



**HAL**  
open science

**CHEMIN DE FAIRE : conditionnements hypnotique,  
syntagmatique et paradigmatique dans EUROPA de  
Lars Von Trier (1991)**

Gérard Dastugue

► **To cite this version:**

Gérard Dastugue. CHEMIN DE FAIRE : conditionnements hypnotique, syntagmatique et paradigmatique dans EUROPA de Lars Von Trier (1991). Actes du colloque Chemins, Cheminement, 2013, Chemins Cheminements, actes du colloque. hal-02497706

**HAL Id: hal-02497706**

**<https://hal.science/hal-02497706>**

Submitted on 3 Mar 2020

**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 - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License

**CHEMIN DE FAIRE :**  
**conditionnements hypnotique, syntagmatique et paradigmatique**  
**dans *Europa* de Lars Von Trier (1991)**

Gérard Dastugue  
ERELHA, CES  
Institut Catholique de Toulouse

Celui qui lutte contre les monstres doit veiller à ne pas le  
devenir lui-même.  
Or, quand ton regard pénètre longtemps au fond d'un abîme,  
l'abîme, lui aussi, pénètre en toi.

Friedrich Nietzsche<sup>1</sup>

Troisième volet de la trilogie européenne de Lars Von Trier après *The Element of Crime* (1984) et *Epidemic* (1987), *Europa* (1991) affiche plus encore les expérimentations formalistes du cinéaste, très inspiré par l'œuvre de Carl Theodor Dreyer<sup>2</sup>. L'intrigue se déroule en 1945, un américain d'origine allemande, Léopold Kessler, arrive dans l'Allemagne du plan Marshall, dans une Europe en pleine reconstruction. Son oncle, employé d'une compagnie ferroviaire, lui offre un emploi de contrôleur des wagons-lits. Commence alors un long périple à travers une Allemagne détruite et divisée où les « loups-garous » nazis n'ont pas renoncé à semer la terreur. Ressort dramatique, Léopold rencontrera et tombera amoureux de Katherine Hartmann, la fille du riche propriétaire de la compagnie de transport Zentropa, soupçonné de nazisme.

Le train -et la formation en cours de Leo- va devenir le théâtre des opérations, le vecteur dramatique d'une avancée au plus profond de l'Allemagne des années sombres. Parcours initiatique d'un héros candide écartelé entre le diktat des réglementations ferroviaires et le lyrisme de la passion amoureuse,



*Europa* se développe dramatiquement sur la construction d'un personnage dans un pays qui s'effondre et formellement sur un noir et blanc contrasté, aux perspectives expressionnistes, aux surimpressions de plans et de couleurs qui apportent des profondeurs de champ significantes.

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, (trad. Henri Albert). Paris : éd. Le Livre de Poche, coll. Les Classiques de Poche, 1991, partie IV, chap. « Maximes et intermèdes », § 146, p. 166

<sup>2</sup> En outre, le directeur de la photographie du film, Henning Bensten, travailla sur les 3 derniers films de Dreyer.

*Europa* est avant tout « un parcours terrifiant dans l'univers de l'œil. Des surimpressions et combinaisons d'images, véritable sémiologie complexe du plan cinématographique, trahissent un traumatisme esthétique de la conscience, embelli par une surenchère visuelle »<sup>3</sup>. Cette surenchère fond, en un tourbillon cauchemardesque, des syntagmatiques et paradigmatiques audio-visuelles fortes, montrant ce qui ne peut être dit.

Par le sujet évoqué, délire fictionnel sur arrière-plan historique, le cinéaste semble s'interroger sur les possibilités que le cinéma peut offrir comme sous-texte éminemment audio-visuel. Le récit filmique se doit de raconter par la monstration, en agissant et interagissant par-delà le simple contenu verbalisé. La forme vient ici étayer le fond, où le parallélisme inhérent au train affronte la verticalité du regard, créant ainsi des perpendicularités étonnantes.

### **L'œil du monstre**

« L'écran du cinéma est un miroir où le spectateur peut trouver d'autres identifications que son propre corps » affirme Christian Metz dans *Le Signifiant Imaginaire*<sup>4</sup>. Comme dans le processus du stade du miroir lacanien, l'écran peut recevoir toutes les projections sauf celle du corps du spectateur. De cette absence physique à l'écran (celui-ci étant un miroir symbolique et non tangible) naît une identification non pas comme objet (la représentation de soi) mais comme un avatar psychique (identification au personnage).

