « Oh, Jack, vous auriez dû lire les bonnes lettres dans votre vie, mais vous n'avez pas voulu. » [HJB – 1:36:45] Il semble ainsi se faire l'incarnation spirituelle des « bonnes mœurs » universelles et de la culture, parlant par exemple plusieurs langues : l'anglais bien sûr, l'allemand (« *Ordnungszwang* » [HJB – 0:11:12]) ou l'italien (« *Pizza, pizza ! Fammela sempre mangiare* » [HJB – 0:12:32]), ce qui conduit par ailleurs Joachim Lepastier à le qualifier d'« onctueux interlocuteur ⁹⁸ ».

b) L'arène du dialogue : le où ?

Nous l'avons déjà remarqué, l'espace où se déroule le dialogue peut, dans le genre littéraire du dialogue d'idées, revêtir une certaine importance symbolique. Dans *Phèdre*, Platon présentait un cadre idyllique, loin de la ville et près des nymphes, qui constituait un amphithéâtre adéquat pour le sujet du dialogue, c'est-à-dire l'amour. Dans *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, le très diplomate et équitable Sagredo accueillait les deux adversaires du dialogue (Salviati – la pensée copernicienne et Simplicio – la pensée ptolémaïque) au sein de son beau *palazzo* vénitien, qui devenait ainsi pour Galilée une manière de faire se dérouler le dialogue dans le sanctuaire d'un esprit impartial, qui plus est dans la sphère privée d'une discussion amicale sans gravité qui ne prétendait pas, en théorie, à publiquement et radicalement remettre en cause les conceptions astrologiques du monde de l'époque. Enfin, la bibliothèque très succinctement décrite, en une ligne, par le narrateur de David Hume (nommé Pamphile) dans *Dialogues sur la religion naturelle* permettait très simplement d'encadrer ce dialogue philosophique par le lieu symbolique de l'érudition. On remarque une constante : le genre littéraire du dialogue d'idées met avant tout en scène des espaces tranquilles propices à un dialogue qui ne pourrait être entravé d'aucune nuisance. Socrate et Phèdre l'admettent : « [Cherchons] une place solitaire, [...] de l'ombre, un air frais, et du gazon qui nous servira de siège, ou même de lit si nous voulons ⁹⁹. » Encore une fois, ce

⁹⁸ Joachim Lepastier, « Le matériau du crime », *les Cahiers du cinéma* n°748, octobre 2018, p.8

⁹⁹ Platon, *Œuvres de Platon, tome sixième*, Bossange frères, Paris, 1823, p.6-7

motif immuable du genre littéraire du dialogue d'idées peut se comprendre aisément si l'on se rappelle que ce genre avait effectivement vocation à davantage se rapprocher de l'essai que de la fiction. Le principe était donc bien de proposer un cadre favorisant le développement d'une dialectique rationnelle, loin de toute distraction davantage propre à la fiction et qui, en perspective, aurait pu détourner la lectrice du sujet. On pourrait ainsi qualifier ces espaces silencieux de prétextes à accueillir des dialogues d'idées qui n'exigent pas une description détaillée du lieu dans lequel ils se déroulent pour s'entretenir efficacement. Néanmoins, on peut bien entendu s'attendre du « cinéma joueur ¹⁰⁰ » de Lars von Trier, ainsi que le qualifie le chercheur Jan Simons, qu'il s'amuse de ce tropisme à travers les deux films (de fiction, sans aucun doute) de son genre, le digressionisme.

Dans un premier temps, *Nymph()*maniac semble tout à fait s'inscrire dans la lignée du genre littéraire du dialogue d'idées et de ses espaces tranquilles. Le film s'ouvre sur une ruelle lugubre et sordide nimbée de couleurs froides où lentement tombe la neige ; c'est dans cet antre inhospitalier que Seligman recueille une Joe évanouie et tuméfiée, qu'il fait venir chez lui pour qu'elle se réchauffe. Véritable contraste : le petit appartement de Seligman baigne dans des couleurs si chaudes et rassurantes que son exigüité en devient chaleureuse. Après lui avoir prêté sa douche, Seligman installe Joe dans son lit, « draps propres » [N1 – 0:07:24], où elle se trouve finalement aussi confortable que l'étaient Socrate et Phèdre à l'ombre de leur platane. Elle jette un œil autour d'elle : des bibliothèques (Seligman est un érudit), à l'instar de celles qui accueillent le dialogue mis en scène par Hume. Puis vient le commentaire sur l'hameçon accroché au mur, et de là débute le premier chapitre de l'histoire racontée par Joe et commentée par Seligman. L'originalité, donc, de cette arène est que, au-delà de faciliter le dialogue par son atmosphère tranquille, elle le stimule par les quelques accessoires qui composent sa décoration : Joe s'impose comme contrainte de démarrer chaque chapitre de son récit en cherchant autour d'elle des objets qui déclencheront sa réminiscence (huit objets pour huit chapitres : un hameçon, une fourchette à gâteaux, un portrait, un livre d'Edgar Allan Poe, un magnétophone, une Hodigitria, un miroir, une tâche de thé), si bien que son regard semble parfois se perdre sur les murs de la chambre, à l'affût d'un détail quelconque qui pourrait l'aider à forcer cette réminiscence [N1 – 1:40:55] (c'est une tâche si difficile qu'on se demande parfois si elle n'invente pas certains éléments de ses histoires pour artificiellement rappeler l'objet duquel elle est partie). Ce *modus operandi* crée l'atmosphère de ce qui ressemble à une thérapie : Joe, alitée,

¹⁰⁰ Jan Simons, *Playing the Waves: Lars von Trier's Game Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2007

raconte des détails de sa vie à Seligman, assis à côté d'elle, qui explique et interprète. La fiction (le récit de Joe) a donc une importance première dans la constitution du dialogue (elle lui précède) et *Nymph()* ne saurait donc être comparé à un simple équivalent cinématographique d'un dialogue d'idées littéraire, où l'aspect fictionnel n'est jamais voué à prendre une place aussi importante.

À la différence du genre littéraire du dialogue d'idées, ce dispositif cinématographique permet en outre pour le public d'être témoin, à l'image, de la réaction des personnages vis-à-vis de la rhétorique de leur interlocuteur sans qu'ils n'aient besoin de la formuler (comme ce serait bien sûr le cas dans un texte uniquement constitué de mots). Seligman, parce qu'il est poli, n'interrompt que rarement les arguments polémiques de Joe, auxquels il se contente de réagir par des moues désapprobatrices, montrant ainsi au public son inclination. Mais Lars von Trier n'aime pas la redite, comme l'écrit Pacôme Thiellement : « Il déteste tellement refaire la même chose qu'il construit toujours ses nouveaux films en retirant les plus grandes qualités des précédents ¹⁰¹ », et le réalisateur retire par conséquent cet élément (propre, donc, aux images cinématographiques) de *The House That Jack Built*. Effectivement, dans ce deuxième film du genre que le réalisateur appelle digressionisme, l'arène du dialogue ne se montre que lors de son épilogue : il s'agit en réalité d'un voyage au plus profond des entrailles de la terre, où Verge mène Jack en enfer. Jusque-là (c'est-à-dire, pendant plus de deux heures de film), les seuls indices donnés au public quant à l'endroit effrayant où Jack et Verge entretenaient leur dialogue avaient été les bruits de jambes qui avançaient péniblement dans l'eau, et un commentaire de Jack à propos de son « goût aigre dans la bouche » [HJB – 1:11:47] lors d'un très court intermède au milieu du long-métrage. Cet intermède, ainsi que l'introduction du film, ne sont qu'un écran noir que Jack meuble de sa voix hors champ, puis des images qui composent ses réminiscences et, bien sûr, l'essentiel du film lui-même ; ces réminiscences forment un récit que la voix hors champ de Verge, elle aussi, analyse et commente régulièrement.

Pour finir, cet espace cinématographique du dialogue d'idées semble transformer les personnages qui l'investissent en véritables intellectuel·le·s. Jack, par exemple, est peut-être intelligent et cultivé, mais sa répartie n'est jamais mise à l'épreuve au cours du film (puisque ses victimes ne le suivent pas sur le plan intellectuel, et que les situations ne s'y prêtent pas vraiment...), mis à part dans cet espace étrange où il trouve en la personne de Verge une opportunité pour faire valoir ses thèses et délibérer. La meilleure illustration de cela serait sans

¹⁰¹ Pacôme Thiellement, « Tu étais un Satan pervers et terrifié », *op. cit.*, p.12

doute ces scènes qui parsèment *Nymph()*maniac dans lesquelles Joe, malgré ses lacunes culturelles qu'elle ne dissimule pas, se voit soudain confiée une rhétorique impressionnante et inattendue pour son personnage, qui lui permet désormais de tenir tête à Seligman au sein du dialogue. Voici un exemple (parmi de nombreux autres) de ses fulgurances surnaturelles dont elle ne fait jamais preuve en dehors de l'arène du dialogue : « À chaque fois qu'on interdit un mot, on retire une pierre aux fondations démocratiques. La société montre son impuissance face à un problème concret en supprimant des mots de la langue. Les autodafés ne valent pas la société moderne. » [N2 – 0:35:45]

c) La temporalité du dialogue : le quand ?

Un dernier paramètre est inévitablement modifié par la transposition du dialogue d'idées littéraire au cinéma, un *medium* que Jean-Louis Comolli appelait « l'art du temps ¹⁰² ». Effectivement, la durée d'appréciation d'un texte dépend en fin de compte de notre vitesse de lecture en tant que lecteurice ; *Phèdre* pourrait autant être lu en trois heures qu'en trois mois. Néanmoins, ce n'est pas le cas d'un film qui conserve une durée fixe, en général (on peut toujours mettre le film en pause, mais c'est hors de propos). Lars von Trier tire parti de cette caractéristique pour mieux immerger son public dans l'action du dialogue. En effet, le dialogue d'idées présenté dans *Nymph()*maniac se déroule pendant une nuit entière, de minuit environ au lever du jour. En fait, aucune indication temporelle n'est donnée sinon qu'il fait déjà nuit lorsque Seligman recueille Joe, mais on peut déterminer que la durée diégétique du dialogue est effectivement d'environ cinq heures et demie, la même durée que celle du film lui-même, car le réalisateur laisse à la spectateurice attentif·ve un indice. À une heure avancée de la nuit, Seligman désapprouve, une fois n'est pas coutume, un commentaire iconoclaste de Joe sur la démocratie : « Je comprends, mais je suis en total désaccord. Je ne doute pas des qualités humaines. » [N2 – 0:36:19] Un peu plus tard dans la nuit, Joe piège la rhétorique de Seligman : « Et ça vient d'un homme qui, il y a une heure à peine, réaffirmait sa foi dans les qualités humaines. » [N2 – 1:39:38] On regarde sa montre : exactement une heure s'est effectivement écoulée entre les deux séquences. Par ce mécanisme, le réalisateur danois mêle la durée effective du film (celle que le public subit) à la durée fictionnelle de l'intrigue (celle que les personnages subissent) et fait donc des spectateurices de *Nymph()*maniac des témoins à part

¹⁰² Jean-Louis Comolli, *Cinéma, numérique, survie – L'art du temps*, ENS Éditions, Lyon, 2019, p.46

entière du dialogue tel qu'il se déroule dans son univers diégétique. Le film est une invitation à assister en temps réel au dialogue d'idées entretenu par ces deux personnages hauts en couleurs, à passer la nuit en leur compagnie digressionniste.

Soulignons enfin la mise en scène de deux temporalités différentes au sein des films du corpus. D'abord, celle que l'on vient d'évoquer : la temporalité du dialogue que les deux interlocuteurs entretiennent. Cette temporalité est fixe, elle se déroule dans l'ordre chronologique (du début à la fin) du dialogue, et accompagne les échanges et les digressions multiples des personnages tout au long du film, dans une progression dialectique cohérente de laquelle le public peut également bénéficier. Mais une autre temporalité a également cours : celle des réminiscences de Joe ou de Jack. Ces réminiscences ne suivent pas les mêmes règles temporelles qui délimitent la temporalité continue du dialogue, mais sont plutôt des outils pour Joe et pour Jack sur lesquelles ils ont une complète emprise. Dans les réminiscences, le temps ne suit pas un cours aussi strictement immuable que dans la temporalité réaliste du dialogue d'idées (qui est, on l'a vu avec l'exemple de *Nymph()*maniac, similaire à celle du public, celle de la vie réelle). Au contraire, le personnage qui raconte ses réminiscences peut utiliser dans sa narration autant d'ellipses que souhaitées (le récit se déroule sur 12 années dans *The House That Jack Built*, et 50 années dans *Nymph()*maniac), ou bien revenir dans un passé antérieur si nécessaire. Joe et Jack, dans leur narration, ne se privent pas en sauts temporels (prolepses et analepses), et les utilisent par exemple pour effectuer de courtes digressions ponctuelles sur leur petite enfance, ou bien s'écarter un instant de la scène qu'ils sont en train de raconter pour éclairer un détail qui trouverait sa signification dans une autre époque de leur vie, ce qui permet de pousser plus loin encore le développement narratif du personnage en question. Si elles ne sont pas ici « intellectuelles » (propres au dialogue d'idées), il s'agit bien tout de même de véritables digressions (propres... au genre du digressionnisme). Cet élément caractéristique montre une fois de plus que, s'il est avant tout une réinterprétation du genre littéraire du dialogue d'idées, le digressionnisme est donc bien également un genre cinématographique spécifique qui, au-delà de mettre en scène une dialectique enrichissante proche de l'essai, répond également à de véritables enjeux purement fictionnels.

II. La mise en scène du dialogue d'idées selon Lars von Trier : le comment ?

a) Dimension intermédiaire (la rencontre des adversaires du dialogue)

Pour mieux analyser la mise en scène particulière qui anime le dialogue d'idées cinématographique imaginé par Lars von Trier, il convient de remarquer que *Nymph()* et *The House That Jack Built* s'organisent au sein de trois dimensions filmiques spécifiques. Toutes trois sont régies par des règles établies, constantes, et alternent régulièrement pour toutes se partager un temps d'écran globalement similaire. Chaque dimension a donc son importance dans le bon déroulement, dans l'organisation du dialogue d'idées ici mis en scène, et étudier l'agencement des films du corpus au sein de ces trois dimensions est essentiel pour comprendre les idées spécifiquement cinématographiques proposées par Lars von Trier dans ce genre qu'il nomme digressionisme. Précisons avant toute chose que le dialogue d'idées des personnages s'appuie sur deux formes cinématographiques (dimensions) particulières, sur lesquelles nous reviendrons bientôt mais que nous n'allons ici que décrire succinctement : tantôt l'un des deux personnages raconte à l'autre « l'histoire de sa vie », ce qui se traduit à l'écran par une succession de différentes scènes narratives qui nous sont données à voir à travers ce que l'on pourrait grossièrement appeler des codes « traditionnels » de la narration cinématographique (c'est la dimension de la fiction), tantôt les personnages se lancent dans des démonstrations parfois complexes, faites de multiples schémas et images d'archives, qui ressemblent à l'écran à ce que Pacôme Thiellement compare à des présentations « Powerpoint ¹⁰³ » (c'est la dimension de l'essai). Les voix hors champ des deux personnages alimentent volontiers le dialogue lors de ces deux formes particulières de narration, se superposant aux images. Mais que se passe-t-il lorsque ces personnages qui parlent sont justement « à l'image » ? C'est-à-dire, que leur voix ne commente pas une séquence visiblement extérieure à la scène dans laquelle ils s'expriment, mais que nous, spectateurices, assistons à la scène en question ? Il s'agit là de la première dimension, celle de laquelle tout commence. C'est ici que se rencontrent les adversaires du dialogue d'idées cinématographique qui s'ensuit, et c'est de là qu'ils alimentent leur joute verbale en invoquant des images extérieures (les deux autres dimensions), ou bien simplement à travers un échange d'arguments duquel nous sont retransmises les images

¹⁰³ Pacôme Thiellement, « Tu étais un Satan pervers et terrifié », *op. cit.*, p.11

directement. À mi-chemin, donc, entre cette dimension de la fiction et cette dimension de l'essai précédemment évoquées, un véritable « lieu de rencontre ¹⁰⁴ » tel que Jean Lombard décrivait le genre du dialogue d'idées lui-même, nous pourrions appeler ce lieu cinématographique la « dimension intermédiaire ».

Nous avons déjà décrit (en page 47) la nature de ces espaces, que nous avons nommé les arènes du dialogue (la chambre de Seligman dans *Nymph()maniac*, les entrailles de la terre dans *The House That Jack Built*), qui accueillent les deux interlocuteurs et stimulent la dialectique. Mais comment s'organise concrètement la mise en scène dans cette première dimension intermédiaire ? En fait, quel est le rôle de cette première dimension ? Celle-ci est doublement intermédiaire : d'une part parce qu'elle réunit les deux protagonistes du dialogue d'idées, mais aussi parce qu'elle tient un rôle de « sas » vers les deux autres dimensions, puisque sans elle il n'y aurait pas de dialogue en premier lieu. De cet endroit (l'arène du dialogue), les personnages peuvent invoquer et commenter des images purement narratives (fiction), ou des images abstraites (essai) ; mais ces personnages dotés d'une personnalité et d'un développement qui leur sont propres (fiction) peuvent également entretenir une discussion sur un sujet théorique (essai) sans s'appuyer, comme on l'a vu, sur des images extérieures. La première dimension qui figure l'arène du dialogue fait donc bien avant tout l'intermédiaire entre ces deux concepts pourtant contradictoires qui, réunis, forment le dialogue d'idées : la fiction et l'essai.

Étant donné son statut particulier, cette dimension intermédiaire de laquelle tout émane peut sembler plus « réelle » que les deux autres. Effectivement, d'un côté, la dimension de la fiction joue justement de sa nature fictionnelle, multipliant les sauts temporels et rappelant ainsi sans cesse que les faits relatés sont bel et bien antérieurs à la situation initiale, et maintient (comme on l'a vu en page 47) l'ambiguïté sur la véracité des histoires racontées par les narratrices (Joe ou Jack). De l'autre, la dimension de l'essai est un enchaînement de schémas abstraits ou d'images d'archives dont le montage délibérément sommaire nous rappelle invariablement son artificialité. Par contraste, la dimension intermédiaire nous apparaît dès lors comme celle où se déroule la réalité de l'intrigue, dans un espace-temps fiable et constant (par opposition à la cohérence approximative propre à la dimension de la fiction), des décors concrets et des personnages en chair et en os (par opposition aux schémas abstraits de la

¹⁰⁴ Jean Lombard, « Altérité et rationalité. Remarques sur le dialogue formel et le monopole du *logos* dans *Ion* de Platon », dans Marie-Françoise Bosquet, Jean-Michel Racault (dir.), *Pour une poétique de l'échange philosophique : Le dialogue d'idées et ses formes littéraires*, l'Harmattan, Paris, 2008, p.17

dimension de l'essai). En bref : la fiction est inventée, l'essai est théorique ; mais l'arène du dialogue, elle, apparaît pour nous comme « le réel ». En créant ainsi, par l'intermédiaire de ces trois dimensions, plusieurs niveaux de réalité, *Nymph()maniac* et *The House That Jack Built* mettent en place un dispositif cinématographique surprenant qui, en appuyant sur la nature falsifiée (irréelle) de deux de ses trois dimensions, entérine la troisième comme plus vraisemblable dans l'esprit de son public, dès lors apte à accueillir un dialogue d'idées ambitieux car ancré dans le réel.

Cet effet se trouve d'autant plus vérifié lorsque l'on observe l'apparence concrète des arènes du dialogue, c'est-à-dire des décors de la dimension intermédiaire. L'appartement de Seligman dans *Nymph()maniac* contient effectivement des bibliothèques, mais celles-ci n'apparaissent que sur quelques plans au cours des cinq heures du film, puisqu'elles décorent le couloir d'entrée et non la chambre où se déroule le dialogue. À la différence, donc, du dialogue qu'entretenaient les trois philosophes des *Dialogues sur la religion naturelle*, « rassemblés dans la bibliothèque de Cléanthe ¹⁰⁵ », les quelques rangées de livres ne sont dans *Nymph()maniac* qu'un détail et non l'élément donnant au lieu toute son identité. L'identité du lieu, c'est bien plutôt ces quatre murs dépouillés de décoration, habillés d'un papier peint décrépit aux couleurs maussades, et la faible luminosité de quelques ampoules solitaires, luttant contre l'obscurité de la nuit, qui donnent à l'atmosphère de la pièce une teinte jaunâtre. On semble bien loin de l'élégance du « charmant lieu de repos ¹⁰⁶ » dans *Phèdre*, ou du cadre privilégié qu'offrait « le palais de l'illustrissime Sagredo ¹⁰⁷ » du *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*. Un palais pour le dialogue de Galilée, une bibliothèque privée pour celui de Hume... On imagine bien que ces ouvrages s'adressaient principalement à des classes sociales aisées dans une société qui comptait encore plus de 65% d'analphabètes lors de la publication posthume du dialogue de Hume ¹⁰⁸. Mais au contraire, le dialogue d'idées qui anime *Nymph()maniac* n'est pas tenu par des scientifiques ou des philosophes, et se déroule ainsi dans une arène modeste, presque impersonnelle, que Seligman décrit en ces mots (alors qu'il tente une allégorie entre sa chambre et la littérature) : « Je m'occupe généralement de textes, mais

¹⁰⁵ David Hume, *Dialogues sur la religion naturelle*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2005, p.81

¹⁰⁶ Platon, *Œuvres de Platon, tome sixième*, Bossange frères, Paris, 1823, p.9

¹⁰⁷ Galilée, *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, Seuil, Paris, 2000, p.92

¹⁰⁸ Roger Chartier, Dominique Julia, Marie-Madeleine Compère, *L'Éducation en France du XVIe au XVIIIe siècle*, Sedes, Paris, 1976, p.90

parfois le texte peut sembler si... si vide, d'un vide si insondable. » [N2 – 1:53:14] Même effet à la fin de *The House That Jack Built*, lorsque l'on découvre enfin à quoi ressemble l'arène du dialogue, jusqu'ici inconnue des spectateurices (l'intégralité du dialogue étant, dans ce film, entretenue en voix hors champ). Le tueur en série Jack possède une chambre froide où il empile le cadavre de ses victimes, mais dans laquelle il ne parvient pas, bien qu'il soit ingénieur, à ouvrir une porte mystérieusement scellée : « Il y avait une porte menant à une autre pièce, que je n'ai jamais réussi à ouvrir. » [HJB – 0:12:42] Cette porte nourrit bien des interrogations pour la curiosité du public et celle de Jack, qui tente de l'ouvrir une deuxième fois [HJB – 0:43:58] pour enfin y parvenir à la fin du film [HJB – 2:01:42] grâce à un effet de levier. Néanmoins, derrière la porte ne se trouve pas directement ce lieu cathartique qu'on imaginait trouver, mais simplement une autre pièce de la chambre froide, vide... et froide. Dimension intermédiaire : c'est ici que Jack rencontre enfin son interlocuteur Verge, assis sur une chaise bon marché dans un coin de la pièce, sous un tuyau délabré. Tout comme la chambre de Seligman, cette arène n'a pour ainsi dire pas grand-chose d'exceptionnel. En bref, l'idée ici suggérée par Lars von Trier est que ces dialogues d'idées auraient pu être entretenus par n'importe qui, touchant certes à une grande variété de disciplines, mais par conséquent sans jamais vraiment les aborder d'un œil expert dont la complexité technique éloignerait de l'universalité ici recherchée. Cette dimension est donc aussi un intermédiaire qui assure une communication avec le public, invité à s'immerger dans le réalisme de cet espace-temps, de cette pièce vide, et participer à ce qu'on pourrait appeler un dialogue d'idées « de comptoir », ou une « tambouille pseudo-philosophique ¹⁰⁹ ».

La dimension intermédiaire est aussi nécessairement la dimension de l'intermède. Dans *Nymph()* notamment, chacun des huit chapitres de la narration se conclut par un retour dans l'arène du dialogue, le temps d'une délibération sur ce qui vient d'être raconté, avant de passer au chapitre suivant. La chambre de Seligman devient ainsi l'espace dédié à la dialectique, par opposition à la dimension de la fiction et à la dimension de l'essai qui sont, nous le verrons, plutôt l'apanage de Joe dans un cas, de Seligman dans l'autre. Mais la dimension intermédiaire réunit bien les deux interlocuteurices l'un·e en face de l'autre, et permet donc un dialogue efficace, brut et sans artifices, à l'image de la crudité de cette pièce austère. Le meilleur exemple de cela est sans doute cette dispute au sujet de l'avortement qui s'étend sur bien plus de cinq minutes, de [N2 – 1:34:55] à [N2 – 1:42:00]. Au cours de ce dialogue, les deux interlocuteurices

¹⁰⁹ Jean-Sébastien Massart, « L'idiot », *la Septième Obsession* n°18, septembre-octobre 2018, p.15

se font face, chacun·e proposant des arguments cohérents. Seligman, que le sujet rend mal à l'aise, fait les cent pas dans sa petite chambre, tandis que Joe, sûre d'elle, est solidement installée sur le lit... mais jamais les images ne s'évadent de cette pièce, mis à part lors de très courtes parenthèses visuelles (généralement moins d'une dizaine de secondes) vers l'une ou l'autre des dimensions de la fiction ou de l'essai, que les personnages utilisent comme support à leur argumentaire.

Ce *modus operandi*, qui trouve son fondement dans cette première dimension intermédiaire, est en réalité celui du film tout entier : un grand dialogue de cinq heures et demie dans une petite pièce, entre deux personnages qui délibèrent autour des sujets philosophiques, politiques ou artistiques que leur inspire une histoire (celle racontée par Joe). Le dispositif est explicité dès le tout début du film, qui permet à Lars von Trier de présenter au public son nouveau genre qu'il nomme digressionisme. Le premier chapitre commence dans la dimension de la fiction, avec quelques plans montrant une très jeune fille en train d'observer son bas-ventre, et la voix narratrice de Joe (que l'on sait en réalité assise sur un lit, dans la chambre de Seligman) qui décrit en hors champ ce que l'on voit à l'image : « J'ai découvert ma chatte à l'âge de deux ans. » [N1 – 0:11:15] Comprendre : ce film est une histoire racontée par Joe. Puis, la voix de Seligman, également hors champ, s'immisce dans la dimension de la fiction (sur les mêmes images de la jeune Joe) : « Chatte est un mot très fort. » [N1 – 0:11:18] Comprendre : Seligman a également le pouvoir de commenter l'histoire. Enfin, la narration de Joe, qui affirme qu'elle était déjà nymphomane à deux ans, pousse Seligman à interrompre le récit pour lancer un dialogue : « Attendez. Personne ne peut être nymphomane à deux ans. » [N1 – 0:11:32] Sur cette phrase, nous quittons la dimension de la fiction (les images de la jeune Joe) pour revenir à la dimension intermédiaire où Joe, alitée, regarde le plafond dans un état de réminiscence (elle se représentait vraisemblablement les images de son enfance, que Seligman et nous-même voyions également une seconde auparavant). Joe cligne des yeux, tourne la tête pour regarder son interlocuteur, puis contrechamp montrant Seligman en train d'émettre son objection. Les deux personnages délibèrent pendant plusieurs minutes dans la dimension intermédiaire avant qu'on ne revienne à la dimension de la fiction. Comprendre : on reviendra dans la dimension intermédiaire à chaque fois qu'un sujet abordé dans la dimension de la fiction vaudra la peine d'être longuement débattu.

b) Dimension de la fiction (la narration au service du dialogue)

De prime abord, on pourrait penser que, par opposition à la dimension intermédiaire qui donne aux deux films leur originalité (au point que le réalisateur déclare avoir créé un nouveau genre), la dimension de la fiction s'inscrirait dans une démarche dramaturgique et esthétique davantage traditionnelle. Il y aurait d'un côté le dialogue (dans la dimension intermédiaire), et de l'autre « le film », qui ressemblerait à n'importe quel autre long-métrage de fiction. Cependant, le spectateur réalise bientôt que la dimension de la fiction ne doit pas être considérée comme séparée du dialogue, mais au contraire comme un outil permettant de le stimuler. D'abord, nous l'avons vu, les dialogues qui ont cours dans la dimension intermédiaire puisent leur sujet de délibération dans la dimension de la fiction, et les personnages qui racontent l'histoire (Joe et Jack) choisissent consciemment, à cet effet, des épisodes de leur vie qui joueront le rôle de paraboles ou de contes moraux. Ainsi, dans *Nymph()*maniac, Joe affirme dès le deuxième chapitre de son histoire les enjeux théoriques qui lui correspondent, en utilisant un vocabulaire propre à la science : « Ce chapitre [...] contient des observations au sujet de l'amour. » [N1 – 0:48:32] La dimension de la fiction se fait donc le prolongement de l'argumentaire du personnage qui raconte l'histoire. Allons plus loin encore : dans *The House That Jack Built*, Verge semble pertinemment attendre de Jack que sa narration contienne un propos en soi, et n'hésite pas à l'interroger à ce sujet : « Les policiers de votre récit ne sont-ils pas étonnamment naïfs ? C'est ça le propos (*is that the point*) ? » [HJB – 0:37:56] Jack répond : « Non. Mais le voici, le propos. » Et son propos, ce ne sont pas des mots, mais simplement la suite de la scène. Jack ne répond pas à Verge par une ligne de dialogue, mais plutôt en reprenant son récit. Cela nous montre une chose : la dimension de la fiction n'est pas que le prolongement du discours ; la fiction, c'est le discours. Un discours dont les différents arguments sont des scènes qui, mises ensemble, forment un propos. Jack le reconnaît lorsqu'à la fin d'un de ses chapitres (ou, pourrait-on dire, d'une de ses démonstrations), il ne peut s'empêcher de mentionner un détail qu'il trouve amusant, bien que celui-ci sorte de son propos. « Je vais terminer par une curiosité » [HJB – 1:46:30] annonce-t-il, admettant ainsi qu'il ne s'agit que d'une digression.

Dans la mesure où la dimension de la fiction fait donc intégralement partie du discours des personnages, toute la mise en scène et la dramaturgie qui définissent les séquences de fiction doivent également être prises comme un élément de ce discours. Tout le « non-dit », c'est-à-dire l'implicite, se révèle à travers la mise en scène des fictions racontées par Joe et Jack, et offre également un point de vue sur l'argumentaire des personnages. Prenons un exemple. Tard

dans la nuit, dans la dimension intermédiaire, le dialogue de *Nymph()*maniac s'intéresse aux pratiques sexuelles sadomasochistes. Mais Seligman s'interroge : comment la violence peut-elle être excitante ? Joe en appelle à la nature intellectuelle de Seligman et invoque la thématique de la Passion du Christ. Seligman acquiesce : « La Passion du Christ est pleine de violence, la *via dolorosa*, le chemin de croix et les 39 coups de fouet. » [N2 – 0:42:20] Trois étapes, donc. Joe ne répond rien directement, et nous voilà replongé·e·s dans la dimension de la fiction. Là, nous découvrons que Joe rend chaque nuit visite à un sadique, qui la fait patienter de longues heures (voire plusieurs jours) pour stimuler son appréhension : un équivalent métaphorique de la *via dolorosa* pendant laquelle Jésus dût attendre son exécution. Le sadique ordonne à Joe d'acheter sa propre cravache pour se faire battre : un équivalent du chemin de croix où Jésus dût porter sa propre croix. Et les 39 coups de fouets ? Étonnamment, il ne s'agit que de 12 coups de cravache. Surinterprétons-nous ? Non, Lars von Trier fait attendre son public comme le sadique fait attendre Joe, car vingt minutes de film plus tard, cette dernière reçoit effectivement « 40 coups de fouet, la peine la plus sévère à Rome » [N2 – 1:14:18] (que Seligman compare ensuite explicitement aux fameux 39 coups). Le message est donc bien dissimulé dans la symbolique implicite, à l'attention de la spectateurice attentif·ve : dans son discours, Joe se compare au Christ. Cet emploi rigoureux des symboles et des allégories, qui appelle le public à fortement solliciter sa capacité d'interprétation, se perçoit également dans *The House That Jack Built*. Ainsi, l'éminent critique Jean Douchet voit le film comme : « Une réflexion sur l'histoire d'une humanité, qui est l'humanité occidentale ¹¹⁰. » Il associe chaque chapitre du film, par le biais de longs développements, à un pallier de l'évolution humaine : « La première étape [...] c'est un premier état des lieux ou des choses. La deuxième [...] c'est la domination du temps [...] pour devenir un dominant. Troisième partie, [...] la famille, un résumé de la famille de l'homme occidental, comment s'est-elle constituée ? [...] Quatrième épisode maintenant, qu'est-ce qui intéresse le masculin ? [...] Maintenant cinquième partie, [...] l'aboutissement de cette culture occidentale, de cette domination de l'ingénieur sur l'artiste, qui impose les problèmes d'économie, de l'intelligence industrielle ¹¹¹. » Ces interprétations peuvent bien sûr être amplement remises en cause, mais elles montrent quoiqu'il en soit que la construction des deux films, chacun fait de plusieurs chapitres ou contes moraux, racontés par un personnage puis ensuite débattus, invite également le public à la délibération.

¹¹⁰ « The house that Jack built : Discussion avec Jean Douchet », vidéo mise en ligne sur YouTube par la chaîne Indépendance(s) et Création, le 19 octobre 2018 : [youtube.com/watch?v=Pae3oAP7oZY](https://www.youtube.com/watch?v=Pae3oAP7oZY), [0:09:17]

¹¹¹ *Ibid.*, de [0:14:53] à [0:22:23]

Cependant, ce type de symbolique implicite n'est, admettons-le, pas spécifique au dialogue d'idées cinématographique ou à ce genre que Lars von Trier nomme digressionisme. Elle prend certes une signification supplémentaire dans le contexte du dialogue, car on l'attribue désormais au discours d'un personnage du film plutôt qu'à la signification théorique que la réalisatrice donne à l'œuvre, mais elle ne propose pas en soi une utilisation novatrice du *medium* par rapport à d'autres films de fiction également chargés en symboles. Cela est toutefois chose faite lorsque les interlocuteurs du dialogue d'idées reconnaissent la fonction de la dimension de la fiction comme support à leur argumentaire, et explicitent le sens de ces images par des commentaires en voix hors champ. Ainsi, lors du cinquième chapitre de *Nymph()*maniac, nous découvrons Joe qui marche dans un parc, jette un œil à une femme qui promène son chien, passe devant un vieillard, ouvre un portail etc. La séquence est ensuite jouée à nouveau (exactement à l'identique, avec toutes ces étapes précédemment évoquées pour que le public la reconnaisse sans mal), mais cette fois-ci en vitesse accélérée. Tout cela n'aurait pas grand sens si la voix hors champ de Joe, issue de la dimension intermédiaire, n'explicitait pas à Seligman (et au public) le propos qu'elle met en scène par cette séquence de la dimension de la fiction : « Ces promenades répétées devinrent une sorte de métaphore de ma vie : monotone et absurde. Exactement comme les mouvements d'un animal en cage. » [N1 – 2:11:33] Ce chapitre de manière générale repose abondamment sur ce procédé par lequel le personnage qui raconte (Joe ou Jack) accompagne les images de ses explications philosophiques, esthétiques ou sociologiques. Joe y compare tout du long sa vie sexuelle à la complexité d'une fugue, en l'occurrence *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (BWV 639) de Jean-Sébastien Bach, avançant que chacun de ses amants possède une personnalité et un rôle équivalent à un instrument spécifique, avec des analyses de ce type : « F était la voix de la basse : monotone, prévisible et ritualiste, cela ne fait aucun doute. Mais aussi, les fondations qui sont si importantes, même si en soi, ça ne signifie pas grand-chose. » [N1 – 2:08:32] Toutefois, participer à la discussion sur la dimension de la fiction n'est pas l'apanage des personnages qui la créent. Au cours d'une scène de *The House That Jack Built*, dont la thématique est la chasse, Jack traque le chemin d'une femme qu'il avait blessée auparavant d'un tir de fusil. Au moment où la spectatrice réalise que Jack suit en fait la trace de sang de sa victime, Verge s'écrit « *Schweiss* ! » [HJB – 1:05:45], faisant référence à un concept propre au domaine de la chasse que Jack avait mentionné plus de cinq minutes auparavant. Ainsi, Verge signifie à Jack qu'il suit bien le fil de sa démonstration narrative, tout en explicitant cette dernière au public dans le cas où celui-ci aurait négligé la référence. Dans *Nymph()*maniac, Seligman se permet d'interrompre (« Je peux vous couper ? ») le déroulement d'une scène pour en donner sa propre interprétation : « Ce que vous faisiez en

longeant ce couloir s'appelle lire la rivière. » [N1 – 0:25:05] Et la séquence se rejoue à l'identique avec cette fois-ci les observations de Seligman en piste sonore. Dans cet exemple, il s'agit d'un dialogue d'idées où Joe raconte et Seligman analyse.

On voit bien, avec ce dernier exemple, que chaque personnage exerce un contrôle sur les images qui sont montrées dans la dimension de la fiction, et pas seulement les personnages qui racontent. Il n'y a sans doute pas de meilleure scène pour illustrer cela que la séquence de présentation du protagoniste de *The House That Jack Built*. Jack se confie : « Mon rêve était d'être architecte » [HJB – 0:10:36] pendant que la caméra enregistre d'élégantes images de ses multiples maquettes. Mais lorsque Verge prend la parole quelques secondes après, et peint un portrait moins mélioratif de son interlocuteur : « Je vois plutôt un patient sérieusement atteint de TOC », nous découvrons cette fois-ci, d'un autre côté de la pièce, des rangées de règles et de crayons minutieusement alignées. Il semblerait donc que les images de la dimension de la fiction se soient accommodées à chaque locuteur successivement, pour illustrer leur propos respectifs. Ces images sont bel et bien un outil avant tout, dont la fonction est de compléter le discours des personnages, de souligner les idées. Pacôme Thiellement remarque que *The House That Jack Built* est dénué de toute « dimension mélodramatique », ce qui, reconnaît-il, est étonnant pour un film de Lars von Trier. Le critique s'intéresse à cette scène de chasse que nous venons d'étudier, il écrit : « Lorsque, lors du troisième incident, Jack tue la femme et les deux enfants, le film retire au spectateur l'instant de la prise de conscience des victimes : on passe du pique-nique avec les discussions sur la chasse à la chasse de la famille elle-même. Et la mère n'est jamais traitée comme un sujet, mais, dans son ébahissement, comme une proie terrifiée, exactement comme un animal ¹¹². » Effectivement, cela pour une raison simple : l'instant de la prise de conscience des victimes n'intéresse pas le discours narratif de Jack, et traiter la mère comme un sujet réhabiliterait cette fameuse dimension mélodramatique qui, dans le contexte du dialogue d'idées, serait justement... hors-sujet. La mère n'est pas le sujet ; le sujet de Jack c'est la chasse et le comportement des animaux qui se savent chassés, alors il ne raconte que ce qui sert son propos, et cela se traduit dans les scènes qu'il choisit de nous montrer dans la dimension de la fiction. La mère est immédiatement traitée comme un animal (c'est-à-dire, comme l'écrit Pacôme Thiellement, après l'instant de la prise de conscience) pour que Jack puisse exprimer son propos. Il y a donc là une littérale manipulation des scènes de narration, qui sont accélérées, répétées (avec un commentaire différent) ou encore raccourcies par les

¹¹² Pacôme Thiellement, « Tu étais un Satan pervers et terrifié », *op. cit.*, p.12

personnages selon leurs besoins rhétoriques. Joe, elle, réutilise tel quel un plan dans lequel, en réaction à son anti-romantisme radical, un personnage lui rétorquait que « L'ingrédient secret du sexe, c'est l'amour. » [N1 – 0:55:05] C'est plus d'une heure de film plus tard [N1 – 2:14:40], tandis que le personnage en question a disparu depuis longtemps, que Joe ressort ce court plan de son inventaire fictionnel, calé au milieu de la séquence cette fois-ci en tant qu'argument en faveur de l'amour, montrant de surcroît que son opinion sur le sujet a évolué.

Pour finir, il convient de relever que la dimension de la fiction revêt une mise en scène spécifique qui la discerne de la dimension intermédiaire. Par exemple, les coupes sèches (*jump cuts*), qui sont notablement absentes de la dimension intermédiaire (pas une seule coupe sèche dans la chambre de Seligman sur 5 h 25 de film), sont généreusement mises à l'honneur dans la dimension de la fiction ; il peut arriver d'en compter presque une dizaine à la minute dans chacun des deux films. Tous les effets iconiques du réalisateur danois, comme les coupes sèches mais aussi les brusques *zooms* et *dézooms* ou les tremblements de la caméra à l'épaule, sont déployés dans la dimension de la fiction mais complètement absents dans la dimension intermédiaire, entérinant cette dernière comme étant plus « objective » (moins sujette à la manipulation des personnages et à l'interprétation de leur mise en scène ostentatoire) que la fiction, comme nous l'expliquions auparavant (en page 52). La dimension de la fiction, quant à elle, reconnaît volontiers sa propre nature artificielle et n'hésite pas à brusquer la spectateurice en la lui rappelant. C'est particulièrement le cas dans *Nymph()**maniac*, dont les chapitres alternent entre différents genres cinématographiques, au point que Seligman lui-même ne parvient plus à suivre lorsque Joe s'essaye finalement au film de gangster : « Que vient-il de se passer ? Je n'ai pas bien compris la voiture qui brûlait. » [N2 – 1:51:05] On passe ainsi de la comédie romantique et légère (chapitre 2) à la comédie dramatique inspirée du Dogme 95, avec spécifiquement pour ce chapitre un rétrécissement des bords du cadre pour créer un effet de malaise oppressant (chapitre 3), pour finalement aborder le drame et l'horreur (chapitre 4) avant de revenir brusquement à la comédie toute en musique (chapitre 5). Tous ces chapitres sont bien sûr séparés de délibérations dans la dimension intermédiaire, qui peuvent également surgir en cours de chapitre si une occasion de dialoguer se présente. Ce dispositif rappelle que la dimension intermédiaire préexiste à la dimension de la fiction (qui n'est qu'un prétexte pour stimuler le dialogue), mais Lars von Trier joue parfois de cette impression pour vivifier sa mise en scène et surprendre les attentes du public. La fin de la première partie de *Nymph()**maniac* choque, non pas par excès de crudité ou extrême violence, mais grâce à un jeu sur ce dispositif cinématographique fait de multiples dimensions. Alors que l'on s'attend à terminer le film par un retour à la dimension intermédiaire pour une délibération en forme de conclusion, la

dimension de la fiction s'impose et le film se clôt sur un funeste fondu au noir en plein milieu d'une scène érotique où Joe, qui pensait enfin avoir trouvé l'amour, gémit : « Je ne sens plus rien. » [N1 – 2:17:40] Le spectateurice est déconcerté-e dans ses attentes, ce qui amplifie la portée dramatique (tragique) de la scène. De la même manière, puisqu'il touche à des sujets terribles tels que la mort, le deuil et la démence, le chapitre 4 n'hésite pas à se présenter à travers un filtre noir et blanc lugubre, et nous plonge dans la dimension de la fiction pour une durée inédite de plus de 15 minutes, sans jamais interrompre son déroulement par un de ces retours réconfortants dans la dimension intermédiaire, auxquels le public s'était pourtant habitué. *The House That Jack Built* fait mieux encore en présentant un chapitre 4 particulièrement éprouvant sans aucune intervention des voix hors champ de Jack ou de Verge pendant plus de 20 minutes : on regarde d'abord la scène, et on délibérera après. De manière générale, ce film n'a pas d'autre choix que de laisser durer les scènes dans sa dimension de la fiction, car sa dimension intermédiaire n'est révélée qu'à la fin du film. De ce fait, *The House That Jack Built* est, jusqu'à sa dernière séquence, principalement un dialogue entre la dimension de la fiction et la dimension de l'essai.

c) Dimension de l'essai (le montage intelligible)

De la même manière que Lars von Trier présentait tôt le *modus operandi* de son genre digressioniste, oscillant entre la dimension intermédiaire et la dimension de la fiction (comme on l'a remarqué en page 55), la troisième dimension est également introduite au début de *Nymph()*maniac. Alors que nous venons de nous installer dans la dimension intermédiaire (la chambre de Seligman) et après que Joe l'a interrogé sur « cet hameçon ridicule » accroché à son mur, Seligman se lance, pour ouvrir le dialogue, dans une description de la discipline : « La pêche à la mouche consiste à fixer des plumes sur un hameçon. » [N1 – 0:09:30] Pendant qu'il prononce cette phrase, l'image abandonne le visage de Seligman et s'arrache de la dimension intermédiaire pour montrer deux très gros plans d'une main en train d'effectivement attacher des plumes à un hameçon. Étant donné la courte durée de cette petite séquence (chacun des deux plans dure deux secondes), on imagine bien que ce bref détour hors de la dimension intermédiaire n'est pas strictement nécessaire. L'image aurait pu simplement continuer de montrer le visage de Seligman, ou bien aurait pu nous offrir un contrechamp et révéler la réaction de Joe au discours passionnant sur la pêche à la mouche. Mais, comme nous allons le voir, la dimension de l'essai a plusieurs fonctions essentielles : présentons d'abord sa fonction d'illustration.

Le principe premier de la dimension de l'essai est de représenter à l'image des illustrations de ce dont les personnages parlent, quel que soit le sujet. Si, par exemple, Jack souhaite construire une démonstration autour des poèmes de William Blake (*The Lamb* et *The Tyger*), la dimension de l'essai montre un diaporama de trois tableaux de Blake qui sauront introduire l'artiste à Verge (qui « connaît Blake superficiellement » [HJB – 0:48:55]) et, bien sûr, au public. À ce titre, l'hameçon de Seligman représente parfaitement cette idée. Après ces deux premiers plans sur l'hameçon, Seligman poursuit son explication : « Comme la mouche est très légère, votre ligne doit être lourde pour un lancer rapide. » [N1 – 0:09:38] À ces mots, il mime de ses mains un lancer de ligne de canne à pêche, avant qu'on ne quitte à nouveau la dimension intermédiaire pour découvrir des nouvelles images hors de la chambre de Seligman : deux plans différents sur deux pêcheurs différents dans deux décors différents (l'un de dos au bord d'une rivière, l'autre de loin dans un plan d'ensemble au bord de la mer), en train de lancer leur ligne. Aucun de ces deux pêcheurs n'est Seligman, ces figurants ne réapparaissent jamais dans le film, leur fonction est simplement de mieux pouvoir illustrer, en conditions réelles, le geste que mimait Seligman dans sa chambre et sans canne à pêche.

Cette dimension purement démonstrative, composée principalement de schémas et d'images documentaires ou d'archives, peut parfois devenir indispensable dans *The House That Jack Built*. Effectivement, comme nous l'avons déjà mentionné, ce deuxième film du genre que Lars von Trier appelle digressionisme passe des longues scènes dans la dimension de la fiction à de longs exposés dans la dimension de l'essai (à la différence du mélange propre à *Nymph()* *maniac* qui, lui, alterne plus rapidement entre chacune des trois dimensions). Le dispositif cinématographique est explicitement souligné dès le début du film par nul autre que Verge qui, après qu'on a assisté à une scène de meurtre brusquement coupée par une image d'archives montrant Glenn Gould au piano (le tout premier plan de la dimension de l'essai), s'empresse de demander : « Que vient faire ici cet homme ridicule ? » [HJB – 0:08:18] Lorsque Jack répond que Glenn Gould « représente l'art », Verge poursuit, ironique : « Donc [ce meurtre] était du grand art, c'est ce que je dois en conclure ? » Effectivement, la juxtaposition d'une scène de meurtre avec un plan montrant l'art personnifié doit signifier que le meurtre est un art... Ici, Verge a donc rendu explicite la signification du montage (un travail normalement destiné à l'esprit de la spectatrice) comme s'il faisait lui-même partie du public. C'est le cas : Jack se lance dans une ambitieuse démonstration sur le rapport entre l'architecture des cathédrales et la dimension artistique du meurtre, cela illustré par des images documentaires et des schémas dans le but de convaincre son interlocuteur (et le public). Or, au-delà de simplement fournir une illustration plaisante pour la spectatrice, la dimension de l'essai est

ici bien plus importante en tant que support car, étant donné la durée des démonstrations dans le film, ces dernières sont souvent plus approfondies que dans *Nymph()*maniac, ou bien abordent des domaines plus spécifiques qui seront inconnus du grand public (par exemple, lorsque plus tard Jack mentionne très brièvement « Ice Man » [HJB – 1:09:32], il serait difficile de savoir qu’il parle d’un tueur en série si on ne découvrait en même temps des photographies de son arrestation). Ainsi, l’exposé de Jack sur le fonctionnement complexe des croisées d’ogives est rendu digeste par les nombreux schémas animés qui défilent dans la dimension de l’essai en même temps qu’il en explique les détails. Puis, toute cette séquence d’environ deux minutes est littéralement rembobinée sous nos yeux en cinq secondes, pour en revenir au dernier plan de la dimension de la fiction que nous avons vu, et reprendre, pour ainsi dire, l’histoire là où elle s’était arrêtée. Ce choix de montage a pour effet d’isoler et de démarquer toute la séquence sur les cathédrales par rapport à la narration, l’entérinant comme une véritable digression, et annonçant la structure du film comme un dialogue entre la narration dans la dimension de la fiction, et les digressions intellectuelles dans la dimension de l’essai.

Jack a bien conscience de l’importance fondamentale que revêt la dimension de l’essai qu’il manipule. Il fait même parfois davantage reposer son argumentaire sur les images que sur sa voix. « J’ai pensé à une chose l’autre jour » [HJB – 0:52:54] annonce-t-il... La présence d’un interlocuteur (et d’un public), ainsi que la possibilité d’utiliser la dimension de l’essai, vont lui permettre d’enfin pouvoir représenter sa théorie. « Imaginez un homme longeant une rue sous des réverbères. » À l’écran nous découvrons un dessin de cet homme qui marche, réalisé à la craie blanche sur un tableau noir, et animé image par image (*stop motion*). Jack développe ensuite son idée avec ce schéma comme base et non comme simple illustration, mais le plus intéressant est sans doute l’aspect délibérément artisanal de cette représentation. Au lieu de proposer une séquence visuelle parfaitement épurée, Lars von Trier choisit de nous laisser voir toutes les marques des dessins à la craie effacés au fur et à mesure (pour créer l’animation en *stop motion*), et les traces de l’eau pour nettoyer le tableau. Bref : tout est fait pour rappeler à la spectateurice que ce schéma a bien été fait main. De la même manière, dans *Nymph()*maniac tout comme dans *The House That Jack Built*, les images d’archives utilisées dans la dimension de l’essai ne semblent jamais avoir été retouchées ou retravaillées. Le meilleur exemple de cela est sans doute ce montage de grappes de raisins [HJB – 1:38:56] où, parmi 16 plans différents, pas un seul ne semble provenir de la même source. Nous quittons le format 2:39 du film pour remarquer qu’à chaque coupe les bords de l’image se resserrent ou s’élargissent brutalement (certains plans sont même au format portrait, rarissime au cinéma), des plans sont en couleur, d’autres en noir et blanc, d’autres sont teintés sépia, certaines images sont des photographies,

d'autres des séquences vidéo... Le réalisateur aurait pu uniformiser tous ces plans : *zoomer* dans les images pour garder le format 2:39, leur apposer à toutes un filtre noir et blanc et figer les vidéos... Mais l'objectif ici est bien de conserver l'aspect chaotique qu'on pourrait imaginer d'un montage « artisanal ». Le tableau noir et la craie (qui sont aussi le style visuel du titre des chapitres dans *The House That Jack Built*) ainsi que l'aspect sommaire du montage dans la dimension de l'essai, comme des bouts de séquences qu'on aurait collés ensemble à la main, ont pour effet d'évoquer l'univers de l'école, rappelant les aspirations didactiques du genre du dialogue d'idées. Dans *Nymph()**maniac*, cet effet est véhiculé à travers les diverses références scientifiques, numériques, ou même linguistiques qui s'affichent à l'écran au cours du film. De la même manière que la dimension intermédiaire, par le biais de la voix hors champ des personnages du dialogue, se superpose parfois aux autres dimensions, c'est, dans ces quelques cas, par des surimpressions que la dimension de l'essai se superpose (littéralement) à l'image. En surimpression s'affichent le nombre de mouvements que Joe reçoit lors de la perte de ses virginités vaginale et anale (3+5) [N1 – 0:22:08], les différentes déclinaisons du préfixe « Wh- » (Wh-at, Wh-ere, Wh-o) [N1 – 0:25:55], ou encore le schéma géométrique des angles complexes que Joe utilise lorsqu'elle réalise un créneau parfait pour se garer en voiture (longueurs, axes, rayons, courbes) [N1 – 1:08:33], obsession des lois mathématiques qui, par ailleurs, se prolonge également dans les situations présentées dans la dimension de la fiction (Joe adapte par exemple son comportement avec ses amants selon les probabilités d'un lancer de dé [N1 – 1:23:15]). Enfin, lorsque Seligman, dans la dimension intermédiaire, présente à Joe les multiples additions qui composent la suite de Fibonacci [N1 – 2:02:58], un montage, similaire à nos précédents exemples, surimprime à l'écran les équations à mesure que Seligman les énumère, se rythmant parfaitement à sa diction, et prenant même en compte un petit balbutiement.