Cependant, « même si l'écran de cinéma n'est pas un miroir, le cinéma fascine le spectateur, assez pour lui faire perdre temporairement la conscience de son moi tout en le renforçant »<sup>5</sup>. L'écran devient alors le miroir de notre enfance dans lequel le corps se reflète, renvoyant l'image spéculaire du moi spectatoriel. Certes, l'action ou l'influence que le film peut avoir sur le spectateur est difficilement quantifiable en termes émotionnels, la subjectivité de chaque spectateur évitant toute généralisation. En revanche, son action intellectuelle peut-être soulignée, dans les parti-pris de mise en scène, dans les choix, intentions et orientations du cinéaste : si l'on ne peut jurer du ressenti du public dans la salle obscure, on peut affirmer son choix d'énonciation et sa volonté d'impacter une émotion et/ou une sensation sur celui-ci.

Le film est ce qui doit se soucier d'être compris du spectateur, en lui donnant des indices cognitifs qui permettent une construction rationnelle, ou en engageant avec lui un rapport variable, où tantôt le film parle à la première personne, tantôt il interpelle son spectateur<sup>6</sup>.

Dans sa démarche hypnotique, *Europa* interpelle son spectateur, sollicitant son vouloir-croire, sa capacité à accepter le spectacle qui va se dérouler devant ses yeux<sup>7</sup>. Le spectateur, ce sujet tout-percevant, doublement conscient de percevoir de l'imaginaire et conscient d'être celui à qui cet imaginaire se destine<sup>8</sup>, forme ainsi la fonction du Je<sup>9</sup>, de l'identité de perception.

---

<sup>3</sup> Gilles Visy, « Europa, un certain cauchemar expressionniste » in Cadrage.net, octobre 2003. Consulté le 27 mars 2012.

<sup>4</sup> Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*. Paris, Christian Bourgois éditeur, 1984, p. 10

<sup>5</sup> Frédéric Clément, *Machines désirées*. Paris, L'Harmattan, 2011, p. 37

<sup>6</sup> Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du Cinéma* (2<sup>e</sup> édition). Paris, Armand Colin, 2008, p.232.

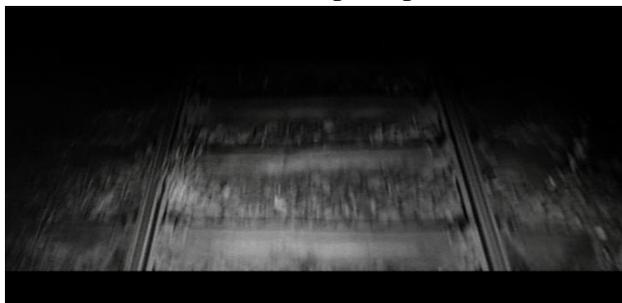
<sup>7</sup> Nous prenons ici pour postulat le spectateur de la salle de cinéma, qui a donc mené une démarche active d'« aller voir » le film.

<sup>8</sup> C. Metz, *Le Signifiant Imaginaire*, op.cit. pp. 65-70. Voir également notre article « Les illusions parricides ou le réel anamorphosé », Actes du colloque *Le Dessin Animé ou les métamorphoses du réel*, Interlignes, mars 2012, pp.303-318

## Un incipit hypnotique.

Les liens entre hypnose et cinéma sont étroits, et la naissance de la psychanalyse s'avère contemporaine de celle du septième art. Dans les deux cas, la suggestion vient de l'extérieur, dans un processus monotone, au rythme régulier. Le déclic hypnotique tout comme la position du spectateur dans la salle de cinéma favorisent alors cet état de sur-perception et de sous-motricité décrit par Christian Metz<sup>10</sup>. Enfin, l'instance extérieure (l'hypnotiseur comme l'appareil cinématographique, voire le narrateur) vient modeler la représentation du sujet-spectateur et la coder<sup>11</sup>.

Le film débute ainsi sur un processus de conditionnement afin de plonger dès les premières secondes le spectateur dans le film, mais surtout dans le processus qui va lui être proposé (voire imposé). A l'écran, une plongée sur une voie ferrée qui défile : plan séquence en travelling<sup>12</sup> sur lequel vient se greffer la ténébreuse voix de l'acteur bergmanien Max Von Sydow, dans un décompte hypnotique de 1 à 10 pour un générique qui n'est en rien narratif mais proleptique du lieu où l'action va se dérouler, Europa Ce conditionnement audio-visuel opère à plusieurs niveaux, chromatiquement et géométriquement.



Chromatiquement, par le choix d'un noir et blanc fortement contrasté, le film s'inspire de l'expressionnisme allemand dans sa forme mais aussi dans son contenu : clair-obscur allant jusqu'au maniérisme, dualité et bichromie marquant le manichéisme du sujet, angles forts et contrastés à géométrie variable<sup>13</sup>.

Le premier plan du film est donc un travelling en plongée sur les rails qui défilent. La linéarité est ainsi marquée comme un vecteur vers une destination. Les rails sont un chemin imposé dont on ne peut, à l'inverse des chemins de traverse que l'on emprunte à pied ou à vélo, s'écarter. Nous sommes donc, semble-t-il, condamnés à nous diriger vers Europa, cet espace sans horizon.