La dimension de l'essai semble en fait particulièrement bien convenir à Seligman, lui qui est si cultivé et qui complète la dimension de la fiction, animée par Joe, de ses nombreuses digressions. Lui qui, de surcroît, n'est de toute évidence pas habilité à produire de la narration (en 8 heures de film au total, Seligman et Verge ne « créent » pas une seule image dans la dimension de la fiction), il est naturel que lui revienne l'autre rôle, celui de nuancer les histoires de Joe par ses propres références intellectuelles. Ainsi que le résume Jean-Michel Frodon : « Avec un traité de pêche à la ligne ou un prélude de Bach, Seligman ne cesse de déplacer les jugements que Joe tire de ses propres actes, de les mettre dans une autre perspective. ¹¹³ » On

¹¹³ Jean-Michel Frodon, « "Nymphomaniac, volume 1" de Lars von Trier: ceci n'est pas un film érotique », *Slate*, 1^{er} janvier 2014

pourrait ainsi affirmer que la dimension de la fiction est à Joe ce que la dimension de l'essai est à Seligman : leur dimension filmique de prédilection, leur arme discursive personnelle à employer dans cette guerre dialectique qu'est le dialogue d'idées. Et leur fonction dans le dialogue étant différentes (Joe raconte, Seligman intervient), la nature des images que leur discours produit ne peut effectivement qu'être, elle aussi, différente : des images inventées d'un côté – la créativité fabuleuse, ou féérique d'une *nymph*, des schémas et des images d'archives de l'autre – la rigueur et l'érudition d'un *maniac*. Qui d'autre qu'un maniaque pourrait, pour reprendre cet exemple, appliquer la suite de Fibonacci aux lettres qui composent le nom de Jean-Sébastien Bach ($B + A + C + H = 2 + 1 + 3 + 8 = 14$), et remarquer que le nombre 14 est, comme par hasard, présent d'une manière ou d'une autre dans beaucoup des compositions du musicien allemand ? Voilà une théorie si excessive qu'elle suscite la controverse parmi les musicologues ¹¹⁴, et que ses défenseuses seront volontiers qualifié·e·s de complotistes (ou, bien sûr, de maniaques)...

Revenons, pour conclure, à l'instigateur du genre du dialogue d'idées lui-même, Platon, qui, en un sens, décrivait déjà la dimension de l'essai il y a 2 400 ans. Effectivement, dans *Phédon*, le philosophe grec (toujours par l'intermédiaire de son personnage Socrate) écrit ceci : « Ne disons-nous pas qu'il y a de l'égalité, non pas seulement entre un arbre et un arbre, entre une pierre et une autre pierre, et entre plusieurs autres choses semblables, mais hors de tout cela ? [...] En voyant des arbres égaux, des pierres égales, et plusieurs autres choses de cette nature, nous nous sommes formé l'idée de cette égalité, qui n'est ni ces arbres, ni ces pierres, mais qui en est toute différente ¹¹⁵. » Cette égalité « toute différente », « hors de tout cela » que Platon décrit, c'est comme il le dit « l'idée de cette égalité », c'est-à-dire l'idée ou la forme (*εἶδος*) intelligible de l'arbre, de la pierre, ou de toute autre chose. En fait, c'est étonnamment dans *Nymph()**maniac* même qu'on trouve une excellente explication du concept platonicien, lorsque Joe affirme : « La poignée de main est pour tout le monde la somme des diverses poignées de main, qui forment ensemble notre idée de la poignée de main. » [N1 – 2:06:07] À l'écran, la dimension de l'essai affiche sept images d'archives manifestement issues de toutes les époques et de tous les continents, montrant des poignées de mains, comme si la monteuse du film avait simplement recherché « poignée de mains » sur une banque d'images et ajouté tout ce qu'il trouvait, « des séquences vidéo qu'on aurait pu trouver en cinq minutes

¹¹⁴ Guy Marchand, *Bach ou la Passion selon Jean-Sébastien*, l'Harmattan, Paris, 2003, p.35

¹¹⁵ Platon, *Œuvres de Platon, tome premier*, Rey et Gravier, Paris, 1846, p.222-223

sur YouTube ¹¹⁶ » écrivait Pacôme Thiellement... Bien que Joe ne cite pas explicitement le nom du philosophe, on devine que Lars von Trier souhaite nous révéler par cette référence évidente l'une de ses inspirations pour la conception de la dimension de l'essai. Car la dimension de l'essai, c'est précisément l'équivalent du monde dans lequel, selon Platon, s'émancipent les formes intelligibles. Les images montrant les pêcheurs de Seligman, les raisins de Jack ou les poignées de mains de Joe sont, pour reprendre l'exemple de Platon, l'équivalent de cet arbre idéal, somme de tous les arbres que nous avons vu au cours de notre vie, qui apparaît dans notre imagination lorsque l'on ferme les yeux et que l'on pense à un arbre. Apothéose de cette idée : ces plans étonnants d'un hameçon [N1 – 0:24:20] ou d'un diamant [N2 – 1:23:54], tournoyants à 360° sur un fond complètement noir, semblant mimer à la perfection ce qui se trouve dans la tête des personnages, au creux de leur imagination, au moment où ils pensent effectivement à un hameçon ou à un diamant. De ce fait, nous pourrions également appeler la dimension de l'essai le « montage intelligible ».

Montage intellectuel

L'idée de « montage intelligible » rappelle inévitablement la technique du « montage intellectuel » théorisée par le soviétique Sergueï Eisenstein. Ce dernier écrit à propos d'un « montage des attractions » qui, résultant du conflit provoqué par le montage d'images contradictoires, produit un « troisième sens », ainsi que le décrit l'article homonyme de Roland Barthes ¹¹⁷. Le sens n'émane plus seulement du simple enchaînement logique des plans, dont l'assemblage « déroule » simplement une idée, mais également de la collision même de ces plans, qui fait germer dans l'esprit du public une nouvelle idée. Or, cette définition du montage ressemble en tout point à celle de la dialectique. Effectivement, selon Eisenstein, le maniement de la dialectique en création abstraite (la pensée) produit la philosophie ; le maniement de cette même dialectique en création concrète produit l'art – le cinéma. Il en va de l'essence même du cinéma de produire une pensée dialectique, effectivement conçue par Eisenstein comme une « évolution provoquée par l'interaction de deux opposés contradictoires ¹¹⁸ » : l'art ne peut donc subsister sans conflit, son « principe fondamental » qui forge dans l'esprit du public un

¹¹⁶ Pacôme Thiellement, « Tu étais un Satan pervers et terrifié », *op. cit.*, p.11

¹¹⁷ Roland Barthes, « Troisième sens », *les Cahiers du cinéma* n°222, juillet 1970, p.12

¹¹⁸ Sergueï Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston, 2014, p.45

paradoxe, et donc une pensée intellectuelle. Le cinéaste défend ainsi le montage comme outil dialectique primordial du cinématographe, et ce nom, « montage intellectuel », rappelle bien sûr la « littérature d'idées » dont le dialogue d'idées constitue une déclinaison.

Il va donc de soi que le dialogue d'idées cinématographique conçu par Lars von Trier, qui projette de combiner la dialectique propre au genre littéraire du dialogue d'idées, et celle propre à l'art cinématographique dont Eisenstein théorise le potentiel, trouve une nouvelle manière de mettre en scène le « montage intellectuel ». En l'occurrence, le dispositif particulier d'un film séparé en plusieurs dimensions permet justement d'organiser un montage qui explicite clairement et naturellement le « troisième sens » souhaité par Lars von Trier. C'est notamment la collision entre les situations présentées dans la dimension de la fiction et le « montage intelligible » de la dimension de l'essai qui produit l'effet recherché d'une dialectique des images. Ainsi, lorsque Joe raconte à Seligman ses premières conquêtes sexuelles par le biais de sa dimension de la fiction, elle utilise dans son montage quelques images issues de la dimension de l'essai de son interlocuteur passionné de pêche pour filer une métaphore graveleuse. Alors qu'elle présente ce qu'elle appelle « les habits baise-moi-vite (*the fuck-me-now clothes*) » (une tenue « aguicheuse »), un plan de Joe en train de s'habiller (dimension de la fiction) est succédé par cette image de l'hameçon tournoyant sur un fond noir (dimension de l'essai), suggérant au public que les habits baise-moi-vite ne sont rien de moins qu'un appât. [N1 – 0:24:20] Peu après, lorsque Joe a semble-t-il ferré sa première conquête dans un train, le plan du jeune homme qui se lève de son siège pour suivre Joe en direction des toilettes (dimension de la fiction) est succédé par une image d'un poisson tiré hors de l'eau par une ligne de canne à pêche (dimension de l'essai). [N1 – 0:27:53] Troisième sens : jeune homme qui se lève + poisson levé hors de l'eau = le jeune homme est la proie de Joe. L'effet Koulechov est sans appel : il est clair qu'une image bénigne peut prendre une signification toute différente lorsqu'on la fait dialoguer avec une autre. Des exemples comme celui-ci sont légions, et il est ainsi difficile de trouver deux films plus explicites sur le montage intellectuel que *Nymph()* et *The House That Jack Built*, dans lequel Jack multiplie dans son montage les coupes qui suggèrent qu'il voit ses meurtres comme de l'art : plan sur le cadavre de la victime + tableau, ou bien + pianiste, ou bien + cathédrale etc.

III. La dialectique du dialogue d'idées selon Lars von Trier : le quoi ?

a) Substance du dialogue : la provocation à l'honneur

Désormais que la mise en scène du diptyque de Lars von Trier est introduite, il convient d'étudier le message qu'elle permet de véhiculer. Cependant, avant de découvrir comment ce dispositif cinématographique particulier permet de stimuler la dialectique, éclairons dans un premier temps les thématiques abordées par le dialogue d'idées dans *Nymph()* et *The House That Jack Built*. D'abord, il convient de remarquer qu'il n'est pas anodin que Lars von Trier s'empare ainsi du dialogue d'idées, le « *medium* préféré des excentriques et des provocateurs ¹¹⁹. » Ce genre possède un attribut fondamental : le procédé par lequel tous les propos d'un personnage sont nuancés par ceux d'un autre personnage, dont les objections constituent supposément la preuve que l'artiste qui a écrit le dialogue se désolidarise de ce qui y est dit (comme nous l'avions expliqué en page 18), si du moins l'inclination de l'auteurice ne se fait pas trop ressentir. Dans le cas précis du dialogue d'idées tel que mis en scène par Lars von Trier, l'effet est renforcé par une appartenance prononcée à la fiction plutôt qu'à l'essai, puisque le dialogue d'idées en question s'appuie avant tout sur des situations fictives telles que celles narrées par Joe ou Jack dans la dimension de la fiction, et qu'il est entretenu par des personnages qui ne sont pas que les personnifications d'idéologies précises mais qui sont dotés de personnalités fortes qui les distinguent de leur créateur. De cette manière, le réalisateur danois peut pleinement s'adonner à son goût prononcé pour les « phrases choc » dont il est coutumier : « C'était amusant d'écrire des dialogues pour Jack parce qu'il est capable de dire n'importe quoi ¹²⁰ », admet-il.

Les deux films mettent ainsi en scène une chute de leurs personnages principaux, Joe et Jack. Dans *Nymph()*, il s'agit d'une chute de l'Église d'Orient à l'Église d'Occident, que Seligman présente ainsi : « En généralisant, on pourrait dire que l'Église d'Occident est celle de la souffrance et l'Église d'Orient, celle du bonheur. [...] Si vous imaginez un voyage mental

¹¹⁹ Peter Womack, *Dialogue*, Routledge, Londres / New-York, 2011, p.10

Traduction personnelle, citation originale : « Dialogue seems typically to be the preferred medium of eccentrics and provocateurs. »

¹²⁰ « Nine questions for Lars von Trier regarding *The House That Jack Built* », figurant en bonus du DVD édité par Potemkine Films, [0:03:11]

partant de Rome vers l'Est, vous sentez qu'on passe de la culpabilité et la douleur à la joie et la lumière. » [N2 – 0:06:35] Cependant, la vie de Joe « ne sera pas l'histoire d'un voyage depuis Rome vers la lumière, mais plutôt le contraire. » [N2 – 0:08:20] Pour symboliser cette chute, Joe raconte l'histoire de son premier orgasme lorsqu'elle avait douze ans. Un écran noir de cinquante secondes, le bruit du vent, de l'eau et des oiseaux qui chantent. La jeune Joe rouvre les yeux : des champs d'herbes blanches, un magnifique cours d'eau, un coucou perché sur une branche, une abeille butine des chardons, le soleil d'une blancheur immaculée illumine Joe, allongée au milieu de cet environnement idyllique. C'est la joie et la lumière de l'Église d'Orient. Mais cette séquence, au début du deuxième film, contraste avec la séquence d'ouverture du premier. Les bruits bucoliques qui remplissaient l'écran noir des yeux fermés de la jeune Joe sont ici remplacés par le lointain bourdonnement d'une autoroute, le ruissellement d'une gouttière sur le métal et le grincement de la ferraille, superposés à un écran noir deux fois plus long (une minute et quarante secondes). Lorsque l'image apparaît enfin, les courts plans qui décrivaient un à un les éléments rassurant qui entouraient le corps de Joe enfant sont ici bien différents. Les couleurs sont froides, le décor est sale, la neige et la pluie humidifient les murs de briques et le couvercle d'une poubelle, la faible lumière lugubre d'un plafonnier éclaire le corps de Joe adulte, évanouie au milieu de cet environnement industriel. C'est la culpabilité et la douleur et l'Église d'Occident. Douleur de l'addiction et culpabilité du mal infligé aux autres à cause de cette addiction. Ainsi, le dialogue d'idées de *Nymph()*maniac consiste essentiellement, après (ou pendant) les contes que constituent les épisodes de la vie de Joe, en une délibération autour de la culpabilité de cette dernière. Est-elle coupable ? Est-elle une personne mauvaise ? Joe répond par la positive, mais Seligman, très (ou trop ?) bienveillant, a dans ce dialogue pour rôle de nuancer les flagellations que Joe s'inflige, et propose toujours un nouveau point de vue optimiste grâce à son érudition, parfois malgré des actes réellement graves. Par exemple, lorsque Joe soutient qu'en arrachant un orgasme à un homme d'âge mûr contre son gré (ce qui est un viol), et en l'empêchant peut-être d'avoir un enfant désiré avec sa femme, elle a agi de manière répréhensible, Seligman répond : « Je ne vois pas les choses ainsi. Au contraire, j'ai vu ça comme une histoire très plaisante et drôle. » [N1 – 0:41:29] Il invoque alors ses lectures : « J'ai lu que si on retient le sperme trop longtemps, il meurt. Ou pire, il dégénère. Peut-être que grâce à vous, M. S et sa femme ont un enfant sain et bien formé. » Lorsque Joe lubrifie devant le corps de son père décédé, Seligman explique : « C'est banal de réagir sexuellement lors d'une crise. » [N1 – 2:00:37] Il refuse catégoriquement de laisser Joe croire qu'elle est une mauvaise personne tout en remarquant son sentiment de culpabilité, et interprète lui-même certaines de ses actions « comme pénitence. » [N2 – 1:16:50]

Pour décrire le parcours de Joe, Seligman cite « Wagner. L'Or du Rhin. La descente au Nibelheim » [N2 – 0:15:27], où le dieu Wotan descend dans le monde cauchemardesque des profondeurs de la terre. Cette référence fonctionne mieux encore pour la chute mise en scène dans *The House That Jack Built* : de crime en crime, Jack se rapproche de plus en plus des enfers où Verge finit par le conduire. Ainsi que le décrit Jean Douchet dans son ultime critique : « Nous aurons donc cinq incidents [...] qui vont se succéder pour monter vers le sommet de l'horreur. Sauf qu'en vérité, nous assistons à la fatalité d'une descente inexorable qui entraîne la chute finale, donc fatale, du héros dans les flots enflammés de l'enfer. Ce n'est donc pas une progression, mais une dépression, non une évolution, mais une involution ¹²¹. » Le dialogue d'idées dans ce film est inverse à celui de *Nymph()*maniac, c'est-à-dire qu'au lieu de tenter de convaincre son interlocuteur de l'immoralité de ses actes, Jack plaide la cause de ses meurtres en tant qu'œuvres d'art, comme le suggère ce fondu enchaîné remplaçant le visage d'une femme fracassé à coup de cric (par Jack) par une œuvre cubiste (*Head of a Woman, Portrait of the Artist's Mother* peint par Juan Gris). Et nous voici effectivement dans le champ lexical de la plaidoirie : « Cher Mr. Verge, donnez-moi une chance d'éclairer davantage l'histoire du cric. » [HJB – 0:08:45] Jack soutient que chaque matériau a une volonté propre, par exemple la volonté propre des matériaux utilisés pour bâtir les cathédrales donne les croisées d'ogives. Verge se moque de Jack : « Donc le matériau était le cric et il a frappé tout seul le visage de la dame. » [HJB – 0:09:58] Mais il passe à côté de ce que Jack insinuait, car « cric » en anglais se dit « jack ». L'histoire du cric, c'est l'histoire de Jack, le matériau, c'est Jack, et la volonté propre de Jack, c'est de tuer. Dans la dimension de l'essai, Jack propose une mise en scène étonnante : la séquence du meurtre de la dame avec le cric est rejouée, mais l'image coupe et nous montre cette fois la cathédrale d'Amiens, avec comme piste sonore les trois coups de cric. Superposé ainsi à l'image, le son semble mimer les coups de marteau des ouvriers qui bâtirent cette cathédrale. L'idée est répétée une minute plus tard, mais cette fois-ci, c'est un diaporama des œuvres de Paul Gauguin qui défile dans la dimension de l'essai, avec le son des coups de cric qui rythment les coupes du montage. Le sens de cette mise en scène est macabre : c'est bien en tant qu'œuvres d'art, et pas des moindres, que Jack propose à Verge et au public de raconter ou décrire ses meurtres, qu'il appelle « incidents ». La folie des grandeurs de Jack est telle que, comble de la provocation, celui-ci en vient à se comparer aux dictateurs célèbres (qu'il appelle icônes), et à considérer que les crimes contre l'humanité sont de l'art. Pendant que la dimension

¹²¹ Jean Douchet, « The House That Jack Built, infernale comédie », *la Septième Obsession* n°21, mars-avril 2019, p.104

de l'essai montre des images d'archives d'Hitler, Staline, Mao, Mussolini, Amin Dada... Jack déclare : « Le monde est peu enclin à rendre hommage à ceux... Non. À nous rendre hommage à nous qui créons les vraies icônes de cette planète. Toutes les icônes qui ont eu, et auront toujours un impact sur le monde sont pour moi de l'art extravagant. » [HJB – 1:44:14] Et d'ailleurs, il semble effectivement partager certaines de leurs idées... Sa théorie comme quoi « S'exposer est parfois la meilleure façon de se cacher » [HJB – 0:50:06] rappelle les « Plus le mensonge est gros, plus il passe » attribuée à Joseph Goebbels, et « La mort d'un homme est une tragédie. La mort d'un million d'hommes est une statistique » attribuée à Joseph Staline ¹²².

À quoi donc rime tout cela ? Les discours provocateurs de Joe et Jack dans leurs films respectifs sont bien sûr une manière pour Lars von Trier de faire réagir son public, mais aussi de proposer de réels questionnements sur des sujets de société actuels : « Je suis aussi d'une génération qui pense que la provocation est importante. C'est une manière d'observer la démocratie. Si vous répondez à une provocation, vous utilisez votre cerveau, et vous pouvez réfléchir sur vous-même ¹²³. » Les dialogues d'idées de *Nymph()*maniac et de *The House That Jack Built* comportent donc de nombreuses références à des problématiques contemporaines, dont le caractère polémique est bien sûr également retranscrit. Ainsi, le dialogue d'idées de *Nymph()*maniac aborde de nombreux sujets sensibles : la libération sexuelle, le racisme, l'avortement, la pédophilie, et contient des arguments typiques, tout droit sortis d'un hypothétique débat politique que l'on pourrait voir à la télévision : « Vous ne devriez pas utiliser ce mot. Ce n'est pas politiquement correct. » [N2 – 0:35:31] ; « Vous parlez comme une pro-vie du Texas. » [N2 – 1:37:14] Mais c'est dans *The House That Jack Built* que les sujets abordés sont peut-être plus encore d'actualité. Effectivement, le personnage principal semble être une variation autour de la réaction de l'*alt-right* américaine (le film se déroule dans l'État de Washington) au mouvement *Me Too*, dont le film, sorti en 2018, est très contemporain. Clé de lecture de cette interprétation, une scène éprouvante où, alors qu'il est en train d'assassiner une femme, Jack se lance dans une plainte très polémique : « Pourquoi est-ce toujours la faute de l'homme ? Partout où tu vas, t'es une sorte de coupable ambulante. Sans même avoir fait du mal à un seul chaton. [...] Si tu as la malchance d'être né homme, tu es aussi né coupable. Pense à cette injustice ! » [HJB – 1:33:37] La scène est bien sûr très ironique au vu de la situation de Jack qui, en l'occurrence, dépasse le stade du chaton... il n'a rien de « normal » :

¹²² Ces références sont difficiles à attester, puisque les deux phrases auraient été prononcées et jamais écrites. Mais cela est hors de propos puisque rien n'empêche Jack (ou Lars von Trier) de tout de même s'en inspirer.

¹²³ Joachim Lepastier, « Faire les films qui manquent », *les Cahiers du cinéma* n°748, octobre 2018, p.17

« À chaque fois que Verge l'interpelle, [...] Jack se braque et lui raconte un incident comme étant la preuve qu'il est comme tout le monde : à savoir, former une famille (même s'il la tue), sortir avec une femme (même s'il la tue), etc. Il se pense normal malgré tout, alors qu'il ne l'est pas ¹²⁴. » L'ironie se propage ainsi dans le reste du film, car Jack est la définition même du privilège : « Le personnage semble être confortablement riche, mais il n'a pas réussi par lui-même. Sa fortune provient d'un héritage, ce qui est presque la définition même du privilège. Mais ce n'est pas seulement dans le sens socio-économique qu'il est privilégié, sa couleur de peau et son genre semblent l'absoudre de tout soupçon ¹²⁵. » Effectivement, lorsque Jack sort de l'immeuble où il a assassiné cette femme, le policier qui refusait de la croire plus tôt sur le danger que représentait l'assassin est désormais en train d'interroger deux personnes noires sur le trottoir, laissant ainsi Jack s'enfuir sans même avoir à se cacher. Il l'admettait lui-même plus tôt dans le film : « Quand je pense à tout ce que j'ai fait dans ma vie sans que ça débouche jamais sur une punition. » [HJB – 0:41:44] Et il est vrai que Jack semble lui-même tenter de mettre la police sur la piste de ses crimes, comme lorsqu'il adopte un comportement démesurément suspect lors d'un interrogatoire juste après l'un de ses crimes [HJB – 0:32:09], mais que cela n'aboutit à rien. Les prises de risques de plus en plus considérables de Jack n'ont même pas raison de ses actes, puisque c'est finalement une erreur judiciaire – on l'accuse d'un braquage qu'il n'a pas commis [HJB – 1:54:19], qui lance la police à sa poursuite. En fait, ce commentaire sur le privilège d'une certaine partie de la population est appuyé par le procédé par lequel Jack semble représenter, à chacun des cinq incidents du film, une itération différente du *serial killer*, ou de l'homme blanc américain : le Jack introverti (1^{er} incident), le Jack à lunettes (2^{ème} incident), le Jack à moustache (3^{ème} incident) et ainsi de suite. En outre, ses « compétences » en tant que tueur évoluent elles aussi : le meurtrier « malgré lui », le meurtrier maladroit, le meurtrier confirmé, le meurtrier de masse... C'est bien un « type » (différents exemples sensibles qui forment une idée intelligible, pourrait-on reprendre de Platon) qui est ici décrit par le réalisateur danois, un type dont il fait pourtant partie, et pour lequel il donne son point de vue auto-critique, comme le faisait Joe dans *Nymph()*maniac.

¹²⁴ Jean Douchet, *op. cit.*, p.108

¹²⁵ Tim Waverla, « THE HOUSE THAT JACK BUILT (2018): An Essay on the Themes in Lars von Trier's House of Corpses », *This Is Your Brain On Film*, 8 février 2019

Traduction personnelle, citation originale : « The character seems to be comfortably wealthy, but he's not a self-made man. His wealth comes from an inheritance, which is almost the very definition of privilege. But not only is he privileged in a socio-economic way, his skin tone and gender seem to absolve him of any kind of suspicion. »

b) Contrastes et conflits : manipulations de la dialectique

Une autre thématique habite *Nymph()*maniac et *The House That Jack Built*, celle du conflit. Effectivement, des jeux sur les contrastes parsèment chacun des deux films : on s'étonne du prénom et du comportement masculins de Joe (comme on l'a remarqué en page 42) ou de la fascination de Jack pour la « lumière sombre » (*dark light*), c'est-à-dire la lumière qui, passée au filtre négatif, devient noire. À ce titre, la scène d'introduction de *Nymph()*maniac redouble de contrastes symboliques entre ses deux personnages principaux pour mieux suggérer la confrontation future (propre au dialogue d'idées). Contraste dans la juxtaposition entre les deux plans consécutifs qui présentent pour la première fois les protagonistes, l'une baignant dans un environnement gris-bleu, sale, froid, humide, l'autre au creux de son appartement orangé, bien rangé, à l'atmosphère chaleureuse [N1 – 0:04:04]. Contraste entre la désinhibition de Joe, qui se change devant Seligman, et la pudeur de ce dernier, qui fait en sorte de ne pas la regarder [N1 – 0:07:18]. Contraste, bien entendu, entre l'hypersexualité de l'une et l'asexualité de l'autre, et plus généralement entre les deux caractéristiques qui donnent au film son identité : la pornographie (le corps, l'émotion) et le dialogue d'idées (l'âme, la raison), si bien que Philippe Rouyer débute son analyse du film en affirmant : « Première constatation, c'est qu'on n'est pas face à un film porno ¹²⁶. » De la même manière, Seligman trouve Joe dans la rue, étendue sur le sol, le visage en sang, et lui propose d'appeler une ambulance, ce à quoi Joe répond : « Non. » [N1 – 0:05:54] Seligman propose de laver son manteau, Joe répond : « Pas mon manteau. » [N1 – 0:08:00] Du sucre dans le thé ? « Non, merci. » [N1 – 0:08:18] Que vous est-il arrivé ? « Vous ne comprendriez pas. » [N1 – 0:08:56] Cela peut sembler très mineur, mais l'idée est ici de créer, en trois minutes, une atmosphère de confrontation qui plonge déjà le public dans le conflit qui l'attend.

*Nymph()*maniac et *The House That Jack Built* sont donc, effectivement, deux films qui présentent un conflit : une confrontation idéologique et rhétorique. Mais comment le dialogue d'idées cinématographique mis en scène par Lars von Trier utilise-t-il les spécificités du *medium* pour innover par rapport à son homonyme littéraire ? Donnons un exemple. Dans *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, Simplicio s'offusquait verbalement des déclarations dissidentes de son interlocuteur Salviati, interrompant ainsi à de nombreuses reprises l'écoulement dialectique des délibérations et peignant par la même occasion ce

¹²⁶ « Plus c'est long, plus c'est bon ? par Philippe Rouyer », figurant en bonus du DVD édité par Potemkine Films, [0:00:10]

personnage comme un véritable casse-pied (ce qui poussa d'ailleurs l'Inquisition à censurer l'ouvrage de Galilée, comme nous l'avons vu en page 20) : « Jamais je ne l'admettrai ¹²⁷ ! » ; « Messieurs, aidez-moi à retrouver le calme en mes idées ¹²⁸ ... » Ces interjections ont pour but d'assurer que l'auteurice a bien conscience du caractère polémique de l'argument qui vient d'être avancé, et rassurent ainsi la lecteurice en indiquant que le dialogue est bien au fait des mœurs en vigueur (et devra y répondre). Mais dans le cas du dialogue de Galilée, le verbiage excessif de Simplicio produit l'effet inverse car il devient ici un gêneur, et on se doute bien que l'intention de l'auteur est de moquer ces mœurs en vigueur plutôt que de les confronter. Or, on l'a vu (en page 48), *Nymph()*maniac contourne ce problème grâce à la dimension visuelle propre au cinéma. En effet, si Lars von Trier doit montrer que Seligman est en désaccord avec les opinions iconoclastes de Joe, il filmera sur son visage une moue désapprobatrice, mais ne fera intervenir son personnage (et donc interrompre la narratrice) que si et seulement s'il a un contre-argument véritablement intéressant à opposer (ce qui le rend bien moins agaçant). Galilée peut bien tenter de créer l'équivalent de ces moues, notamment lorsque Salviati interromp son propre développement pour dire ceci : « Je vois, à ses gestes et à son visage, le signor Simplicio manifester qu'il n'est pas convaincu ¹²⁹. » Mais le problème demeure le même : pour montrer la désapprobation du personnage, le dialogue d'idées littéraire est contraint d'utiliser des mots, qui suspendent le flux de la démonstration en cours. Or, puisque les réactions de Seligman s'inscrivent ici dans ce que l'on pourrait appeler une autre dimension (le son pour la voix de Joe et les images pour les réactions de Seligman), tandis que celles de Simplicio étaient littéralement unidimensionnelles (des mots pour répondre à des mots), la dialectique du dialogue d'idées s'en trouve au cinéma beaucoup plus fluide. Par ailleurs, on retrouve cet attachement (purement fictionnel) à ne pas dépeindre ses personnages comme strictement unidimensionnels (c'est-à-dire comme de simples personnifications d'idéologies précises) dans l'exemple que représente le personnage de Verge. Celui-ci est tout aussi franchement opposé à l'argumentation de Jack que l'est Simplicio vis-à-vis des démonstrations de Salviati. Cependant, contrairement à celles de Simplicio, les courtes interjections de Verge sont enrobées (comme on l'a évoqué en page 45) d'une saveur ironique qui s'accorde bien avec la diction lente et précise de l'acteur Bruno Ganz [HJB – 0:11:04], et qui, outre le fait de donner au

¹²⁷ Galilée, *op. cit.*, p.378

¹²⁸ *Ibid.*, p.494

¹²⁹ *Ibid.*, p.178

personnage une individualité qui le rend beaucoup plus attachant que ne l'était Simplicio, permet d'inscrire ces désaccords dans un cadre différent des raisonnements sobres propres à l'essai, en invitant les spectateurices à ressentir quelque chose de bien plus spécifiquement fictionnel : une émotion (dans ce cas-ci, le rire).

Notons enfin que, pour ce qui est de la confrontation des points de vue, *Nymph()* *maniac* et *The House That Jack Built* se rapprochent davantage de la technique de Hume que de celle de Galilée. Rappelons-nous, Bernard Jolibert écrivait : « L'art de Hume consiste à se rendre d'abord lui-même insaisissable. Au point qu'on a parfois beaucoup de mal à deviner sa pensée exacte propre ¹³⁰. » L'idée, à la différence de l'ouvrage de Galilée, est de donner à chaque personnage une capacité d'argumentation efficace et convaincante leur permettant d'emporter des échanges à tour de rôle, et ne permettant ainsi pas de repérer en faveur de quelle idéologie se situe l'inclination de l'auteurice (puisque chaque personnage représente une idéologie précise et différente). En somme, il s'agit de prendre en compte et de légitimer « la diversité des points de vue dans des domaines délicats qui demandent beaucoup de prudence ¹³¹. » Or, c'est là précisément la stratégie adoptée par Lars von Trier pour aborder dans ses deux films des thématiques particulièrement polémiques. Le dialogue sur l'avortement qu'entretiennent Joe et Seligman est réellement complexe dans la mesure où il n'oppose pas un·e pro-choix et un·e pro-vie, mais bien deux pro-choix, dans un contexte culturel européen généralement favorable au droit à l'avortement. De ce fait, la discussion porte sur une problématique difficile qui explore au-delà du consensus, à savoir : doit-on intégralement briser les tabous autour de ce sujet (y compris, donc, dévoiler la violence potentielle de l'opération, encore mal connue) au risque de fournir, sans le vouloir, des arguments aux pro-vies qui considèrent la pratique comme barbare ? Lars von Trier lui-même semble partager le parti de Joe (qui souhaite briser le tabou), ainsi qu'il le révèle aux *Cahiers du cinéma* : « Vous devez donner plus de liberté à ce que vous montrez plutôt que de poser de nouvelles limites. [...] La censure et le politiquement correct nuisent énormément à la démocratie ¹³². » Cependant, on voit bien que trouver une réponse simple à cette question paraît difficile, et que les deux points de vue semblent légitimes. Pour ce qui est de *The House That Jack Built*, les commentaires de la presse

¹³⁰ Bernard Jolibert, « Les *Dialogues sur la religion naturelle* de David Hume (du personnage à l'idée) », dans Marie-Françoise Bosquet, Jean-Michel Racault (dir.), *Pour une poétique de l'échange philosophique : Le dialogue d'idées et ses formes littéraires*, l'Harmattan, Paris, 2008, p.42

¹³¹ *Ibid.*, p.39

¹³² Joachim Lepastier, « Faire les films qui manquent », *op. cit.*, p.16

critique montrent le succès de la stratégie de Hume, tant toutes les interprétations sont données quant au positionnement idéologique du réalisateur danois. Certain·e·s critiques ont ainsi interprété les terribles thèses de Jack comme un discours parodique, à l'instar de Jean-Sébastien Massart qui écrit : « Dans le nietzschéisme de pacotille qui constitue l'essentiel [du dialogue de Jack et Verge], Lars von Trier donne parfois l'impression de s'être inspiré de *Bouvard et Pécuchet*. Il va très loin dans l'étude de l'idiotie ¹³³. » Ou alors, on suggère que Lars von Trier, par le biais du personnage de Jack, se moquerait de lui-même, exagérant au maximum les traits de personnalité qu'on lui connaît (y compris, donc, ses dérapages politiques), mais toujours avec second degré : « Le réalisateur n'hésite pas à penser contre lui, se représenter comme un odieux salopard en pleine folie des grandeurs, un sophiste à la mauvaise foi meurtrière. L'exercice est périlleux mais passionnant, faussement cynique et parfois vraiment hilarant ¹³⁴. » Autre possibilité, celle d'associer le propos du réalisateur au discours de Verge plutôt qu'à celui de Jack : « Pour l'autoportrait, mieux vaut chercher du côté du narrateur incarné par Bruno Ganz, qui n'hésite pas à railler le psychopathe sentencieux ¹³⁵. » Toutes les interprétations semblent possibles ; ou plutôt presque toutes, car dans tous les cas, les théories esthétiques, empreintes de discours politiques fascistes, promues par Jack sont si radicales qu'il semble impensable pour la critique d'imaginer que Lars von Trier puisse réellement corroborer son personnage. Et, de la même manière, il serait impardonnable, pour la critique, d'apprécier ce film s'il n'avait pas précisé auparavant avoir bien compris que le propos est ironique (sinon, on pourrait le soupçonner d'avoir été manipulé·e par le réalisateur, ou pire, d'être tout simplement fasciste). Il s'agit donc d'une curieuse situation, où Lars von Trier (par la création d'un personnage contradictoire de Jack) tout comme la critique doivent s'excuser, pour l'un d'avoir donné voix à un personnage aussi terrible, pour l'autre de l'avoir écouté.

c) La dialectique à l'œuvre : vers un nouveau sommet

Nous avons déjà remarqué, à travers nos trois exemples de la littérature (les dialogues de Platon, celui de Galilée et celui de Hume) comment la forme du dialogue d'idées, grâce à la

¹³³ Jean-Sébastien Massart, *op. cit.*, p.15

¹³⁴ Simon Riaux, « The House That Jack Built : critique qui sent la viande », *Écran Large*, 5 novembre 2020

¹³⁵ Caroline Vié, « "The House That Jack Built" : Des meurtres, Lars von Trier n'en commet "qu'au cinéma" », *20 Minutes*, 17 octobre 2018

participation dialectique de plusieurs interlocuteurs, permet de stimuler la pensée au-delà de ce que pourrait un simple discours rhétorique, trop catégorique. Platon l'écrivait dans *Phèdre* : « Voici l'inconvénient de l'écriture, mon cher Phèdre, comme de la peinture. Les productions de ce dernier art semblent vivantes ; mais interrogez-les, elles vous répondront par un grave silence ¹³⁶. » À l'aune de ces ouvrages littéraires, découvrons maintenant comment le dialogue d'idées cinématographique mis en scène par Lars von Trier reprend et adapte les techniques de ses prédécesseurs. Dans un premier temps, le dialogue d'idées permet d'insérer, dans les différents personnages qui animent la discussion, un·e médiateurice des questions ou incompréhensions du public, simulant ainsi un dialogue avec la·e lecteurice en personne, en anticipant ses remarques potentielles. Simplicio, dans *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, excelle à cela en relançant souvent le dialogue sur des sujets techniques dont Galilée sait que ses potentiel·le·s lecteurices ne seront pas expert·e·s : « Je ne comprends pas bien comment vous pouvez dire que cet immense mouvement est comme rien pour le Soleil ¹³⁷... » Nous retrouvons précisément la même chose dans *Nymph()* et *The House That Jack Built*, mais avec une différence de poids. Effectivement, rappelons que ces deux films, comme on l'a remarqué plus tôt (en page 48), donnent une importance première à la fiction. Il y a une dimension de l'essai, oui, mais il y a aussi une dimension de la fiction qui sert de matériel au dialogue. De ce fait, les questionnements dans ces films sont davantage le fait des personnages qui écoutent l'histoire que de ceux qui la racontent ; et les questionnements portent ici sur l'histoire elle-même. Simplicio ne comprenait pas la physique du mouvement des astres, mais Seligman n'a « pas bien compris la voiture qui brûlait » [N2 – 1:51:05] dans l'histoire racontée par Joe, ou bien demande des précisions à propos de sa personnalité pour mieux comprendre le fil de sa narration : « Vous avez parlé de rébellion. Une rébellion contre quoi ? » [N1 – 0:53:26] Verge, quant à lui, s'étonne d'un meurtre que Jack ne comptait vraisemblablement pas expliquer, et demande alors : « Vous pourriez préciser un peu pourquoi la vieille dame devait mourir ? » [HJB – 0:48:34] En fait, tandis que ce dispositif permettait à Platon de prévenir des remarques potentielles de ses lecteurices à propos de ses thèses, et d'y répondre ensuite par anticipation (comme nous l'avons expliqué en page 11), la transposition du dialogue d'idées dans un cadre de fiction cinématographique permet à Lars von Trier de réaliser le rêve de tout·e cinéaste : justifier n'importe quelle incohérence scénaristique en la faisant relever par l'un de

¹³⁶ Platon, *Œuvres de Platon, tome sixième, op. cit.*, p.124

¹³⁷ Galilée, *op. cit.*, p.230

ses personnages, et ainsi devancer les moqueries dubitatives d'un public potentiellement au fait des traditionnelles ficelles narratives des films policiers, dans une dimension absurde parfois parodique qui ressemble à un clin d'œil. Un exemple où Verge avance la question que l'on se pose tou-te-s, et où Jack rétorque un alibi abracadabrant :

« VERGE : Et la police ? J'imagine qu'ils ont commencé à venir fouiner ?

JACK : Non, appelez ça de la chance, si vous voulez. J'avais essayé de cacher la voiture [de ma victime], mais à mon grand désarroi, on pouvait toujours l'apercevoir depuis la route. Sans le savoir, j'avais eu un coup de génie en la garant ici. Un ruisseau définit la frontière de l'État [de Washington] et la police locale ne peut pas enquêter de l'autre côté, ce n'est pas leur juridiction. Je n'ai donc eu aucune demande de la police. » [HJB – 0:13:20]

Mais cela peut aller plus loin. En fait, le pouvoir d'action de Seligman et Verge sur la narration est bien plus important qu'il n'en a l'air, et ne se limite pas à simplement éclairer quelques points potentiellement mal compris par le public. On se souvient bien sûr comment le Socrate de Platon, dans *Ion*, acculait son interlocuteur en le faisant acquiescer à une succession de petites propositions sans qu'il ne réalise le chemin idéologique que celles-ci le faisaient progressivement parcourir. Cette célèbre stratégie dialectique, la maïeutique, trouve bel et bien sa place dans *Nymph()* et *The House That Jack Built*, comme semble le reconnaître Joe par cette phrase emblématique de la technique de Platon, après que Seligman l'a forcée, au terme de trois questions introspectives, à révéler une faiblesse (sa solitude) : « Je ne voulais pas vous en parler, mais vous m'avez tendu un piège. » [N1 – 1:39:05] Cette efficace aptitude à faire accoucher son interlocuteurice de ses faiblesses les plus enfouies, c'est Verge qui en fait la démonstration la plus saillante. Ce dernier, voyant clair dans la psychologie de Jack, lui demande au détour d'un sujet autour de la culpabilité et du désir d'être puni : « Y avait-il un côté "attrape-moi" chez vous enfant ? » [HJB – 0:41:22] De cette manière, bien qu'il n'ait (tout comme Seligman) pas de pouvoir d'action directe sur la narration qui a cours dans la dimension de la fiction, Verge influence l'histoire racontée par Jack en le mettant sur la piste de sujets que le tueur en série n'avait peut-être pas prévu d'aborder. Effectivement, Jack se lance dans une introspection sur son enfance, pendant laquelle on découvre par ailleurs qu'il aimait « voir les hommes du village faucher les prés. » [HJB – 0:42:09] Or, cette petite digression revient comme une massue à la fin du film lorsque, guidé par Verge dans les entrailles de la terre pour atteindre les enfers, Jack aperçoit par une fenêtre les Champs Élysées auxquels il sait qu'il n'aura jamais accès : ce sont les champs de son enfance, fauchés par les hommes du village de son enfance. [HJB – 2:15:30] Et Jack verse une larme, « la créature qui devait feindre ses émotions et qui

pensait si peu aux autres, montre peut-être ici le seul vrai sentiment de toute sa vie ¹³⁸. » Ainsi, la carapace du personnage est effectivement brisée, mais sans l’habile maïeutique de Verge une heure et demie plus tôt dans le film, le public n’aurait pas pu comprendre cette scène, et elle n’aurait donc probablement pas existé. Dans *Nymph()*maniac également, Seligman a son mot à dire quant à la suite de l’histoire, si bien qu’il insiste :

« SELIGMAN : Pourquoi ne pas parler à un psychologue ?

JOE : C’est une vieille histoire, je ne les aime pas.

SELIGMAN : Pour que je comprenne, il faut me la raconter aussi. » [N2 – 1:26:35]

Joe s’exécute à contrecœur, et s’ensuit la scène la plus graphiquement violente du film (une procédure d’avortement illégale, avec un cintre). À la fin de la scène, Joe interrompt sa propre narration (ce qui, d’habitude, est plutôt le fait de Seligman), amorçant ainsi un retour dans la dimension intermédiaire, et demande à son interlocuteur : « Dites quelque chose, Pierrot. Vous avez toujours un truc intelligent à dire. » [N2 – 1:35:00] Étant donné que le sujet est sensible, elle sait bien sûr que s’ensuivra une confrontation intéressante : elle provoque le dialogue, elle recherche la dialectique. Mais surprise, Seligman ne semble pas du tout enthousiaste à l’idée d’avoir cette discussion. Il est ici durement rappelé au fait qu’il n’est pas le seul à pouvoir manier la maïeutique (puisque Joe, avec son récit, semble toucher en lui un point sensible), et c’est désormais lui qui fait preuve de mauvaise volonté. Le piègeur est piégé.

C’est peut-être là ce que l’on pourrait appeler les limites du dialogue, qui n’est pas toujours agréable pour les deux interlocuteurices (ni, dans ce cas, pour le public). Parfois, la dialectique ne fonctionne pas comme il le faudrait. Dans *Nymph()*maniac, la communication entre les deux personnages est mise à l’épreuve par le contraste incroyable entre leurs deux personnalités, déjà suggéré par la mise en scène de l’introduction du film (comme on l’a vu en page 73). Joe semble régulièrement agacée par les digressions intellectuelles de Seligman qui interrompent le fil de sa narration, comme en témoignent de nombreux roulements de yeux dont le premier se montre tôt dans la nuit. [N1 – 0:23:43] L’exaspération est telle que Joe n’hésite pas à rappeler son interlocuteur à l’ordre : « Je vous raconte la pire chose qui me soit arrivée, [...] et aussitôt, vous me parlez de ce ridicule problème mathématique. En fait, je me demande si vous écoutez. » [N2 – 0:01:28] Elle finit même par faire preuve de méchanceté : « C’était l’une de vos plus faibles digressions. » [N2 – 0:59:52] Dans *The House That Jack Built*, Jack

¹³⁸ Tim Waverla, *op. cit.*

Traduction personnelle, citation originale : « The creature who had to fake emotion and thought so little of others, displays perhaps the only real feeling of his entire life. »

semble parfois trop têtue pour écouter son interlocuteur Verge, ce qui crée alors un véritable dialogue de sourd, où les deux personnages ne semblent pas parler de la même chose :

« JACK : Je ne peux pas dormir sur un drap qui a le moindre pli.

VERGE : Après tout, la chasse est une métaphore de l'amour. Et c'est votre faiblesse, Jack.

JACK : Il s'est passé tant de choses à cette époque. [...] D'abord l'éclipse. Puis l'éruption du volcan St Helen, que je pouvais voir de mon terrain. [...]

VERGE : L'amour, Jack. L'amour est aussi un art. Sans parler de l'intimité.

JACK : "Ice Man" aspirait le dernier soupir de ses victimes.

VERGE : Jack ! » [HJB – 1:08:20]

Le rappel à l'ordre exaspéré de Verge ne fonctionne pas, et le chaos continue. La musique se coupe et revient abruptement. Le montage s'embale, s'accélère et mélange de courts morceaux de plans issus de scènes antérieures. Plus rien ne fait sens, ce qui est gênant pour un dialogue d'idées, et la seule issue est finalement d'interrompre la séquence par un long écran noir. [HJB – 1:11:24]

Alors, quelle était la solution de Platon pour ménager les personnalités trop hautes en couleurs ? C'était, comme on l'a vu dans *Phèdre* (en page 13), d'adapter son discours aux attentes de son auditeuse. Malgré son aversion de la rhétorique, Socrate se pliait à cette dernière afin de plaire à son jeune interlocuteur, mais en montrait ensuite les failles. En bref, il convient d'accepter l'interlocutrice tel·le qu'il est, et tenter de composer avec ses défauts et ses appétences. C'est ainsi que Verge, ayant eu assez de l'obsession de Jack pour les sujets les plus funestes et les plus immoraux, l'interrompt subitement : « Arrêtez ! [...] Puisque vous semblez tenir absolument à l'extermination de masse, permettez-moi une réflexion sur le camp de Buchenwald, qui illustre mon attitude envers l'art et l'amour. » [HJB – 1:44:50] C'est comme cela qu'il capte à nouveau l'attention du tueur en série. Joe s'essaye à une entreprise similaire à travers ses récits, en tentant de les raccrocher aux lectures de Seligman pour l'intéresser davantage : « À mes yeux, le chapitre suivant [n'est pas aussi triste que] le reste de l'histoire. Mais comme vous avez beaucoup lu, apparemment, vous savez que dans une histoire le bon doit précéder le mauvais. Ce chapitre fera aussi le bonheur d'une âme sentimentale comme la vôtre, car il contient des observations au sujet de l'amour. » [N1 – 0:48:13] Seligman, en retour, adopte, à la fin de *Nymph()*maniac, le lexique vulgaire de Joe qui le choquait tant au début, montrant ainsi une sorte de développement corrompu du personnage qui ferait sourire son interlocutrice : « Chatte est un mot très fort. » [N1 – 0:11:20] ; « Peut-être qu'elle aussi avait découvert sa chatte... à deux ans. » [N2 – 2:15:02] Plus déroutant encore, lui qui est pourtant présenté comme un défenseur convaincu de la bienséance et de l'humanisme cède à la

démonstration aberrante de Joe qui se justifie d'employer un mot raciste, non sans que cela le mette tout de même mal à l'aise : « Vous ont-ils satisfaite ? Ces nè... nègres ? » [N2 – 0:37:05] Il rappelle ici l'idée qu'on se fait du métier de psychologue, parfois tenu.e d'utiliser le lexique de ses patient.e.s aussi extrême soit-il, pour creuser leur psychologie (et cette situation n'est d'ailleurs pas si éloignée d'une thérapie, comme on l'a vu en page 47).

Néanmoins, jamais la dialectique n'est aussi efficace que lorsque les appétences de chacun des deux personnages se retrouvent réunies au sein de la même séquence. Nous découvrons la dialectique opérer dès le premier chapitre du récit de Joe, dont elle tente de relier les thématiques à l'hameçon accroché au mur de la chambre. Ce n'est pas une mince affaire, mais Seligman lui donne un coup de pouce :

« SELIGMAN : J'attends de voir comment vous allez intégrer la pêche à la mouche à votre récit. Vous pourriez commencer par la mouche. Ça s'appelle une nymphe. Ce qui nous relie de façon élégante à la nymphomanie. La nymphe est l'un des premiers stades de la vie d'un insecte. JOE : Quand j'étais une très jeune nymphe, je voulais impérativement perdre ma virginité. SELIGMAN : Hop là. » [N1 – 0:19:00]

Seligman apporte ici les connaissances entomologiques dont Joe a besoin pour faire fonctionner son analogie sexuelle, ce qui crée une synergie étonnante entre les univers respectifs des deux personnages, congratulée par cette dernière interjection. C'est la dialectique qui fait son œuvre. L'influence de la passion de Seligman sur le récit de Joe devient même concrètement visible à l'image lorsque celui-ci se permet d'interrompre une scène pour en donner sa propre interprétation ichtyologique. À ce moment-là, la séquence est rejouée avec le même montage, à l'exception d'une surimpression nouvelle qui superpose les images initialement créées par Joe dans la dimension de la fiction avec d'autres images documentaires à propos des poissons et des rivières. [N1 – 0:25:20] En somme, c'est là une surimpression inédite de la dimension de la fiction (Joe) et de la dimension de l'essai (Seligman), qui donne à l'ensemble un nouveau prisme de lecture. Cette synergie particulière par laquelle s'anime le dialogue d'idées cinématographique et qui permet, au-delà des idées, de stimuler le caractère fictionnel du *medium*, pousse Pacôme Thiellement à écrire : « Seligman se tient dans le rôle du spectateur, un spectateur omniprésent, à la fois exégète, conseiller technique et relanceur, qui ne cesse de commenter et de digresser – des digressions sur lesquelles justement Joe s'appuie, en alpiniste de la parole, pour monter sur les sommets imprenables de son histoire ¹³⁹. »

¹³⁹ Pacôme Thiellement, « Le Rideau troué de la Fin des Temps », *les Cahiers du cinéma* n°697, février 2014, p.15

Troisième partie, la transcendance du dialogue :
étude du caractère autoréférentiel et métafictionnel
du dialogue d'idées selon Lars von Trier

Nous avons ainsi étudié ce qui compose la dramaturgie, la mise en scène et bien sûr le propos des dialogues d'idées animés par Lars von Trier, et cela de manière concrète et précise. Néanmoins, l'intérêt de la résurgence du dialogue d'idées ne réside pas que dans sa forme et dans son fond le plus explicite. En réalité, nous allons maintenant découvrir que toute cette entreprise permet au réalisateur d'élaborer une œuvre autoréférentielle et métafictionnelle. L'autoréférentialité est la capacité d'un sujet à se référer à lui-même. Dans le cadre du cinéma, cela signifie que nous allons étudier comment *Nymph()*maniac et *The House That Jack Built*, par différentes manières, signalent explicitement leur propre nature cinématographique et artificielle, communiquant ainsi au public que le sujet de ces films est avant tout le cinéma en lui-même. Plus fascinant encore : la métafiction est une forme particulière de fiction autoréférentielle qui interroge les caractéristiques et les limites de son *medium*, ainsi que son rapport avec la réalité.

De cette manière, nous assistons à une véritable transcendance du dialogue, c'est-à-dire que Lars von Trier utilise l'opportunité que représente son utilisation du genre du dialogue d'idées pour dépasser le cadre du film lui-même et animer un autre dialogue, symbolique, avec l'extérieur. Plus précisément, il ne s'agit plus seulement ici d'un dialogue d'idées entre des personnages fictionnels sans rapport avec la réalité (un dialogue intra-diégétique), mais d'un dialogue métaphorique du réalisateur de *Nymph()*maniac et *The House That Jack Built* avec les personnes réelles qui entretiennent des rapports avec ces deux films.

Ce serait donc cela, la résurgence du dialogue d'idées : non plus seulement un dialogue exclusif entre deux personnages fictionnels, mais un habile calembour qui permet d'élargir le sens du mot « dialogue » et mettre ainsi en relation la fiction et la réalité... un dialogue entre la fiction et la réalité. À quel effet ? Nous allons le découvrir. D'abord en étudiant ce que permet traditionnellement de mettre en scène une œuvre métafictionnelle : un dialogue de l'artiste (Lars von Trier) avec le public. Mais nous allons également lever le voile sur une conception plus originale encore du dialogue : un dialogue entre l'artiste et lui-même.

I. Dialogue de Lars von Trier avec le public

a) *Nymph()*maniac, une histoire sur le fait de raconter des histoires

Il y a, dans *Nymph()*maniac, une séquence étonnante où, tandis que l'attention de Joe se porte sur un miroir accroché au mur de la chambre de Seligman, nous en découvrons un gros plan. [N2 – 1:24:14] Pourtant, le miroir ne reflète pas l'image de Joe (comme on aurait pu s'y attendre), mais plutôt l'image de la caméra elle-même, qui effectue consécutivement un panoramique vers la droite afin d'écarter son champ du miroir, comme si elle avait été surprise de s'y voir et qu'elle cherchait à rapidement corriger cette « gaffe ». Mais bien entendu, cette erreur de continuité n'en est pas vraiment une. Il ne s'agit pas d'une simple perche ou d'un membre de l'équipe de tournage qui se retrouve par inadvertance dans la prise de vue, mais d'un geste ostentatoire et délibéré qui vise à porter l'attention de la spectateurice sur une thématique essentielle du film. Effectivement, par cet effet surprenant, *Nymph()*maniac révèle à l'écran les artifices de sa propre création, et rappelle donc à son public qu'il est bien en train de regarder un film. Autrement dit, *Nymph()*maniac fait ici référence à sa propre nature cinématographique ; le film est autoréférentiel, et métafictionnel (c'est une fiction qui révèle les ficelles de la fiction). Lars von Trier propose à son public une fenêtre cinématographique qui fait la lumière sur son métier en tant que créateur d'histoires. Plus précisément, la démarche est la suivante : le réalisateur, fasciné par le concept de narratologie, qui puise notamment ses origines dans l'analyse des contes ¹⁴⁰ (d'ailleurs, le Danois tire initialement son goût pour le chapitrage de *Winnie l'ourson*, d'Alan Alexander Milne : « Dans les livres pour enfant, tout est si structuré, chapitré, j'adore cela ¹⁴¹ »), propose avec *Nymph()*maniac une exploration et une analyse de la thématique du conte (au sens d'un récit oral) par le biais d'un dialogue d'idées afin de mieux pouvoir délibérer autour de cette notion.

De ce fait, le film n'est pas avare en références métafictionnelles, qui signalent au public à de multiples reprises que le sujet de fond demeure l'histoire racontée par Joe. Non pas le contenu de l'histoire, mais le fait qu'elle en raconte une, de la même manière que Lars von Trier raconte une histoire sur une femme qui raconte une histoire. Par exemple, la construction du film en chapitres chère au réalisateur est également celle utilisée par Joe pour transmettre son

¹⁴⁰ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Points, Paris, 2015

¹⁴¹ Thomas Aidan, « Entretien avec Lars von Trier », *la Septième Obsession* n°18, septembre-octobre 2018, p.27

récit, si bien qu'elle n'hésite pas à l'expliciter : « À mes yeux, le chapitre suivant ne contient pas d'accusation directe contre ma personne comme le reste de l'histoire. » [N1 – 0:48:13] Les huit chapitres qui segmentent le film sont ainsi les mêmes pour Seligman que pour le public du film. Afin de montrer le lien allégorique que *Nymph()*maniac établit entre Joe et Seligman d'un côté, Lars von Trier et le public de l'autre, prenons un autre exemple. Après une longue séquence montrant pour la première fois la relation de la jeune Joe avec son père, sur fond de botanique dont on se demande à ce stade le rapport avec la sexualité, nous quittons brusquement la dimension de la fiction et revenons dans la chambre de Seligman, où Joe jette un coup d'œil à son interlocuteur et s'enquiert : « Je vous ennue ? » [N1 – 0:18:57] Il semble ici que Joe partage les potentielles craintes d'une réalisatrice qui pressentirait l'incapacité de son public à suivre son film si celui-ci s'éloigne un instant du sujet principal. Le conflit entre le désir de la conteuse de raconter ce qu'il veut et la patience de son auditrice est une nouvelle fois abordé lorsque Joe enchaîne, dans son récit, les coïncidences invraisemblables d'une romance stéréotypée. À chaque nouveau hasard, Seligman interrompt le récit par ses scepticismes, se moquant également de la mise en scène exagérément mielleuse (comme le fait sans aucun doute le public lui aussi), jusqu'à ce que Joe se fâche : « Comment pensez-vous tirer profit (*get the most out of*) de mon histoire ? En y croyant ? Ou en n'y croyant pas ? » [N1 – 2:14:26] De cette manière, Joe mais surtout Lars von Trier enseigne à Seligman mais surtout au public une thèse essentielle du romantisme, et le point de vue original d'un réalisateur sur la narratologie de son œuvre cinématographique.

Pourtant, si Lars von Trier souhaite réaliser un film à propos de la beauté de la fiction, pourquoi le faire à travers une approche, le dialogue d'idées, qui semble tant s'en éloigner ? Nous avons effectivement déjà remarqué (en page 79) combien les individualités fortes des deux personnages du dialogue paraissent parfois entraver la fluide progression du récit. Toutefois, c'est précisément cette situation particulière, par laquelle l'auditeur Seligman a le pouvoir d'interrompre et de commenter la narration, qui offre à Joe l'opportunité de mettre son récit à l'épreuve et de prouver la légitimité de son *medium* de choix (la fiction). C'est ainsi qu'elle introduit, au début du film, son récit (qui s'émancipera dans la dimension de la fiction) comme ceci : « Je sais peut-être par où commencer. Mais pour que vous compreniez, je dois vous raconter toute l'histoire, et ce sera long. [...] Et moral, j'en ai peur. » [N1 – 0:10:41] Au-delà du clin d'œil autoréférentiel évident (par l'intermédiaire de Joe, Lars von Trier prévient son public que son film dure tout de même 5 h 30), l'utilisation du terme « moral » pose ici question. Ce sont les deux adjectifs utilisés pour qualifier tout ce qui va suivre : long (certes) et moral... Difficile de ne pas voir un rapprochement avec la prétention première du conte depuis

Charles Perrault, c'est-à-dire de véhiculer une morale : « Dès la publication des tout premiers contes, Perrault a insisté sur l'importance de la morale qui légitime et justifie à elle seule le corpus moderne du conte ¹⁴². » Mais l'intérêt de la forme du dialogue d'idées dans *Nymph()maniac* est que, grâce à lui, l'aspect moral des contes de Joe n'est pas véhiculé de manière frontale, sans équivoque possible... Après-tout, Lars von Trier n'est pas féru de sermons : « Vous avez souvent dit, comme aujourd'hui, que vous n'aimiez pas qu'on vous fasse la morale, de manière didactique, avec autorité ¹⁴³. » Ainsi, au contraire du schéma classique de conte moderne tel qu'inauguré par Perrault, à la morale « claire, saisissable, évidente ¹⁴⁴ », la structure même de *Nymph()maniac* permet de remettre en cause le caractère inflexible de la morale d'une histoire, grâce à la présence du contradicteur, Seligman. Effectivement, celui-ci est tenu, tout au long du dialogue, de toujours nuancer la morale placardée par Joe comme une évidence (selon laquelle elle serait une mauvaise personne), et c'est lui qui, finalement, donne sa propre interprétation en guise de conclusion morale de toute cette histoire, avec à l'image un montage récapitulatif de différentes séquences du film : « Vous êtes une femme qui revendique son droit. [...] Vous avez rendu les coups. Vous avez lutté contre le sexe qui a opprimé, mutilé et tué, vous et des milliards de femmes, au nom de la religion ou de la morale, ou de Dieu sait quoi. » [N2 – 2:38:29] À chaque fin de chapitre, ou chaque fin de conte, une délibération morale s'ensuit et rien ne semble jamais si simple. Nous avons abordé (en page 69) cet épisode où, tandis que Joe pensait raconter une tragédie (« J'ai agi de manière répréhensible, mes actes montrent que je suis un être humain horrible »), Seligman l'interprétait autrement : « Je ne vois pas les choses ainsi. Au contraire, j'ai vu ça comme une histoire très plaisante et drôle. Pas du tout triste, ou plombée par le péché. » [N1 – 0:41:29]

On déduit de cette séquence qu'il peut arriver que le public retire une interprétation complètement différente du message, de la morale que la conteuse souhaitait transmettre. Joe l'a bien appris à ses dépens puisque, pour éviter un autre écueil de ce type lorsque Seligman semble attendri par l'un de ses contes (« C'est très touchant, cette histoire avec P »), Joe le recadre immédiatement : « Alors vous avez probablement compris de travers » [N2 – 2:15:25] avant de reprendre son récit et de le rendre subitement bien moins tendre, comme si elle le

¹⁴² Jean Mainil, « Conte et morale, ou Les nouveaux habits de la Moralité », *Féeries* n°13, p.11

¹⁴³ « Nine questions for Lars von Trier regarding *The House That Jack Built* », figurant en bonus du DVD édité par Potemkine Films, [0:24:04]

¹⁴⁴ Jean Mainil, *op. cit.*, p.13

modulait en fonction de la réaction de son interlocuteur et, bien entendu, des émotions qu'elle souhaitait peindre dans son histoire en premier lieu. Que disait Seligman, d'ailleurs, pour justifier ce premier écart d'interprétation au début du film ? « En racontant, vous étiez gaie, pleine d'humour. Vous n'aviez pas l'air d'entamer un récit tragique. » [N1 – 0:41:51] Nous nous rendons ainsi bien compte de la responsabilité de la romancier-ère, de la scénariste, et dans le cas de Joe, de la conteuse : le propos ne fait pas tout, l'interprétation que se fera le public dépend également de la manière de raconter l'histoire. On se souvient de ce qu'écrivait Jacques Rivette dans son célèbre texte, *De l'abjection* : « C'est ici que l'on comprend que la force de *Nuit et Brouillard* venait moins des documents que du montage. [...] Voyez cependant, dans *Kapo*, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés ; l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris. [...] Disons qu'il se pourrait que tous les sujets naissent libres et égaux en droit ; ce qui compte, c'est le ton, ou l'accent, la nuance, comme on voudra l'appeler – c'est-à-dire le point de vue d'un homme, l'auteur, mal nécessaire, et l'attitude que prend cet homme par rapport à ce qu'il filme ¹⁴⁵. » Ce que Jacques Rivette reprochait à Gillo Pontecorvo était notamment d'habituer son public et « l'homme moderne » à l'horreur en édulcorant sa représentation des camps nazis pour qu'elle devienne « physiquement supportable », écrivait-il, sans nécessairement le vouloir mais manifestement sans non plus s'être posé la question de sa propre responsabilité historique et morale dans cette représentation. Or, ce questionnement esthétique est également abordé dans *Nymph()*maniac. Dans cette affaire, Seligman tient le rôle de l'hypothétique spectateur qui aurait été accoutumé à la violence édulcorée et qui, de ce fait, ne supporterait pas la représentation d'une violence « crue ». D'abord, il corrige à plusieurs reprises le récit de Joe pour atténuer la vulgarité de son vocabulaire : « Chatte est un mot très fort. » [N1 – 0:11:19] ; « Vous ne devriez pas utiliser ce mot ¹⁴⁶. » [N2 – 0:35:31] Mais surtout, il ressort pétrifié de la représentation réaliste et violente que Joe fait de son avortement : « Moins on en dit, mieux ça vaut. [...] Quel plaisir aurais-je à écouter les détails macabres de l'extraction d'un fœtus ? » [N2 – 1:35:57] Le réalisateur danois répondrait sûrement à Seligman qu'un film n'a pas pour dessein de faire plaisir, qu'il doit même être comme : « Un caillou dans

¹⁴⁵ Jacques Rivette, « De l'abjection », *les Cahiers du cinéma* n°120, juin 1961, p.54-55

¹⁴⁶ Précisons néanmoins que les indignations de Seligman ne sont pas nécessairement injustifiées (dans ce cas précis, il reprend Joe sur un terme raciste). C'est justement parce que nous comprenons et nous identifions à ce personnage (à la différence de ce fameux Simplicio) que le dialogue d'idées est ici crédible et pertinent.

une chaussure. [...] Vous devez sortir d'une séance de cinéma avec une certaine douleur ¹⁴⁷. » Cependant, étant donné que le sujet du droit à l'avortement n'est pas aussi consensuel qu'on le voudrait, la description sanglante qu'en fait Joe (ou, d'un point de vue métafictionnel, Lars von Trier bien sûr) passe ici davantage pour une lubie provocatrice irresponsable. L'ultimatum de Rivette, celui selon lequel il est impératif de montrer l'horreur telle qu'elle fut vraiment, plutôt qu'une version édulcorée qu'il trouvait abjecte étant donné la gravité du sujet des camps, s'en trouve complètement retourné lorsque le sujet n'est plus l'un des plus grands crimes contre l'humanité mais un droit humain fondamental... N'est-ce pas dangereux de le représenter ainsi, comme une opération violente (quand bien même cela serait la vérité) et potentiellement influencer l'opinion publique vers une direction indésirable ? D'ailleurs, pourquoi tant insister pour le montrer de cette manière ? On en vient à douter des intentions de Joe, ou de Lars von Trier... Seligman assène ce terrible argument : « Les avortements vraiment sérieux, ceux qui sauvent des vies, loin de nos milieux sociaux, ne les compromettez pas (*you can't endanger them*) en insistant (*provocatively*) pour montrer les détails sordides. » [N2 – 1:37:56] En fin de compte, cette séquence interroge lourdement sur les responsabilités morales de la conteuse d'histoire vis-à-vis de son public et du message qu'il souhaite lui véhiculer, non pas seulement à travers le fond mais aussi à travers la forme que prend cette histoire. Par cette mise en abîme métafictionnelle, le réalisateur invite son public à prendre conscience des problèmes potentiels que posent sa profession, et met en scène un dilemme véritablement ambitieux, au-delà des consensus, ainsi que l'entend bien sûr le genre provocateur du dialogue d'idées.

b) Bienvenue au ciné-club

Mais les références métafictionnelles ne se limitent pas à une réflexion sur le fait de raconter des histoires, qui pourrait après tout s'appliquer à n'importe quel autre *medium* de fiction (la littérature, le théâtre ou encore le jeu vidéo). *Nymph()* et *The House That Jack Built* sont également des œuvres autotéliques qui s'interrogent sur leur statut en tant qu'objets spécifiquement cinématographiques. Effectivement, ce n'est pas une coïncidence si chacun des deux films s'ouvrent sur un long écran noir, de cent secondes dans *Nymph()* (écran noir qui clôt également le film) et cinquante secondes dans *The House That Jack Built* (tous deux contiennent aussi un autre écran noir de cinquante secondes placé au milieu des films). Que

¹⁴⁷ Thomas Aidan, *op. cit.*, p.30

signifie cette obsession des écrans noirs ? C'est bien simple : la littérature ne contient pas d'écrans ; le cinéma si. Le début des deux films est ainsi plongé dans la pénombre car l'écran n'a tout simplement pas encore été allumé. Lorsqu'enfin l'image de *Nymph()*maniac apparaît, nous découvrons une scène de rue avec un cadre particulièrement exigü car resserré sur les bords par deux murs sombres, comme pour mimer plus encore les restrictions qu'imposent un écran... un écran dans un écran. Le message est clair : ce film parle de cinéma. Pour ce qui est de *The House That Jack Built*, Jack finit par rompre le silence de l'obscurité pour demander à Verge s'il a le droit de parler. Lorsqu'il en obtient l'autorisation, il se lance dans son récit et l'image apparaît, comme s'il allumait enfin la télévision ou le vidéoprojecteur et que le film commençait. Sans doute que sans ce Jack si bavard, nous aurions contemplé un écran noir pendant toute la durée du métrage.

Mais si Jack et Verge ont pu entamer leur dialogue avant même que le film ne débute, cela signifie-t-il que ces deux personnages existent, d'une manière ou d'une autre, dans une dimension annexe, quelque part entre les images et le public ? Absolument, et nous le savons bien car il s'agit de la dimension intermédiaire. Mais, en fin de compte, qu'est-elle réellement, cette fameuse dimension ? Lorsque Seligman trouve Joe allongée sur ce sol sale et humide, il l'invite à le suivre chez lui : « Il va falloir venir avec moi. Je ne sers pas le thé dans la rue. » [N1 – 0:06:55] La chambre de Seligman, dimension intermédiaire où se déroulera le dialogue qui va s'ensuivre, est effectivement plus propice à servir le thé. Mais cet espace calme et couvert loin du bruit et de la pluie est également plus propice à regarder un film. Oui, la dimension intermédiaire, que ce soit la chambre de Seligman ou cet espace abstrait et inconnu duquel Jack et Verge ont entamé leur dialogue avant que le film ne commence, est un ciné-club allégorique. Mais quelles preuves avons-nous de ce que nous avançons ici ? En fait, il est tout simplement impossible que les histoires racontées par Joe ou Jack (et que nous voyons à l'écran grâce à la dimension de la fiction) ne soient transmises à Seligman ou Verge que par le biais de l'oralité. En effet, on imagine dans un premier temps que les images qui nous sont accessibles en tant que public ne sont que des retranscriptions visuelles plaisantes des descriptions orales faites par Joe ou Jack à leur interlocuteur. Par exemple, lorsque Seligman interrompt une séquence où Joe et son amie arpentent les couloirs d'un train, et propose son interprétation : « Ce que vous faisiez en longeant ce couloir s'appelle "lire la rivière" » [N1 – 0:25:04], comment sait-il décrire puis analyser avec précision le comportement des deux jeunes femmes alors même que nous, public, n'entendons pas la voix hors champ de Joe décrire les détails de la scène ? On imagine donc que les images du film sont toutes sans exception décrites par Joe à Seligman, même si nous n'entendons pas toutes ces descriptions qui sont pour nous directement accessibles sous

la forme d'images. De la même manière, on peut tout à fait imaginer que, dans ce montage étonnant qui juxtapose le premier meurtre de Jack avec des images d'archives de Glenn Gould au piano, Jack ait interrompu son récit et se soit soudainement mis à parler du pianiste, et que le montage que nous découvrons à l'écran soit une retranscription de ce brusque contraste. Néanmoins, on se rend bientôt compte que cette situation est ridicule. Il est impossible, pour ces deux personnages, de retranscrire à l'oral à leur interlocuteur tout ce que nous, public, voyons à l'écran. Typiquement, lorsqu'au détour d'une scène où Joe se fait passer pour un professeur de musique, un personnage sans importance manifeste commente « Beethoven ? Il ne savait pas écrire une fugue » [N2 – 0:26:04], Seligman ne peut bien sûr s'empêcher d'apporter sa nuance sur le sujet, sans que tout cela n'apporte rien au contexte narratif de la séquence. Mais on se doute bien que, si Joe racontait réellement son récit à l'oral, elle ne serait pas allée dans des détails aussi insignifiants à l'échelle de son propos (un détour de type « Et tout d'un coup, un homme sorti de nulle part me confia que... » paraît absurde). Mais un film, à la différence d'un récit oral ou écrit, présente des situations qui semblent réelles (puisque filmées par une caméra), et ce type de détails anodins, qui encombrerait les pages d'une œuvre littéraire ou le rythme d'un conte oral, participent ici au contraire à l'édification de l'univers diégétique nécessaire à la crédibilité du long-métrage. Dans ce cas, si Seligman a pu commenter cette assertion, c'est qu'il a accès, tout comme le public, au récit de Joe sous la forme d'un film. Même constat dans *The House That Jack Built* lorsque, après cette coupe sur Glenn Gould, Verge finit par demander : « Que vient faire ici cet homme ridicule ? » [HJB – 0:08:18] « C'est Glenn Gould » répond Jack, révélant ainsi que ce dernier n'avait pas présenté l'artiste et que Verge avait bien, comme nous, découvert le pianiste par le biais de cette image d'archives. Enfin, comment Seligman saurait-il commenter la musique d'ambiance intradiégétique qui résonne dans une scène de *Nymph()*maniac, alors même que Joe ignore tout du solfège ? « La musique... L'intervalle entre si et fa. C'est un triton, l'intervalle du diable. » [N1 – 0:51:23] On se doute bien que Joe n'a pas pu reproduire avec sa bouche le son de l'accord pour que Seligman l'entende. Et si Jack peut inviter Verge à écouter la bande sonore d'une image d'archives dans sa dimension de l'essai : « Écoutez ce son quand l'avion pique » [HJB – 1:43:14], c'est bien parce que Verge est, comme nous, public du film lui-même.

Or, si le film a conscience qu'il est un film, ou plutôt que les personnages ont conscience qu'ils évoluent dans un film, il paraît donc logique que ceux-ci puissent concrètement manipuler le film en tant qu'objet. En clair : appuyer sur le bouton « pause ». De ce fait, Seligman est un grand amateur de la télécommande : il n'hésite pas à stopper le récit (ce qui a pour effet de quitter la dimension de la fiction et de nous renvoyer dans la dimension intermédiaire) lorsqu'il

estime avoir quelque chose d'intéressant à partager (comme on l'a montré en page 55). Étant donné, donc, que ce n'est pas la voix de Joe qu'il coupe (puisque nous ne l'entendons pas non plus, comme nous venons de le voir), il n'y a rien d'autre à interrompre que le film lui-même, ce qui donne effectivement cet effet d'arrêt sur image soudain. Il peut également arrêter le cours du récit lorsque celui-ci devient trop violent au point qu'il ne le supporte plus, à la manière de spectateurices qui partiraient d'une salle de cinéma (Lars von Trier est coutumier du fait ¹⁴⁸). À la fin de ce terrible dialogue sur l'avortement au cours duquel Seligman se trouvait mal à l'aise, Joe propose une dernière digression autour du forceps, un outil qui permet de sortir le fœtus de l'utérus, mais qui peut également briser sa tête. Lorsque, dans la dimension de la fiction, le médecin dont la jeune Joe écoutait le cours nomme l'outil de ce nom anglais très provocateur, « C'est ce qu'on appelle un forceps (*nutcracker*) » [N2 – 1:39:11], Seligman réagit au quart de tour et interrompt instantanément la dimension de la fiction (« Je n'ai pas besoin de savoir ça »), comme s'il avait déjà préparé son doigt sur le bouton pause depuis un moment, par anticipation. Dans *The House That Jack Built*, Verge propose une manière plus radicale d'interrompre le discours parfois épouvantable de son interlocuteur. Tandis que Jack repousse une fois encore les limites du supportable, Verge s'écrie « Arrêtez (*stop*) ! » [HJB – 1:44:50], ce qui a pour effet de complètement couper l'image et de revenir à l'écran noir du début du film, comme si Verge avait carrément éjecté le film de son lecteur (le bouton *stop*). Après quinze secondes de néant visuel, Verge débute une digression dans sa propre dimension de l'essai, avec ses propres images : un nouveau film a été inséré dans le lecteur. Pour finir, avec une télécommande, il est également possible de rembobiner toute une séquence. Seligman se prend au jeu lorsqu'il rejoue une séquence de *Nymph()**maniac*, après un effet visuel de défilement arrière, ou effet de *rewind* [N1 – 0:25:09], et donne à Joe et au public sa propre interprétation de la scène, avec cette fois-ci sa voix hors champ pour commenter les images. Nous sommes donc plongé·e·s dans un univers particulier où le récit, le film, est librement manipulé par chacun des personnages du dialogue afin de le commenter, l'analyser, le critiquer... permettant ainsi d'inclure le public dans une démarche délibérément « cinéphile ».

Tout l'intérêt de ce dispositif est donc qu'il permet de simuler l'équivalent d'une salle de ciné-club, où le public serait, par cette allégorie, personnifié dans la figure de Seligman ou Verge, recevant le film comme eux et participant avec eux à ce débat (ou dialogue d'idées) avec la réalisatrice Joe ou Jack, qui animent leur dimension de la fiction comme un·e cinéaste

¹⁴⁸ Fabienne Bradfer, « Lars von Trier : "Sans provocation, on stoppe l'évolution" », *le Soir*, 16 octobre 2018

réaliserait un long-métrage. Une sorte de « petit théâtre ¹⁴⁹ », comme l'appelle Philippe Rouyer, où le public peut réagir en direct et interroger les images, ainsi que le veut la dialectique platonicienne (comme nous l'avions expliquée en page 13). Le rapprochement symbolique entre les personnages qui reçoivent le récit et nous, en tant que spectateurices, se remarque dans un premier temps car nous partageons souvent la même expression faciale que Seligman. Si Joe fait un commentaire attendrissant, un gros plan montrera le visage amusé de Seligman, et nous nous surprendrons à avoir épousé une réaction similaire ; si Joe raconte un épisode choquant, un gros plan montrera Seligman la bouche entrouverte, et ainsi de suite. Quelques exemples des plus significatifs : [N1 – 0:19:37] ; [N1 – 1:36:54] ; [N2 – 0:11:18] ; [N2 – 1:19:10]. Ensuite, les interrogations des personnages qui reçoivent l'histoire sont bien sûr les nôtres. Seligman et Verge profitent de la présence de la cinéaste Joe ou Jack pour éclairer les questions typiques que chacun se pose au visionnage d'un film, et que le public se posera aussi. Lorsque, dans la dimension de la fiction, Joe se refuse à Jérôme, Seligman demande : « Pourquoi avoir refusé ? » [N1 – 1:02:59], à savoir : « Pourriez-vous expliquer la psychologie du personnage de Joe au moment où elle se refuse à Jérôme ? » À la suite d'un montage juxtaposant le visage démolí de la première victime de Jack avec un tableau cubiste (*Head of a Woman, Portrait of the Artist's Mother* peint par Juan Gris), avec les angles et les couleurs propres à ce mouvement artistique rappelant les contours déformés et ensanglantés du visage de la femme assassinée, Verge s'enquiert : « Donc un cric dans le visage d'une femme, certes insupportable, était du grand art, c'est ce que je dois en conclure ? » [HJB – 0:08:35], à savoir : « Pourriez-vous éclairer votre mise en scène ? Quelles étaient vos intentions ? » Enfin, c'est également le moment de vérifier si les symboles que nous croyons déceler dans le film sont effectivement placés là délibérément par la réalisatrice, ou bien si nous sommes en pleine surinterprétation :

« SELIGMAN : Êtes-vous consciente que le choix du hamster nain peut avoir une connotation sexuelle ?

JOE : Je le réalise maintenant, mais ce n'était vraiment pas un choix conscient. » [N1 – 0:32:06]

De manière générale, les récits racontés dans la dimension de la fiction et les démonstrations présentées dans la dimension de l'essai deviennent des paraboles sociologiques ou des exposés techniques que l'on peut discuter à souhait dans la dimension intermédiaire, salle de ciné-club. Ils sont l'équivalent cinématographique des thèses formulées à l'écrit dans un dialogue d'idées littéraire, et les arguments sur lesquels l'interlocuteurice (le public) peut rebondir.

¹⁴⁹ « Plus c'est long, plus c'est bon ? par Philippe Rouyer », figurant en bonus du DVD édité par Potemkine Films, [0:24:05]

c) Lae critique est dans la salle

Il convient de préciser que Seligman et Verge n'assument pas, dans cette salle de cinéma, un rôle de spectateurice lambda. En effet, Tim Waverla s'interroge sur le choix des mots de Verge tandis que ce dernier délibère sur l'une des histoires racontées par Jack : « Ici nous avons un terme métafictionnel sur lequel méditer. Verge utilise le mot "sujet", presque comme si Jack et Verge réfléchissaient aux créations artistiques et non à la réalité de la narration. [...] C'est un terme littéraire utilisé dans l'art, l'écriture, le cinéma, etc. Les sujets sont la propriété de l'artiste, et en cet instant, Jack est l'artiste et Verge endosse le rôle du critique¹⁵⁰. » On l'a vu, Seligman et Verge sont très cultivés, et possèdent suffisamment de matière grise et de recul pour assurer une fonction de critique vis-à-vis des films que constituent les dimensions de la fiction animées par Joe et Jack. De ce fait, il semble que nous assistions ici à un dialogue d'idées entre un·e réalisateurice et un critique de cinéma.

Dans *Nymph()*maniac, Seligman incarne un critique dont le rôle est non seulement de donner son opinion sur les sujets abordés par Joe, mais aussi de les analyser en s'aidant de son bagage culturel, comme nous l'avons vu tout au long de ce mémoire : la collaboration entre les deux protagonistes crée une dialectique qui renforce la pertinence du dialogue d'idées. Mais on remarque qu'une certaine asymétrie existe entre Joe et Seligman... Effectivement, Seligman est incapable de générer des images dans la dimension de la fiction (l'apanage de Joe) et se contente de partager la dimension de l'essai avec son interlocutrice qui, elle, peut utiliser chacune des deux dimensions pour s'exprimer. On découvre cet antagonisme tôt dans la nuit, lorsque Seligman tente de contester le récit de Joe (qui affirme qu'elle était déjà pleine de péché lorsqu'elle était n'avait que deux ans) en se rattachant à sa culture : « Personne ne peut être nymphomane à deux ans. [...] Selon aucune religion que je connais... » [N1 – 0:11:33] Tandis que Joe voit une solution simple et créatrice : « Ou selon une religion qui n'existe pas encore. » Et lorsque Seligman proteste : « Alors on peut tout imaginer », Joe ne répond rien et reprend le fil de son récit. En fait, sa réponse, c'est précisément la reprise de son récit : elle insinue que oui, avec la dimension de la fiction, elle peut tout imaginer et décide de tout. Lorsque Seligman,

¹⁵⁰ Tim Waverla, « THE HOUSE THAT JACK BUILT (2018): An Essay on the Themes in Lars von Trier's House of Corpses », *This Is Your Brain On Your Film*, 8 février 2019
Traduction personnelle, citation originale : « So, here we have another self-reflective term to chew on. He uses the word "subject", almost as if Jack and Virgil are reflecting on artistic creations and not the reality of the narrative. [...] It's a literary term used in art, writing, film, etc. Subjects are the property of the artist, and in this moment Jack is the artist and Verge assumes the role of critic. »

en bon critique, relève les facilités scénaristiques qu'emprunte son interlocutrice, Joe répond : « Et alors ? C'est ainsi que se déroule l'histoire, c'est moi qui la raconte et je sais ce qui s'est passé. » [N1 – 2:13:41] Ainsi, il apparaît que Lars von Trier file ici la métaphore : Seligman, en tant que critique, n'a aucun contrôle sur la narration car il demeure un simple spectateur, tout critique qu'il soit. Il peut protester et se montrer plus intelligent que la réalisatrice Joe, mais celle-ci garde le pouvoir. Dans cet ordre des choses, difficile de ne pas également voir un jeu allégorique sur la sexualité des personnages, tant l'un est soumis tandis que l'autre domine. Si le sujet de *Nymph()*maniac est la sexualité, alors Seligman n'a rien à raconter puisqu'il est asexuel. Et son asexualité n'a d'égale que son incapacité à s'identifier aux histoires de Joe, qu'il ne fait qu'expliquer avec des concepts théoriques et abstraits qu'il a trouvés dans ses lectures. Comme un critique de cinéma qui n'aurait jamais réalisé un film, mais qui les analyserait selon des paramètres appris en cours d'esthétique. Mais justement, selon Seligman, cette asexualité fait de lui un parfait auditeur : « Je n'ai pas d'idées préconçues ou de préférences. Je suis le meilleur juge à qui raconter votre histoire. [...] Je suis vierge. Je suis innocent. » [N2 – 0:04:34] Vierge de toute création artistique, le critique est davantage disposé à juger les œuvres d'égaux à égaux, puisqu'il ne pourra jamais les comparer aux siennes. Voilà le secret d'une dialectique efficace, entre deux extrémités.

Aborder, par allégorie, le thème de la critique d'art permet à Lars von Trier d'examiner, dans le dialogue d'idées de *The House That Jack Built*, une théorie esthétique bien particulière. Pour convaincre Verge du bien-fondé artistique de l'un de ses méfaits, Jack plaide sa cause : « Ne considérez pas les actes, mais les œuvres. » [HJB – 1:08:03] La position de Jack, qui ressemblerait à celle d'un Nicolas Machiavel particulièrement corrompu, est similaire à une certaine conception de l'art qui émergea chez les romantiques du XIXe siècle, portée par le célèbre exemple du poème « Une charogne » et plus généralement la poésie de Charles Baudelaire, dont l'essence était de rechercher la beauté sans se soucier de la morale : « Aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème que celui qui aura été écrit pour le plaisir d'écrire un poème ¹⁵¹. » Le normalien Albert Cassagne, en 1906, résume ainsi ces nouvelles aspirations romantiques : « Si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique, et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise ¹⁵². » Or, si l'ambition de Jack est avant tout de réaliser une grande œuvre et non une œuvre « mauvaise »,

¹⁵¹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, tome II*, Gallimard, Paris, 1975, p.112

¹⁵² Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Champvallon, Paris, 1996, p.230

alors peu importe le nombre de victimes qu'entraînera sa poursuite artistique... tant pis pour les agneaux qu'il abat par dizaines : « L'agneau a eu l'honneur de vivre à jamais dans l'art et l'art est divin. » [HJB – 0:49:36] Ce crédo, notamment porté au XXe siècle par André Gide (« C'est avec les beaux sentiments que l'on fait la mauvaise littérature ¹⁵³ ») s'oppose en tout point à la conception antique de l'art et la morale, incarnée par ce passage de la République où Socrate proposait d'ôter tous les vers « dangereux » de l'Iliade, qui risqueraient d'une manière ou d'une autre d'inhiber le courage des jeunes lectrices de sa république idéale : « Nous effacerons par conséquent tous les passages de ce genre, à commencer par ces vers. [...] Et ces vers. [...] Et ceux-ci. [...] Et ceux-là. [...] Puis. [...] Et encore. [...] Et ceci. [...] Ce n'est pas qu'ils ne soient poétiques et que la multitude n'ait du plaisir à les entendre, mais plus ils sont pleins de poésie, plus ils sont dangereux pour des enfants. ¹⁵⁴ » On pourrait croire que cette conception n'est plus à l'ordre du jour après le choc du romantisme évoqué précédemment, un mouvement dont Lars von Trier se sent inévitablement proche (c'était là tout le message que renfermait *Melancholia* : « Une mélancolie qui se trouve par ailleurs dans le romantisme, courant auquel von Trier ne cesse de faire référence ¹⁵⁵ »)... Mais le réalisateur danois semble craindre que la censure platonicienne ne revienne sous la forme du « politiquement correct », qu'il n'a cessé de critiquer explicitement depuis plus de quinze ans : tantôt il « tue la discussion ¹⁵⁶ », tantôt il « tue le monde ¹⁵⁷ », tantôt il « nuit énormément à la démocratie ¹⁵⁸ ». Or, si on a déjà vu que Seligman représentait clairement cette idée du « politiquement correct » : « Vous ne devriez pas utiliser ce mot. Ce n'est pas politiquement correct » [N2 – 0:35:31], sa bienveillance démesurée à l'égard de Joe, ainsi que sa timidité manifeste, le persuadaient d'éviter de complètement s'opposer à ce qu'elle disait ou de rechercher le conflit.

Ce n'est pas le cas du critique qu'incarne Verge, qui semble faire fi du commandement romantique d'Oscar Wilde : « La première condition de la création est que le critique doit être capable d'admettre que le domaine de l'art et le domaine de l'éthique sont absolument distincts

¹⁵³ André Gide, *Dostoïevsky*, Plon, Paris, 1923, p.253

¹⁵⁴ Platon, *Œuvres de Platon, tome neuvième*, Rey et Gravier, Paris, 1833, p.122-124

¹⁵⁵ Francis Gauvin, « Nihilisme et fin du monde dans *Melancholia* de Lars von Trier », *Cinémas* n°26, automne 2015, p.38

¹⁵⁶ Charlotte Higgins, « Lars von Trier acts as a slave to controversy », *The Guardian*, 17 mai 2005

¹⁵⁷ Pascale Nivelles, « "Je crois que je ne fais rien pour me faciliter la vie" », *Libération*, 10 août 2011

¹⁵⁸ Joachim Lepastier, « Faire les films qui manquent », *les Cahiers du cinéma* n°748, octobre 2018, p.16

et séparés ¹⁵⁹. » Au contraire, Verge refuse la conception de Jack selon laquelle il faudrait, au nom de l'art, passer outre les actes les plus immoraux (ici, l'assassinat d'une femme et de ses deux enfants) : « Non. Vous essayez constamment de me manipuler. Et avec des enfants, le sujet le plus sensible de tous. » [HJB – 1:08:08] De ce fait, le critique Verge est sûrement le plus grand ennemi d'un réalisateur comme Lars von Trier, dont l'un des consensus critiques est précisément que sa mise en scène manipule le public (au point qu'une biographie du cinéaste s'intitule *Lars von Trier, le manipulateur* ¹⁶⁰), et qui ne cache pas, par ailleurs, que ses intentions vis-à-vis des spectateurices de *The House That Jack Built* sont similaires aux intentions de Jack vis-à-vis de Verge : « J'essaie de perforer le concept du "mal" [...] pour qu'on se laisse avoir et qu'on accepte les meurtres ¹⁶¹. » Mais Verge n'accepte pas ces meurtres, et refuse de se laisser convaincre par les tentatives manipulatrices de Jack en persévérant dans des principes déontologiques : « Que vous dites (*says you*) ! et je répète que sans amour, il n'y a pas d'art. Ça ne se discute pas. » [HJB – 1:40:08] De manière allégorique, il représente un critique aguerrri et solidement installé dans ses convictions, que plus grand-chose ne peut impressionner sinon peut-être les œuvres les plus influentes de la civilisation occidentale, comme celle de Goethe [HJB – 1:45:28], ou la Bible. [HJB – 1:36:31] Son ironie, qu'il a sûrement acquise à force d'écouter le discours des pires crapules qu'il conduit en enfer : « On ne peut pas dire que tout soit d'une grande qualité rhétorique, mais continuez gaiement, sans croire que vous direz une chose que je n'ai jamais entendue » [HJB – 0:00:44], est semblable à celle d'un critique érudit qui serait impassible à la découverte d'un énième film provocateur dont il connaîtrait parfaitement les codes : « Oh mon Dieu, quel homme dangereux, vous l'avez frappée avec un cric ? Franchement, on m'a raconté un nombre incalculable de meurtres. » [HJB – 0:08:06]

La critique peut donc devenir un adversaire redoutable pour le cinéaste Jack et le film qu'il met en scène dans sa dimension de la fiction, parfois à cause de sa réticence à considérer ses œuvres les plus iconoclastes, parfois à cause de son insensibilité. Ainsi, au regard de cette allégorie, il apparaît que Lars von Trier s'essaie à une critique de la critique, ou au moins de certains de ses travers. Dans *Nymph()*maniac, Joe décrit la scène blasphématoire de son premier

¹⁵⁹ Oscar Wilde, *The Complete Work of Oscar Wilde*, Collins, Londres, 1966, p.1048
Traduction personnelle, citation originale : « The first condition of creation is that the critic should be able to recognize that the sphere of art and the sphere of ethics are absolutely distinct and separate. »

¹⁶⁰ Jean-Claude Lamy, *Lars von Trier, le manipulateur*, Grasset, Paris, 2005

¹⁶¹ « Nine questions for Lars von Trier regarding *The House That Jack Built* », figurant en bonus du DVD édité par Potemkine Films, [0:04:39]

orgasme, entourée de visions sacrées, lorsqu'elle était enfant. Seligman, scandalisé de toute évidence, s'empresse de poser des questions pour en savoir davantage :

« JOE : La femme sur ma droite était habillée en violet et rouge écarlate, avec beaucoup d'or et de perles. Elle tenait un gobelet doré dans sa main. Elle était assise sur un animal étrange. Et l'autre femme portait des habits romains, un bébé sur le bras, et ses cheveux ondulaient en boucles serrées sous son voile.

SELIGMAN : Tenait-elle le voile avec deux doigts ? Et l'autre était assise sur un animal avec sept têtes et dix cornes ?

JOE : L'animal avait une seule tête. C'était une sorte de taureau. » [N2 – 0:11:39]

Joe ne répond pas à la première question, et répond par la négative à la deuxième. Pourtant, Seligman poursuit dans son interprétation : « Vu votre description, ça devait être Valeria Messalina, la femme de l'empereur Claude. Et l'autre femme, qui chevauchait la créature, n'était autre que la putain de Babylone, chevauchant Nimrod sous la forme d'un taureau. » En réalité, Joe la réalisatrice a sans doute inventé cette séquence en se servant des éléments qu'elle voyait autour d'elle, notamment cette image d'icône accrochée au mur, dont Seligman affirme finalement qu'elle n'est pas une Hodigitria mais bien une reproduction dessinée d'une statue de Valeria Messalina au Louvre ¹⁶² (Joe pensait qu'il s'agissait de la Vierge Marie). D'autre part, l'autre femme ne chevauche pas une bête à sept têtes et dix cornes mais un simple taureau, c'est Seligman qui projette et force son interprétation en invoquant Nimrod « sous la forme d'un taureau », bien qu'il n'existe pas de rapport direct entre le personnage de Nimrod et le taureau, ni avec la putain de Babylone. D'ailleurs le montage, dans la dimension de l'essai de Seligman, qui montre à ce moment-là *The Whore of Babylon* peint par William Blake, prend bien soin de couper le bas du tableau, où l'on voit qu'elle chevauche en vérité la bête à sept têtes, et non pas un taureau. Mais Seligman préfère ici explorer les terres de l'absurde plutôt que d'admettre que son intuition était erronée, délivrant un spectacle de surinterprétation magistrale que Lars von Trier semble associer au travail d'une critique de cinéma, montrant ainsi que les symboles que l'on croit déceler dans les films ne sont pas toujours consciemment placés là par les cinéastes.

¹⁶² Numéro catalogue : Ma 1224

II. Dialogue de Lars von Trier avec Lars von Trier

a) L'intertextualité (dialogue entre l'artiste et son œuvre)

Nous avons évoqué, au début du chapitre précédent (en page 83), ce gros plan de *Nymph(())maniac* qui montre un miroir dans lequel se reflète la caméra qui le filme. Un plan métافictionnel. Nous comprenions dès lors que le projet de Lars von Trier, en faisant resurgir le genre du dialogue d'idées et en l'adaptant au cinéma, était d'organiser une réflexion autour du *medium* cinématographique lui-même, au sein d'une œuvre bavarde et autoréférentielle. Mais dans ce miroir ne se réfléchissait pas que la caméra, mais également celui qui la manipule : Lars von Trier. [N2 – 1:24:14] Car outre le commentaire sur l'art de conter, et outre le commentaire sur l'art cinématographique, il semble que le réalisateur danois a également intégré dans son diptyque une exploration de son statut d'artiste. Effectivement, si Seligman et Verge représentent dans leurs films respectifs la critique avec laquelle Lars von Trier entretient bien entendu une relation conflictuelle ¹⁶³, il va donc de soi que le réalisateur lui-même se représente également dans ses films par le biais des deux protagonistes, Joe et Jack, ceux qui racontent l'histoire. S'insérant ainsi dans son œuvre, le cinéaste entreprend un dialogue entre sa filmographie entière et l'univers diégétique restreint de *Nymph(())maniac* et *The House That Jack Built...* Concrètement : il s'agit d'un dialogue entre le monde réel (tout ce que le public sait du parcours du réalisateur) et les métaphores dans la fiction (que le public est tenu de comprendre). Pour ce faire, Lars von Trier met en scène, dans les deux films, un véritable dialogue intertextuel, l'intertextualité se comprenant comme : « La perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie ¹⁶⁴. » Il s'agit plus précisément d'un type d'intertextualité précis que Gérard Genette nomme « allusion » : « Un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable ¹⁶⁵. » Ce que Genette explique, c'est qu'un texte peut véhiculer un sens, mais que l'entièreté de ce sens ne sera véritablement comprise que si la lecture du texte possède les compétences requises

¹⁶³ « Lars von Trier : "Je n'ai jamais tué personne, mais si je devais, ce serait un journaliste" », *le Figaro*, 16 mai 2018

¹⁶⁴ Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée* n°215, octobre 1980, p.4

¹⁶⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p.13

pour en identifier les allusions, comme le confirmait Michael Riffaterre auparavant : « L'intertexte varie selon le lecteur : les passages que celui-ci réunit dans sa mémoire, les rapprochements qu'il fait, lui sont dictés par l'accident d'une culture plus ou moins profonde plutôt que par la lettre du texte ¹⁶⁶. »

Les allusions intertextuelles sont souvent des références à un autre texte : « Lorsque Boileau écrit à Louis XIV : "Au récit que pour toi je suis prêt d'entreprendre, je crois voir les rochers accourir pour m'entendre", ces rochers mobiles et attentifs paraîtront sans doute absurdes à qui ignore les légendes d'Orphée et d'Amphion ¹⁶⁷. » Ainsi, *Nymph()*maniac et *The House That Jack Built* multiplient les allusions aux autres films de Lars von Trier, à l'image de cette jupe rouge « baise-moi-vite » portée par Joe [N1 – 0:24:17], identique à celle de Bess dans *Breaking the Waves*. Autre exemple, la séquence où Joe insère dans son vagin un nombre certain de cuillères pour impressionner son compagnon, tandis qu'ils sont à la table d'un restaurant bourgeois [N2 – 0:18:20], rappelle inévitablement une scène similaire de *Melancholia* où le personnage joué par John Hurt, pour épater la tablée d'un très chic mariage, range toutes les cuillères qu'il peut trouver dans la poche de sa veste avant d'en demander de nouvelles au maître d'hôtel ¹⁶⁸. De la même manière, ce plan où nous découvrons Joe allongée dans l'herbe, ne semblant alors faire qu'un avec la nature [N2 – 0:09:31], est une référence à un plan similaire d'*Antichrist* où la protagoniste également jouée par Charlotte Gainsbourg laisse la végétation la recouvrir de toute part, tandis qu'elle est filmée par le biais d'une plongée ¹⁶⁹ parfaitement similaire à celle de *Nymph()*maniac. Le pastiche devient quasiment parodique lorsqu'une séquence de *Nymph()*maniac montre le très jeune fils de Joe sur le point de sauter par-dessus le balcon de l'appartement, attiré par le paysage enneigé, tandis que sa mère est occupée ailleurs, recherchant un plaisir sexuel dangereux. [N2 – 1:05:26] Cette scène rappellera sans aucun doute à ceux qui auront vu *Antichrist* sa terrible séquence d'introduction, dont la scène de *Nymph()*maniac en a fidèlement repris jusqu'à la musique (*Lascia ch'io pianga* composé par Georg Friedrich Haendel). Mais les allusions peuvent également faire référence à la filmographie du cinéaste dans son ensemble, et pas seulement à un film en particulier. C'est notamment le cas dans ce dialogue de *The House That Jack Built* :

¹⁶⁶ Michael Riffaterre, *op. cit.*, p.5

¹⁶⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p.13

¹⁶⁸ Lars von Trier (réalisateur), *Melancholia* [DVD], Artificial Eye, 2012, 129 minutes, [0:15:48]

¹⁶⁹ Lars von Trier (réalisateur), *Antichrist* [DVD], Artificial Eye, 2011, 104 minutes, [0:30:50]

« VERGE : Toutes les femmes que vous tuez me frappent par leur manque d'intelligence.

JACK : J'ai aussi tué des hommes.

VERGE : Mais vous ne parlez que des femmes. [...]

JACK : J'ai choisi des histoires au hasard, mais... [...] les femmes sont plus faciles, pas physiquement, mais on peut travailler avec. » [HJB – 1:35:24]

Cet échange, qui accompagne un montage montrant chacune des quatre victimes de Jack, aborde un élément bien connu de la filmographie du réalisateur danois : « On rencontre, dans les films de Lars von Trier, des femmes qui se balancent dans un monde devenu gris comme l'abîme. On frissonne devant leurs corps torturés, fantomatiques, errants dans un brouillard noir où trône la mort. On y aperçoit des corps disloqués, égorgés, décapités ¹⁷⁰... » Cette obsession du cinéaste pour la représentation souvent violente de protagonistes féminines (« Les femmes sont plus faciles, [...] on peut travailler avec » dit Jack, « C'est plus facile à écrire et plus amusant ¹⁷¹ » dit von Trier) fait s'interroger la critique, tout comme la même obsession de Jack fait s'interroger Verge. Enfin, dans le cas où les références ne seraient pas assez explicites, que le public néophyte risquerait de ne pas les identifier, Jack, dans sa dimension de l'essai, revient aux sources de l'intertextualité la plus manifeste (« Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation ¹⁷² ») en faisant défiler sous nos yeux un diaporama des séquences les plus provocatrices de neuf films de son créateur, Lars von Trier. [HJB – 1:45:58]

Mais les allusions d'un texte peuvent également concerner un fait avéré de la vie de l'auteurice, ainsi que l'écrit Genette : « Lorsque Mme des Loges, jouant aux proverbes avec Voiture, lui déclare : "Celui-ci ne vaut rien, percez-nous-en d'un autre", le verbe percer (pour "proposer") ne se justifie et ne se comprend que par le fait que Voiture était fils d'un marchand de vin ¹⁷³. » Ainsi, certains éléments de la narration de *Nymph()*maniac évoquent des étapes précédemment traversées par le réalisateur danois dans son cheminement artistique. Par exemple au début du film, lorsque Joe et son amie créent un groupe autour de la sexualité, aux règles orthodoxes semblables à celles d'une secte : « B et moi avons créé un club que nous

¹⁷⁰ Elie Tahchi, *L'espace sacrificiel féminin dans le cinéma de Lars von Trier*, mémoire de maîtrise, Élène Tremblay (dir.), Université de Montréal, 2014, p.8

¹⁷¹ « Nine questions for Lars von Trier regarding *The House That Jack Built* », figurant en bonus du DVD édité par Potemkine Films, [0:13:20]

¹⁷² Gérard Genette, *op. cit.*, p.13

¹⁷³ *Ibid.*, p.13

avons appelé "le petit troupeau" » [N1 – 0:50:54], la référence à la création du mouvement Dogme95, aux côtés notamment de Thomas Vinterberg, paraît limpide. Ni le petit troupeau ni le Dogme95 ne subsistent d'ailleurs très longtemps. Plus tard, lorsque Joe se décide à fréquenter un sadique dans l'espoir de retrouver un orgasme désormais disparu : « J'étais totalement contre l'activité de K. Le fait de le contacter était une tentative désespérée pour réhabiliter ma sexualité » [N2 – 0:41:42], cela ressemble bien à la période où le réalisateur, désireux de sortir d'un état dépressif, s'adonne avec *Antichrist* puis *Melancholia* à un nouveau cinéma radical et spectaculaire, dont le recours massif aux effets spéciaux dénote avec les anciennes convictions (Joe était réticente à l'activité de K, après tout). Lars von Trier aborde également, dans ces deux films, ses relations conflictuelles avec le public et la critique tout au long de sa carrière. L'épisode où Joe se remémore son premier orgasme, entourée de visions sacrées, qui rappelle le mélange étonnant de foi religieuse et de sexualité crue dans *Breaking the Waves*, scandalise autant Seligman qu'une partie du public et de la critique de l'époque : « Vous vous moquez de moi ? [...] Vous demandez beaucoup de votre auditeur. » [N2 – 0:11:20] Surtout, l'épisode de Cannes que nous avons abordé précédemment (en page 33) est indubitablement sous-entendu lorsque Joe, en fin de film et alors que le sujet n'avait rien à voir, interrompt sa narration dans la dimension de la fiction et lâche subitement : « Je comprends le dictateur qui commet un meurtre. » [N2 – 2:30:02] Dans *The House That Jack Built*, l'allusion à l'incident cannois se fait également voir dans la personne de Bruno Ganz, qui incarne Verge mais qui est également célèbre pour avoir interprété Adolf Hitler dans *la Chute*, réalisé par Oliver Hirschbiegel. Le choix de casting n'est bien sûr pas innocent, de l'aveu de Lars von Trier (« Quand je disais que je "sympathisais" avec Hitler, je voyais Bruno Ganz comme Hitler ¹⁷⁴ »), et le réalisateur se plaît à rappeler les origines germanophones de l'acteur dans les dialogues du film pour s'assurer que le public a bien compris la référence : « *Ordnungszwang*, Jack, selon le terme allemand. » [HJB – 0:11:12]

Cette transposition du parcours chahuté du cinéaste dans l'univers allégorique d'un film de fiction s'incarne aussi dans le recours à de nombreux genres différents au sein des différents chapitres de l'histoire : « C'est exactement ce que Lars von Trier a cherché dans le récit de son rapport au cinéma : l'indépendance esthétique par la variation stylistique, un changement permanent de formes équivalent au changement permanent d'hommes de Joe ; l'intensité accrue par des récits sadiques et mélodramatiques, la recherche des "hommes dangereux" chez Joe

¹⁷⁴ Joachim Lepastier, *op. cit.*, p.16

étant analogue à la recherche des récits perturbants chez Von Trier ; le renoncement de Joe dans "Le Miroir", c'est le passage chez von Trier à un catholicisme réparateur ; sa résignation, c'est l'abandon aux "genres" ¹⁷⁵... » Ces multiples genres et multiples chapitres sont autant de films qui composent la filmographie variée du cinéaste. En définitive, la « pleine intelligence » évoquée par Genette, le sens véritable de la résurgence du dialogue d'idées invoquée par Lars von Trier ne s'entend qu'en comprenant les multiples allusions du réalisateur à sa propre filmographie et à son parcours en tant qu'artiste. *Nymph()*maniac et *The House That Jack Built* mettent en scène un univers allégorique où chaque fois que Joe couche avec un homme, ou que Jack assassine une femme, Lars von Trier réalise un film, ainsi que l'interprète Pacôme Thiellement : « La recherche du plaisir est pour Joe une opération analogue à celle de faire des films pour von Trier ¹⁷⁶. » Ainsi, il apparaît que le réalisateur utilise le genre du dialogue d'idées pour se mettre lui-même en scène dans la peau de l'un·e des interlocuteurices (en l'occurrence, Joe et Jack) et se donner une chance, par l'argumentation de ces deux personnages provocateurs, de s'expliquer sur son œuvre.

b) *The House That Jack Built*, film testament (dialogue entre l'artiste et son passé)

Voici donc le dispositif mis en scène dans *Nymph()*maniac et *The House That Jack Built* : le dialogue est une manière pour Lars von Trier de représenter son public et lui-même à l'intérieur de ces deux films afin de simuler avec lui une conversation sur son art et son passé. De ce fait, il n'est pas surprenant que, dès *Nymph()*maniac, on ait pu déjà y voir une sorte de film testament, autoréférentiel à propos de son réalisateur, comme le montre d'ailleurs cette affiche promotionnelle de la version *director's cut* ¹⁷⁷ où Lars von Trier se met en scène tout de blanc vêtu entre les deux parenthèses du logo de son film (qui miment les lèvres d'un sexe féminin). Cette idée étonnante semble suggérer que le film évoque d'une manière ou d'une autre la naissance du cinéaste, ici représenté comme sortant d'une immense vulve, le choix du blanc loin d'être anodin étant donné les caractéristiques qu'on lui associe traditionnellement, ainsi que l'écrit Michel Pastoureau, spécialiste du symbolisme des couleurs : « C'est celle de la

¹⁷⁵ Pacôme Thiellement, « Larsvontriermaniac », *Mondes du Cinéma* n°5, printemps 2014, p.108-109

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.105

¹⁷⁷ Edward Davis, « 5 ½ Hours Director's Cut of Lars von Trier "Nymphomaniac" Goes VOD October 2 », *IndieWire*, 16 septembre 2014

pureté, de la virginité, de l'innocence ¹⁷⁸. » Le thème de la natalité est bel et bien abordé au début du film. La première image n'apparaît qu'au bout de cent secondes, rappelant le célèbre écran noir de trois minutes ouvrant *2001, l'Odyssée de l'espace*, dont on peut imaginer qu'il représente le vide avant la création de l'univers (qui apparaît en même temps que les premières images du film) ; ici, il s'agira donc de la création de l'univers cinématographique de von Trier, et la naissance d'un·e artiste. Tout au long de ces cent secondes, nous n'entendons que le bruit du vent, de la pluie, et de l'eau qui cogne contre du métal. Lorsqu'enfin les images apparaissent, il s'agit d'une dizaine d'inserts sur des murs en briques sales ou de la tôle ondulée desquel·le·s coulent des filets d'eau. Tout est fait pour donner l'impression d'un environnement malsain, dont la ferraille usée, grinçante et dégoulinante crée paradoxalement une atmosphère organique. Avant de découvrir le corps de Joe étendu par terre, la caméra effectue un travelling avant de vingt secondes pour s'enfoncer lentement dans le trou sombre d'un tuyau encastré dans le mur de briques. [N1 – 0:03:45] On pourrait considérer ce plan, qui semble aléatoire, comme sans intérêt, mais le choix du cinéaste de terminer cette séquence importante (ce sont les premières images du film, avant la révélation du corps de Joe) sur ce trou béant pousse la spectatrice à lui chercher un sens caché : pourquoi Joe est-elle étendue en face de ce trou ? elle serait sortie de là ? le trou est-il une vulve lugubre ? l'eau qui coule est-elle le liquide amniotique ? et, si oui, quelle sorte d'être dépravé peut-il naître d'une manière aussi malsaine ? Le sujet du film invite effectivement à chercher partout des métaphores génitales, et la burlesque mise en scène de son affiche à associer la naissance de Joe à celle de Lars von Trier. Puisque le film se poursuit par le long récit de Joe narrant sa vie entière, on est tenté de croire qu'il s'agit aussi d'un récapitulatif du parcours du cinéaste, ainsi que le suppose alors le réalisateur Jørgen Leth, proche du cinéaste danois : « Je pense que c'est un testament. C'est pour cela que je suis très intéressé par comment il va continuer, qu'est-ce qu'on fait après ¹⁷⁹ ? »

En fait, il apparaît que la seule chose que Lars von Trier pouvait faire après, c'était tout simplement un autre film testament, plus clair encore sur ses intentions. Car si *Nymph()maniac* représente la naissance, *The House That Jack Built* est indubitablement un film sur la mort... progression logique relevée par Pacôme Thiellement : « *Nymph()maniac* s'achevait sur la fuite

¹⁷⁸ Michel Pastoureau, « Noir, gris blanc. Trois couleurs en mutation à la fin du Moyen Âge », dans Marion Boudon-Machuel et al. (dir.), *Aux limites de la couleur : monochromie et polychromie dans les arts (1300-1650)*, Brepols Publishers, Turnhout, 2011, p.19

¹⁷⁹ « *Nymph()maniac*, entretien avec Jørgen Leth », figurant en bonus du DVD édité par Potemkine Films, [0:08:58]

de l'héroïne principale. *The House That Jack Built* commence par celle-ci ¹⁸⁰. » Effectivement, au début du métrage, Jack fuit le monde des vivants pour rejoindre les enfers, le logis qu'il mérite, guidé par Verge qui est bien conscient que le récit de Jack n'est ni plus ni moins que la confession d'un homme aux portes de la mort : « Les gens éprouvent soudain le besoin étrange de se confesser durant ces voyages. » [HJB – 0:00:38] Après que Verge a prévenu Jack que ce qu'il aurait à dire ne l'impressionnera pas, l'écran titre apparaît, suivi du film... d'une part comme si le film était lui-même le discours de Jack (c'est bien le cas, comme on l'a déjà remarqué), et d'autre part comme si Jack lançait un défi à Verge : « C'est ce qu'on va voir ! » Or, intégré au logo du film, figure le nom du réalisateur, Lars von Trier, ce qui est rare pour un écran titre, mais qui ici paraît cohérent avec la dimension personnelle du long-métrage. En effet, si Verge est une représentation de la critique ou du public, c'est l'occasion idéale pour le réalisateur d'incarner Jack, et de lancer ce défi aux spectateurices que sa confession les convaincra. Que Jack ressemble à Lars von Trier n'est un secret pour personne, le réalisateur lui-même admet que le tueur en série est le personnage « le plus proche de lui-même ¹⁸¹ », partage certaines de ses idées allégoriques (« [Glenn Gould] représente l'intellect et l'art ¹⁸² »), opinions polémiques (« L'homme est le coupable désigné d'office ¹⁸³ »), voire ses techniques de mise en scène puisque Jack devient de plus en plus manipulateur avec ses victimes, en particulier la dernière [HJB – 1:53:44], de la même manière que le cinéaste (comme on l'a vu en page 95) est parfois critiqué pour sa mise en scène manipulatrice.

Néanmoins, il semble que l'entreprise de Jack, ou l'œuvre de Lars von Trier, s'achève sur un échec. Le tueur, en recherche de grandeur tout au long du film au point qu'il se compare aux plus terribles « icônes » coupables de crimes contre l'humanité, se lance dans un plan abject évoquant le fantasme nazi d'exécuter plusieurs prisonnier·e·s avec une seule balle. Mais, une fois prêt, l'assassin ne parvient pas à obtenir une image nette à travers le viseur de son fusil, tout comme Lars von Trier derrière sa caméra ne réussit pas à faire le point. [HJB – 2:00:40] Impossible de tirer dans ses conditions, car ce que recherchent Jack – Lars ce n'est pas de tuer

¹⁸⁰ Pacôme Thiellement, « Tu étais un Satan pervers et terrifié », *les Cahiers du cinéma* n°748, octobre 2018, p.11

¹⁸¹ « Matt Dillon Discusses "The House That Jack Built" », vidéo mise en ligne sur YouTube par la chaîne BUILD Series, le 13 décembre 2018 : [youtube.com/watch?v=eofl6KZZQBQ](https://www.youtube.com/watch?v=eofl6KZZQBQ), [0:05:09]
Traduction personnelle, citation originale : « Because this is the character closest to myself. »

¹⁸² « Nine questions for Lars von Trier regarding *The House That Jack Built* », figurant en bonus du DVD édité par Potemkine Films, [0:25:58]

¹⁸³ *Ibid.*, [0:06:14]

– choquer pour le plaisir, mais c’est d’obtenir l’image, l’icône au moment de le faire. Mais il est temps de cesser l’hubris et de revenir à la réalité, car tout cela va trop loin : « Pour Jack, trop près pour viser, voilà le coup impossible. Pour Lars qui n’arrive pas à faire le point, voilà l’image de trop. Peut-être même son propre remords de cinéaste. [...] La plus grande confession que renferme le film est peut-être celle d’un artiste qui interroge ses propres matériaux. Car avec quoi fabrique-t-il ses films ? Le cynisme rigolard, la manipulation du spectateur, la sollicitation potache de la violence, un goût assumé pour le kitch frisant avec l’art pompier, et une ambition philosophique pas toujours éloignée d’un précis de "métaphysique pour les nuls". N’en jetez plus ! Certains ont été disqualifiés pour dix fois moins que ça. Alors, pourquoi pardonnerait-on à cet énergumène ¹⁸⁴ ? » Lars von Trier semble admettre que, il faut se rendre à l’évidence, il n’est pas la grande icône des temps modernes, le Goethe contemporain. Verge s’efforçait déjà de mettre Jack sur cette piste tout au long du film : « Je sais que vous voulez être quelqu’un de spécial, Jack, mais soyons franc... » [HJB – 0:54:15] il n’en est rien. Tuer n’est pas un art, choquer n’est pas un art, et Jack n’est guère dans tout cela qu’un pathétique charlatan « avec ses pauvres polaroids envoyés au journal local ¹⁸⁵ ».

La médiocrité du tueur en série est synthétisée dans son impuissance à bâtir la maison de ses rêves, si bien que Verge, interrompant son interlocuteur dans son ultime projet de meurtre, lui rappelle combien il s’est éloigné de sa passion première : « Vous ne deviez pas (*wasn't there something about*) construire une maison ? » [HJB – 2:04:40] Et, en bonne représentation du public qui s’interroge encore sur la signification du titre du film : « Jack n’allait-il pas construire une maison (*wasn't Jack going to build a house*) ? » Le plan d’après montre l’état de ce projet : des fondations en ruines, vouées à ne jamais aller très loin dans leur pleine réalisation. Il est ainsi clair que Jack n’avait pas vocation à devenir un grand esthète de l’architecture en empruntant un chemin traditionnel, car il n’est après tout qu’un ingénieur médiocre. Le titre du film, et cette maison que Jack souhaitait construire, est une référence au premier long-métrage de Lars von Trier distribué en salles en 1984, *Element of Crime*, où une prostituée récitait une comptine : « C’est la vache qui encornait le chien qui embêtait le chat qui tuait le rat qui était dans la maison que Jack construisait (*the house that Jack built*) ¹⁸⁶. » Par ce dialogue inopiné entre le premier et le dernier film de sa filmographie, le réalisateur

¹⁸⁴ Joachim Lepastier, « Le matériau du crime », *les Cahiers du cinéma* n°748, octobre 2018, p.9

¹⁸⁵ Pacôme Thiellement, « Tu étais un Satan pervers et terrifié », *op. cit.*, p.12

¹⁸⁶ Lars von Trier (réalisateur), *Element of Crime* [DVD], Palisades Tartan, 2005, 100 minutes [0:45:28]

danois propose d'examiner une rétrospective sur l'ensemble de son œuvre, une sorte de fenêtre vers le passé pour boucler la boucle, un film testament. Au regard de cette référence, la question de Verge n'en paraît que plus amère pour la spectateurice préalablement connaisseuse du cinéma de Lars von Trier, qui comprend bien que tout cela est une allégorie et que le réalisateur danois, mourant de la maladie de Parkinson, se désole de ne pas avoir pu aller si loin dans son entreprise. Il s'agit là d'un dialogue exclusif entre von Trier et ses « fidèles » les plus aguerris à qui il s'adresse personnellement.

Mais on peut aller plus loin encore dans ce type de dialogue avec le passé, car le Danois se livre aussi sur son enfance. Effectivement, une scène de *The House That Jack Built*, où un Jack enfant court se cacher dans des champs de roseaux [HJB – 0:40:32], fait référence au court-métrage *Hvorfor flygte fra det du ved du ikke kan flygte fra? Fordi du er en kujon* que Lars von Trier avait réalisé lorsqu'il était lui aussi très jeune, cinquante ans auparavant, et qui mettait en scène une course poursuite psychédélique dans des champs similaires. Ajoutons même quelque chose : des plans de roseaux, issus de ce court-métrage, sont en fait dissimulés au milieu des autres plans de roseaux des deux itérations de cette scène dans *The House That Jack Built*, le temps de trois secondes à chaque fois [HJB – 0:40:32] ; [HJB – 1:09:45], et le jeune Jack du film a très exactement la même chemise à carreaux que celle portée par le jeune acteur du court-métrage de 1970. Quel intérêt ? En réalité, cette autocitation permet d'élucider un autre élément du film, essentiel à la compréhension de sa « pleine intelligence » comme l'écrivait Genette. Effectivement, l'un des meurtres de Jack aboutit, à la suite d'un enchaînement de circonstances, à ce que l'assassin accroche le cadavre de sa victime derrière son camion rouge et le traîne tout le long d'une route qui, à cause du corps qui s'érafle dessus, se voit bientôt marquée d'une longue ligne rouge sanglante qui révèle tout le parcours du meurtrier (comme si ce dernier était un escargot démoniaque qui laissait derrière lui une bavure écarlate). [HJB – 0:37:15] À la fin du film, lorsque Verge conduit le meurtrier vers les enfers, les deux interlocuteurs s'arrêtent un instant devant une fenêtre qui donne sur les champs Élysées [HJB – 2:14:43] : ce sont les mêmes champs qui avaient été si importants dans l'enfance de Jack, et que Lars von Trier reliait à son court-métrage de jeunesse. Jack verse une larme : il admire une image nostalgique de son innocence perdue, qu'il ne pourra jamais retrouver au vu de tout le mal qu'il a commis. Mais, sur le chemin qui coupe les champs Élysées, si nous observons attentivement le plan, nous remarquons que la bavure écarlate de l'escargot démoniaque trace sa route ici aussi. Voici le détail manquant. Il permet de comprendre que le jeune Jack a mené son sanglant parcours dès son premier méfait cruel perpétré dans ces champs contre un caneton [HJB – 0:43:03], et par allégorie, que le jeune Lars von Trier a également tracé sa route décadente faite de films-crimes

immoraux depuis son premier court-métrage, également perpétré dans ces champs. Le cinéaste élaborait déjà cette conception métaphorique de son œuvre dès l'époque d'*Element of Crime* : « Les crimes prennent leur source au contact d'un élément particulier, appelons-le "source d'infection". [...] La source d'infection de la criminalité est ici représentée par le film lui-même. "The Element of crime" ¹⁸⁷. »

Ce qui nous ramène de façon élégante à ce titre, *The House That Jack Built*, qui prenait ses racines dans le film de 1984... Voyant que Jack est triste de n'avoir pu terminer sa maison selon une conception traditionnelle de l'architecture, Verge le pousse, ainsi que le veut la dialectique platonicienne, à trouver une nouvelle perspective adaptée à la personnalité de son interlocuteur : « Ce sera un peu difficile de construire cette maison, mais peut-être une autre ? [...] Vous avez une théorie intéressante sur le matériau. » [HJB – 2:05:36] Une dernière virée dans la dimension de l'essai – Glenn Gould au piano (« il représente l'art »), et nous voilà devant une maison fabriquée à la hâte en empilant les cadavres des victimes de Jack, *The House That Jack Built*. Il ne s'agit pas d'une maison traditionnelle, certainement pas d'une cathédrale, mais c'est une maison malgré tout. Ainsi, il semblerait que ni Jack ni Lars ne regrettent leur parcours ni leurs crimes. Ils acceptent de mériter leur place aux enfers et sont fiers de nous montrer pour l'un sa maison de cadavres, pour l'autre sa filmographie monstrueuse. C'est cela, le testament.

c) Le son vrai de son cœur (dialogue entre l'artiste et l'homme)

Néanmoins, malgré toute cette construction métafictionnelle, Lars von Trier nie vouloir être comparé à Jack ¹⁸⁸. Car cette course à trouver le parallèle allégorique avec le monde réel devient dans certaines circonstances délétère : « Mon problème est qu'il y a une tendance à transposer la représentation dans un film de fiction vers l'idée de ce qu'on croit que ça devrait être, de vouloir refléter la réalité, alors que ce n'est pas ça ¹⁸⁹. » Qu'est-ce que cela signifie ? Le cinéaste n'assume pas la ressemblance ? Est-ce que Lars von Trier met en scène une version exagérée de ses idées dans son Jack, de la même manière que Jack lui-même projette parfois

¹⁸⁷ Stig Björkman, *Lars von Trier. Conversations avec Stig Björkman*, Cahiers du cinéma, Paris, 2000, p.75

¹⁸⁸ « Nine questions for Lars von Trier regarding *The House That Jack Built* », figurant en bonus du DVD édité par Potemkine Films, [0:11:24]

¹⁸⁹ *Ibid.*, [0:14:04]

ses thèses les plus ignobles dans un certain « M. Sophistication » au lieu de simplement dire « Je pense » ? « M. Sophistication croit à cette théorie... » [HJB – 1:36:00] Cela pourrait être le cas, d'autant plus que c'est précisément la stratégie utilisée par Platon pour ne pas être tenu responsable des propos de Socrate, son personnage (comme nous l'avons vu en page 18). Mais nous avons également remarqué que l'auteurice d'un dialogue d'idées peut être en accord avec les thèses d'un des personnages, comme c'est le cas avec Platon (qui se fait le porte-parole de Socrate, dont il était le disciple, en lui donnant une existence littéraire en tant que personnage)... mais que, dans le cas du dialogue de Hume, *Dialogues sur la religion naturelle*, un consensus absolu à propos de quel personnage est supposé représenter la pensée de son auteur n'existait pas (comme on l'a vu en page 20), certain·e·s affirmant même que Hume a infusé et divisé sa philosophie dans les trois personnages à la fois. Il ne va donc pas de soi qu'un personnage soit obligatoirement censé représenter (c'est-à-dire replacer dans l'œuvre) la personnalité et les opinions de saon créateurice.

À ce titre, Marcel Proust construit, dans *Contre Sainte-Beuve*, une réfutation de la méthode d'analyse littéraire du critique Charles-Augustin Sainte-Beuve, qui en son temps tenait à connaître des informations en tout genre sur la vie et les opinions des écrivain·e·s dans l'objectif de mieux comprendre et interpréter leur littérature de fiction. Sainte-Beuve écrit : « Tant qu'on ne s'est pas adressé sur un auteur un certain nombre de questions et qu'on n'y a pas répondu, ne fût-ce que pour soi seul et tout bas, on n'est pas sûr de le tenir tout entier [...] : Que pensait-il de la religion ? Comment était-il affecté du spectacle de la nature ? Comment se comportait-il sur l'article des femmes, sur l'article de l'argent ? Était-il riche, pauvre ; quel était son régime, sa manière de vivre journalière ? Quel était son vice ou son faible ? Aucune réponse à ces questions n'est indifférente pour juger l'auteur d'un livre et le livre lui-même, [...] si c'est surtout un ouvrage littéraire, c'est-à-dire où il entre de tout ¹⁹⁰. » Mais, selon Proust, il existe une fondamentale différence entre la personne telle qu'elle se comporte dans la société (et telle que Sainte-Beuve pouvait l'observer), et l'artiste tel qu'iel s'exprime à travers son œuvre. Bien qu'un même corps les réunit, la personne qui se donne au public dans un discours spontané n'est pas l'équivalent de l'artiste qui mesure chacune de ses ponctuations. Proust écrit : « [Sainte-Beuve] ne faisait pas de démarcation entre l'occupation littéraire, où, dans la solitude, faisant taire ces paroles, qui sont aux autres autant qu'à nous, et avec lesquelles, même seuls, nous jugeons les choses sans être nous-mêmes, nous nous remettons face à face avec nous-

¹⁹⁰ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Barcelone, 1954, p.126

mêmes, nous tâchons d'entendre, et de rendre, le son vrai de notre cœur, et non la conversation ¹⁹¹ ! » ; « Un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir ¹⁹². » De ce fait, si nous revenons au fameux évènement instigateur de la résurgence du dialogue d'idées dans le cinéma récent de Lars von Trier, c'est-à-dire la conférence de presse lors de la 64^{ème} édition du Festival de Cannes (qui obsède encore le cinéaste lors de la sortie de *The House That Jack Built*, sept ans après ¹⁹³), entendons-le désormais ainsi : tandis que Lars von Trier l'homme provoque les polémiques en société à cause de ses déclarations spontanées, le discours de Lars von Trier l'homme, supposément représenté par les protagonistes de ses films (Joe et Jack), est irrémédiablement transformé par la présence d'un contradicteur tel que le veut le genre du dialogue d'idées (Seligman et Verge), symbole du face-à-face avec soi-même invoqué par Proust, et dont la nuance vient permettre au Lars von Trier l'homme de pleinement devenir Lars von Trier l'artiste. Seule la combinaison du discours de ces deux interlocuteurs du dialogue d'idées, protagoniste et contradicteur, peut révéler « le son vrai de son cœur ».

Ainsi, plutôt que de chercher lequel des personnages représente le mieux la pensée du cinéaste, il convient de concevoir le dialogue d'idées mis en scène par Lars von Trier depuis une nouvelle perspective. Ce « son vrai du cœur » dont parle Proust s'immerge en réalité non pas dans l'un ou l'autre des personnages du dialogue, mais justement dans la confrontation de ces personnages, confrontation qui permet, ainsi que le veut la dialectique et le mot dialogue lui-même, une traversée pour atteindre un stade plus avancé des choses. Il n'est pas anodin que Lars von Trier ait choisi la chanson *Führe mich* (« Suis-moi ») du groupe allemand Rammstein pour accompagner le générique d'ouverture de *Nymph()maniac*. Les paroles de cette chanson inquiétante semblent mettre en scène une sorte de dédoublement de personnalité : « Tu t'es enraciné.e dans mon cœur ; Lorsque je saigne, tu souffres ; Un corps, deux noms ; Rien ne pourra nous désunir ¹⁹⁴... » Le refrain est, tout comme le reste des paroles, chanté par Till

¹⁹¹ Marcel Proust, *op. cit.*, p.129

¹⁹² *Ibid.*, p.127

¹⁹³ Joachim Lepastier, « Faire les films qui manquent », *op. cit.*, p.15

¹⁹⁴ « Du bist mir ans Herz gewachsen; Wenn ich blute hast du Schmerzen; Ein Körper, zwei Namen; Nichts kann uns trennen... »

Lindemann, mais avec une voix moins rauque : « Guide-moi, tiens-moi ; Je te sens, je ne veux pas t'abandonner ¹⁹⁵... » Il s'agit donc d'un dialogue, mené par un seul chanteur avec deux voix (ou intonations) différentes, qui incarnerait les deux pans opposés, mais indispensables l'un pour l'autre, d'une personnalité complexe. Difficile de trouver mieux pour représenter ce que nous avons dit du conflit à l'œuvre dans *Nymph()maniac* et plus tard *The House That Jack Built* : un dialogue intérieur entre la personnalité spontanée d'un homme provocateur (Joe et Jack) et sa conscience plus raisonnable qui nuance ses propos (Seligman et Verge), afin de livrer au public une œuvre réfléchie et mise en forme par un artiste, c'est-à-dire la synthèse entre les deux pans de ce dédoublement.

De ce fait, la question n'est pas de savoir qui pense quoi, mais comment la forme particulière que prennent *Nymph()maniac* et *The House That Jack Built*, dont les narrations sont influencées par un dialogue d'idées qui donne aux deux films leur cadre, permet de présenter une structure novatrice, et un dispositif cinématographique innovant. Par exemple, le dialogue qui oppose Joe et Seligman au sujet de l'avortement, dont la problématique serait : « Est-ce moralement responsable de le représenter d'une manière aussi exceptionnellement violente ? », permet au réalisateur d'annoncer à son public qu'il est conscient que cette représentation pose un problème. Ainsi chose faite, la mise en garde passée, il peut montrer sa scène. Effectivement, si Lars von Trier peut aller aussi loin dans la radicalité de sa séquence d'avortement, et ainsi mettre en scène la provocation qu'il affectionne, c'est seulement parce qu'il sait que son public, assistant au dialogue qui suit, ne prendra pas tout cela au premier degré : le propos n'est plus la violence de la procédure d'avortement, mais seulement le fait que la représentation qu'en a fait Joe a choqué Seligman. Par ailleurs, le fait que ce dernier mette Joe en garde de ne pas divulguer cette représentation à un autre que lui : « Pensez à l'indignation que cela créerait dans la société » [N2 – 1:39:25], est d'autant plus ironique que nous venons d'assister en même temps que lui à ladite représentation. Nous voilà ici devant l'équivalent cinématographique d'une prétériton (« je ne vous dirai pas que... »). Lorsque Seligman demande enfin à Joe de changer de sujet, par peur d'aborder un terrain trop glissant, son interlocutrice, avant de s'exécuter, se moque de lui : « Vous êtes un homme prudent. » [N2 – 1:40:40] Pourtant, Seligman a raison car, incarnant le versant raisonnable de la plume de Lars von Trier (afin que ce dernier ne réitère pas dans son film les maladresses irrévérencieuses qu'il improvise parfois en conférence), il a également voix au chapitre.

¹⁹⁵ « Führe mich, halte mich; Ich fühle dich, ich verlass Dich nicht... »

Les structures de *Nymph()*maniac et de *The House That Jack Built* sont donc un traité consensuel entre deux caractères complémentaires. Ainsi que le veut le dialogue d'idées, la partie raisonnable (Seligman et Verge) de la conscience de l'artiste pousse sa partie spontanée (Joe et Jack) à dépasser son comportement habituel en société et à chercher, comme l'écrit Proust, son *moi* « au fond de lui-même ». De ce fait, les deux protagonistes du dialogue ne sont pas que des adversaires mais travaillent main dans la main à transmettre du réalisateur à son public « le son vrai de son cœur ». Ainsi, après que Jack a fait le tour d'un de ses exposés macabres, Verge change abruptement de sujet : « Et la famille ? » [HJB – 0:54:32] Cela tombe bien : le concept de famille était justement le prochain thème que Jack souhaitait aborder, et ce dernier se sert de la question de Verge comme transition vers son chapitre suivant. Tout cet enchaînement paraît un peu trop commode, étant donné que le nouveau sujet invoqué par Verge sortait de nulle part, et qu'il ne pouvait qu'ignorer que c'était là le thème que Jack avait prévu de traiter. Mais justement, il ne l'ignorait pas, puisqu'au fond Verge tout comme Jack ne sont que des outils manipulés par une seule personne : le réalisateur du dialogue, Lars von Trier, qui recherche par ce dédoublement de personnalité une dialectique bien particulière. En somme, le cinéaste n'est pas différent de cet·te étudiant·e que nous avons rencontré·e au début de ce mémoire (en page 10), et qui simulait dans sa copie une progression dialectique dans un souci de rigueur. Seulement, ici, le souci de Lars von Trier n'est pas la rigueur, mais de révéler au public le son vrai de son cœur.

Conclusion

« Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art ¹⁹⁶. » Il peut sembler paradoxal que cette thèse formulée par Marcel Proust dans *Contre Sainte-Beuve* conclue ce mémoire de recherche. Effectivement, n'est-ce pas justement le propre du dialogue d'idées de transformer la fiction en essai, en la mêlant notamment d'une multitude d'ambitieux développements intellectuels ? Nous avons effectivement constaté que le genre littéraire du dialogue d'idées est en fin de compte une manière de déguiser un propos trop novateur avec un enrobage fictionnel afin de rendre le tout plus léger, plus recevable. Mais cela demeure un essai dans son essence, et la tentative de Galilée de faire passer son discours pour celui d'un·e autre (à travers la parole d'un personnage fictif) n'a manifestement trompé personne.

Cependant, l'adaptation cinématographique du dialogue d'idées telle que mise en scène par Lars von Trier n'est pas tout à fait la même entreprise, pour la simple raison que le Danois n'est pas un philosophe, ni un scientifique... il n'est pas un savant, mais un artiste certainement. Alors, s'il est vrai que la résurgence du dialogue d'idées dans le cinéma récent de Lars von Trier trouve sans doute ses fondements dans ce que le réalisateur voit comme une dégradation nouvelle de la liberté d'expression, qui l'empêcherait de s'exprimer librement au profit du « politiquement correct », que cherche-t-il à exprimer, au juste ? Des idées ? Non, là n'est pas le rôle de l'artiste. Car « la seule matière de l'art », dit Proust, c'est atteindre quelque chose de soi-même.

C'est pour cela que, malgré la promesse d'un dialogue d'idées riche en joutes cérébrales, ce dialogue-là ne fait finalement l'objet que d'une partie seulement de notre étude. Ce que ce diptyque a montré, c'est qu'on ne peut se contenter que d'idées dans une œuvre d'art. Et le plus marquant, c'est de découvrir que, même à travers une forme qui semble s'éloigner du personnel, le dialogue n'est ici qu'un prétexte pour que l'artiste qui le met en scène nous parle d'ellui. Et quand iel nous parle d'ellui, iel nous parle de nous, parce que tout·e provocateurice qu'iel soit, l'artiste n'en reste pas moins humain·e, et donc universel·le. Dans ce dialogue entre la fiction et l'essai, semblable à l'opposition entre l'œuvre d'art totale de Wagner et le théâtre dialectique de Brecht, et au contraire du genre littéraire, ici c'est plutôt l'essai qui se transforme en fiction.

¹⁹⁶ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Barcelone, 1954, p.43

Bibliographie

Films utilisés :

VON TRIER Lars (réalisateur), *Element of Crime* [DVD], Palisades Tartan, 2005, 100 minutes

VON TRIER Lars (réalisateur), *Antichrist* [DVD], Artificial Eye, 2011, 104 minutes

VON TRIER Lars (réalisateur), *Melancholia* [DVD], Artificial Eye, 2012, 129 minutes

VON TRIER Lars (réalisateur), *Nymph()maniac director's cut* [DVD],
Potemkine Films, 2019, 325 minutes

VON TRIER Lars (réalisateur), *The House That Jack Built* [DVD],
Potemkine Films, 2019, 146 minutes

Sur *Nymph()maniac* :

CABART Anaïs, *Cinéma analytique et transfert : l'expérience spectatorielle dans "Persona" et "L'Heure du loup" de Bergman et "Antichrist", "Melancholia" et "Nymphomaniac" de von Trier*, thèse de doctorat, Pierre Beylot, Silvestra Mariniello (dir.), Université Bordeaux Montaigne, 2017, 439 p.

DAVIS Edward, « 5 ½ Hours Director's Cut of Lars von Trier "Nymphomaniac" Goes VOD October 2 », *IndieWire*, 16 septembre 2014

FONJALLAZ Manon, RITZ Pierre, *La nymphomanie en question*, travail de master, Alexandre Wenger (dir.), Université de Genève, 2020, 35 p.

FRODON Jean-Michel, « "Nymphomaniac, volume 1" de Lars von Trier: ceci n'est pas un film érotique », *Slate*, 1er janvier 2014

GAS Guillaume, « Nymph()maniac », *Courte Focale*, 8 janvier 2015

SOTINEL Thomas, « Lars von Trier dévoile un peu de "Nymph()maniac" », *le Monde*, 31 mai 2013

THIELLEMENT Pacôme, « La plus mauvaise personne du monde », *le Magazine littéraire* n°555, mai 2015, 4 p.

THIELLEMENT Pacôme, « Le Rideau troué de la Fin des Temps », *les Cahiers du cinéma* n°697, février 2014, 4 p.

THIELLEMENT Pacôme, « Larsvontriermaniac », *Mondes du Cinéma* n°5, printemps 2014, 14 p.

VESTH Louise, *Nymphomaniac International Press Materials*, 29 novembre 2013, 11 p.

Sur *The House That Jack Built* :

AÏDAN Thomas, « Entretien avec Lars von Trier », *la Septième Obsession* n°18, septembre-octobre 2018, 15 p.

BRADFER Fabienne, « Lars von Trier : "Sans provocation, on stoppe l'évolution" », *le Soir*, 16 octobre 2018

C. MAC Sam, COLE Jake, « Review: Lars von Trier's *The House That Jack Built* on Shout! Factory Blu-ray », *Slant Magazine*, 6 février 2020

DOUCHET Jean, « The House That Jack Built », festival Indépendance(s) et Création, mise en ligne sur YouTube le 19 octobre 2018 : [youtube.com/watch?v=Pae3oAP7oZY](https://www.youtube.com/watch?v=Pae3oAP7oZY)

DOUCHET Jean, « The House That Jack Built, infernale comédie », *la Septième Obsession* n°21, mars-avril 2019, 6 p.

LEPASTIER Joachim, « Faire les films qui manquent », *les Cahiers du cinéma* n°748, octobre 2018, 7 p.

LEPASTIER Joachim, « Le matériau du crime », *les Cahiers du cinéma* n°748, octobre 2018, 2 p.

MASSART Jean-Sébastien, « L'idiot », *la Septième Obsession* n°18, septembre-octobre 2018, 2 p.

RIAUX Simon, « The House That Jack Built : critique qui sent la viande », *Écran Large*, 5 novembre 2020

THIELLEMENT Pacôme, « Tu étais un Satan pervers et terrifié », *les Cahiers du cinéma* n°748, octobre 2018, 3 p.

VIÉ Caroline, « "The House That Jack Built" : Des meurtres, Lars von Trier n'en commet "qu'au cinéma" », *20 Minutes*, 17 octobre 2018

WAVERLA Tim, « THE HOUSE THAT JACK BUILT (2018): An Essay on the Themes In Lars von Trier's House of Corpses », *This Is Your Brain On Film*, 8 février 2019

Sur Lars von Trier :

AZOURY Philippe, « Ténèbres », *Libération*, 10 août 2011

BJÖRKMAN Stig, *Lars von Trier. Conversations avec Stig Björkman*, traduit du suédois par Marie Berthelius, Cahiers du cinéma, Paris, 2000, 252 p.

GAUVIN Francis, « Nihilisme et fin du monde dans *Melancholia* de Lars von Trier », *Cinémas* n°26, automne 2015, 17 p.

HIGGINS Charlotte, « Lars von Trier acts as a slave to controversy », *The Guardian*, 17 mai 2005

IDE Wendy, « Lars von Trier: the enfant terrible of arthouse », *The Times*, 21 février 2008

LAMY Jean-Claude, *Lars von Trier, le manipulateur*, Grasset, Paris, 2005, 259 p.

M.B., « Element of Crime », *l'Évènement du jeudi*, 31 janvier 1985

NIVELLE Pascale, « "Je crois que je ne fais rien pour me faciliter la vie" », *Libération*, 10 août 2011

RUDOLPH Pascal, « Björk on the Gallows: Performance, Persona, and Authenticity in Lars von Trier's *Dancer in the Dark* », *IASPM Journal* n°10, 15 novembre 2020, 21 p.

SIMONS Jan, *Playing the Waves: Lars von Trier's Game Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2007, 256 p.

TAHCHI Elie, *L'espace sacrificiel féminin dans le cinéma de Lars von Trier*, mémoire de maîtrise, Élène Tremblay (dir.), Université de Montréal, 2014, 121 p.

WITTHOFF Kim, « La trilogie "Europe" de Lars von Trier : un voyage dans la psyché postmoderne », *Germanica* n°29, 2001, 15 p.

Sur le cinéma :

ALBERDI URQUIZU MARÍA Carmen, *Dire, redire et ne pas dire : enjeux du dialogue filmique dans les "Contes des quatre saisons" (É. Rohmer)*, Peter Lang Inc., New York, 2017, 214 p.

BARTHES Roland, « Troisième sens », *les Cahiers du cinéma* n°222, juillet 1970, 8 p.

COMOLLI Jean-Louis, *Cinéma, numérique, survie – L'art du temps*, ENS Éditions, Lyon, 2019, 212 p.

EISENSTEIN Sergueï, *Film Form: Essays in Film Theory*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston, 2014, 303 p.

HURBIS-CHERRIER Mick, *Voice & Vision: A Creative Approach to Narrative Filmmaking*, Routledge, Burlington, 2011, 638 p.

MEUNIER Emmanuelle, *De l'écrit à l'écran*, l'Harmattan, Paris, 2004, 106 p.

ROHMER Éric, *le Celluloïd et le Marbre*, Léo Scheer, Paris, 2010, 171 p.

ROHMER Éric, *le Goût de la beauté*, Flammarion, Paris, 1989, 284 p.

Littérature de fiction :

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes, tome II*, Gallimard, Paris, 1975, 467 p.

CAROLL Lewis, *les Aventures d'Alice au pays des merveilles*,
traduit de l'anglais par Henri Bué, Macmillan and Co., Londres, 1869, 196 p.

HUGO Victor, *Quatrevingt-treize*, Imprimerie Nationale / Ollendorff, Paris, 1924, 489 p.

ROCHÉ Henri-Pierre, *Jules et Jim*, Gallimard, Paris, 1953, 252 p.

ROHMER Éric, *Friponnes de porcelaine*, préface d'Antoine de Baecque et Noël Herpe,
Stock, Paris, 2014, 304 p.

Dialogues d'idées :

GALILÉE, *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*,
traduit de l'italien par René Fréreau et François De Gandt, Seuil, Paris, 2000, 672 p.

HUME David, *Dialogues sur la religion naturelle*,
traduit de l'anglais par Maxime David, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1973, 127 p.

PLATON, *Ion*, traduit du grec ancien par Monique Canto,
introduction et notes par Monique Canto, Flammarion, Paris, 1989, 188 p.

PLATON, « Phédon », dans *Œuvres de Platon, tome premier*,
traduit du grec ancien par Victor Cousin, Rey et Gravier, Paris, 1846, 165 p.

PLATON, « Théétète », dans *Œuvres de Platon, tome deuxième*,
traduit du grec ancien par Victor Cousin, Rey et Gravier, Paris, 1846, 241 p.

PLATON, « Phèdre », dans *Œuvres de Platon, tome sixième*,
traduit du grec ancien par Victor Cousin, Bossange frères, Paris, 1823, 134 p.

PLATON, « la République, livre I », dans *Œuvres de Platon, tome neuvième*, traduit du grec ancien par Victor Cousin, Rey et Gravier, Paris, 1833, 63 p.

PLATON, « la République, livre II », dans *Œuvres de Platon, tome neuvième*, traduit du grec ancien par Victor Cousin, Rey et Gravier, Paris, 1833, 59 p.

PLATON, « la République, livre III », dans *Œuvres de Platon, tome neuvième*, traduit du grec ancien par Victor Cousin, Rey et Gravier, Paris, 1833, 69 p.

PLATON, « la République, livre V », dans *Œuvres de Platon, tome neuvième*, traduit du grec ancien par Victor Cousin, Rey et Gravier, Paris, 1833, 72 p.

PLATON, « la République, livre VII », *Œuvres de Platon, tome dixième*, traduit du grec ancien par Victor Cousin, Rey et Gravier, Paris, 1833, 61 p.

PLATON, « la République, livre X », dans *Œuvres de Platon, tome dixième*, traduit du grec ancien par Victor Cousin, Rey et Gravier, Paris, 1833, 67 p.

Sur le dialogue d'idées :

CHARLES ADDISON GASKIN John, *Hume's Philosophy of Religion*, Macmillan Press, Londres, 1978, 263 p.

FESTUGIÈRE André-Jean, *Socrate*, la Table Ronde, Paris, 2001, 160 p.

JOLIBERT Bernard, « Les *Dialogues sur la religion naturelle* de David Hume (du personnage à l'idée) », dans Marie-Françoise Bosquet, Jean-Michel Racault (dir.), *Pour une poétique de l'échange philosophique : Le dialogue d'idées et ses formes littéraires*, l'Harmattan, Paris, 2008, 14 p.

LOMBARD Jean, « Altérité et rationalité. Remarques sur le dialogue formel et le monopole du *logos* dans *Ion* de Platon », dans Marie-Françoise Bosquet, Jean-Michel Racault (dir.), *Pour une poétique de l'échange philosophique : Le dialogue d'idées et ses formes littéraires*, l'Harmattan, Paris, 2008, 18 p.

WOMACK Peter, *Dialogue*, Routledge, Londres / New-York, 2011, 177 p.

Autres essais :

CASSAGNE Albert, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Champvallon, Paris, 1996, 427 p.

CHARTIER Roger, JULIA Dominique, COMPÈRE Marie-Madeleine, *L'Éducation en France du XVIe au XVIIIe siècle*, Sedes, Paris, 1976, 304 p.

COSTABEL Pierre, « Galilée (G. Galilei) », *Encyclopædia Universalis en ligne*

EPSTEIN SCHLANGER Judith, « Kleist, l'idée vient en parlant », *Littérature* n°51, 1983, 12 p.

GENETTE Gérard, *Figures II*, Seuil, Paris, 1969, 296 p.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, 480 p.

GIDE André, *Dostoïevsky*, Plon, Paris, 1923, 243 p.

GOTTLIEB FICHTE Johann, *la Doctrine de la science (1794) : Tome 1*, l'Harmattan, Paris, 2016, 461 p.

J. ENDENDIJK Joyce, DEKOVIĆ Maja, VOSSSEN Helen, L. VAN BAAR Anneloes, REITZ Ellen, « Sexual Double Standards: Contributions of Sexual Socialization by Parents, Peers, and the Media », *Archives of Sexual Behavior* n°51, novembre 2021, 20 p.

MAINIL Jean, « Conte et morale, ou Les nouveaux habits de la Moralité », *Féeries* n°13, 14 p.

MARCHAND Guy, *Bach ou la Passion selon Jean-Sébastien*, l'Harmattan, Paris, 2003, 396 p.

MURDOCK Maureen, *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*, Shambhala, Boston, 1990, 232 p.

PASTOUREAU Michel, « Noir, gris blanc. Trois couleurs en mutation à la fin du Moyen Âge », dans Marion Boudon-Machuel, Pascale Charron, Maurice Brock (dir.), *Aux limites de la couleur : monochromie et polychromie dans les arts (1300-1650)*, Brepols Publishers, Turnhout, 2011, 8 p.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Points, Paris, 2015, 256 p.

PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Barcelone, 1954, 321 p.

RIFFATERRE Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée* n°215, octobre 1980, 15 p.

RIVETTE Jacques, « De l'abjection », *les Cahiers du cinéma* n°120, juin 1961, 2 p.

VON KLEIST Heinrich, *Selected Writings*, traduit de l'allemand à l'anglais par David Constantine, Dent and Co., Londres, 1997, 480 p.

WILDE Oscar, *The Complete Work of Oscar Wilde*, Collins, Londres, 1966, 1216 p.

ZOLESIO Emmanuelle, « Des femmes dans un métier d'hommes : l'apprentissage de la chirurgie », *Travail, genre et sociétés* n°22, février 2009, 17 p.

**Toutes les références électroniques citées dans ce mémoire
ont été consultées une dernière fois le 27 août 2023.**

La fraude et la contrefaçon

Votre mémoire doit faire état des sources sur lesquelles il s'est appuyé. Vous devez mettre entre guillemets toutes les citations littérales de l'œuvre d'autrui, y compris de textes accessibles sous forme électronique. Il est interdit de faire passer pour siens des passages tirés de l'œuvre d'autrui. Le non-respect de cette règle, notamment par la pratique du « copier-coller » de textes accessibles sur Internet, constitue une contrefaçon (aussi nommée plagiat) pouvant entraîner passage devant la section disciplinaire. La contrefaçon est également un délit passible de sanctions pénales.

L'université Sorbonne Nouvelle demande à ses étudiantes et étudiants de master de joindre à leur mémoire préparatoire (M1) ou mémoire final (M2) la déclaration suivante, datée et signée :

Documents sous droits non diffusables

Notre département attire votre attention sur les risques que comporte la contrefaçon de textes préexistants. Il est habilité à saisir le conseil de discipline. En cas de contrefaçon manifeste identifiée avant la soutenance, cette dernière est annulée. En cas de contrefaçon découverte après coup, le département demande l'annulation du diplôme.

Ces dernières années, plusieurs étudiants ou étudiantes n'ont pas obtenu leur diplôme de master en raison d'une contrefaçon avérée.

De Platon à David Hume, en passant par Galilée, le genre littéraire du dialogue d'idées s'impose comme l'apanage des libres esprits, tant ce mode d'expression permet à quiconque en fait usage de présenter ses idées novatrices en les teintant de nuances et de pédagogie. Néanmoins, une vraie liberté d'expression ayant progressivement fait son apparition dans la société occidentale, il semblerait que nul n'ait plus désormais recours au dialogue d'idées, puisque la subtilité et la distanciation qui lui sont propres ne sont plus nécessaires à l'exposition des thèses les plus provocatrices.

Pourtant, cela n'est pas l'avis de tout le monde, car un célèbre cinéaste danois, habitué à soulever les controverses, soutient que la censure revient sous la forme du « politiquement correct ». Ainsi, les étoiles semblaient alignées pour que Lars von Trier, réalisateur provocateur par excellence, orchestre par son cinéma la résurrection d'un genre littéraire qui n'est peut-être pas encore tout à fait obsolète, mais qui doit s'adapter à une nouvelle époque et à un nouveau *medium*. Nous assistons alors à une véritable résurgence du dialogue d'idées.