Le recours à un travelling avant immersif, tel que défini par Laurent Jullier, apporte au spectateur une sensation d'immersion totale :

le vertige naît du décalage entre mouvement vu et mouvement perçu par l'oreille interne. Son impact sur nous sera plus important si tout le champ visuel est occupé (il suffit de s'asseoir au premier rang d'une grande salle), et si des trajectoires de chute ou d'immersion s'inscrivent sur l'écran<sup>14</sup>.

Le point de fuite est ici perdu dans les ténèbres. Il n'est pas montré, seulement évoqué. Le trajet, le cheminement semble donc plus important que la destination. Corrélativement, le

---

<sup>9</sup> Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée par l'expérience psychanalytique », Communication faite au XVI<sup>e</sup> Congrès international de psychanalyse, Zürich, 17 juillet 1949

<sup>10</sup> C. Metz, *Le signifiant imaginaire*, op.cit. p.79.

<sup>11</sup> Voir Raymond Bellour, « La machine à hypnose », *Cinémaction* n°47. Paris, éditions Corlet-Telerama. Voir également Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du Cinéma* (2<sup>e</sup> édition). Paris, Armand Colin, 2008, p.121

<sup>12</sup> Notons également le choix du « travelling » (de l'anglais « travel ») pour entamer ce récit de voyage.

<sup>13</sup> Jacques Aumont et Michel Marie dressent quelques éléments représentatifs de l'expressionnisme allemand : le traitement de l'image comme « gravure » (fort contraste noir et blanc), les décors très graphiques où prédominent les obliques, le jeu « de biais » des acteurs, la prédilection pour des histoires étranges et inquiétantes. Définition donnée in *Dictionnaire théorique et critique du Cinéma* (2<sup>e</sup> édition). op.cit. p.90

<sup>14</sup> Laurent Jullier, *Analyser un film, de l'émotion à l'interprétation*. Paris, Flammarion, 2012, p.201

processus plus important que l'objectif. La carte serait donc plus belle que le territoire, pour citer Baudrillard<sup>15</sup>, et la représentation plus attractive que la réalité. Car Europa n'est pas une ville, ni une identité, ni même un pays. Europa, c'est un univers, un espace, peut-être géographique, peut-être intérieur.

Le spectateur est donc sollicité, sensoriellement et émotionnellement. L'invitation au voyage s'opère, nous allons le voir, dans cette insurrection de la fiction dans le réel, de la diégèse dans le monde du spectateur.

### **La voix, vecteur de manipulation**

Le film s'ouvre sur un bruit de train, une musique répétitive, une voix lancinante et hypnotique qui prend en charge le spectateur-auditeur pour le plonger dans l'univers diégétique. Véritable main tendue vers le public, il s'agit de répondre tout d'abord à une question : qui parle ? à qui appartient cette voix ? un personnage ? un témoin invisible car transparent ? un narrateur formaliste ?

En comptant de 1 à 10, cette voix-off s'érige en guide, en meneur, en vecteur auditif. En verbalisant ces 10 étapes qui vont permettre au spectateur de s'immerger dans le film, la voix se veut omnisciente, omnipotente, seule valeur refuge et repère, véritable invitation au voyage vers une terre inconnue.

Là où le visuel n'apporte que répétition et incertitude (où allons-nous ? quel est notre horizon ? quel est en l'occurrence notre horizon d'attente ?), quand la musique scande et égrène les secondes dans cette véritable plongée en apnée, la voix oriente et vectorise vers cet ailleurs encore non identifié. La destination nous est alors donnée, tout comme le point de fuite ainsi érigé en point de chute.

Il en résulte pour le spectateur une invitation à l'abandon, à la manipulation consentie. Il en résulte tout autant l'adoption d'un point de vue : une fois arrivé, le regard quitte la voie ferrée pour cadrer un gros baril en métal sur lequel la pluie ne cesse de battre. La ligne de fuite ici n'est plus incertaine ni même fantasmée : elle nous est offerte. Cette voix qui s'adressait à nous sélectionne par son champ, son cadre, les images qui accompagneront son récit hypnotique.

La voix-off est non seulement guide mais aussi maître. Elle décompte et dirige, géographiquement et moralement. Elle semble décider des changements de plans, de scènes, de séquences. Au compte de 10, le spectateur arrive à destination. Cette voix est donc omnisciente et omnipotente, narrateur grand-imagier<sup>16</sup> qui conduit le récit. Elle sait où elle veut nous mener, elle nous invite au voyage même si cette invitation est forcée.

Cette voix s'érige alors en équivalent auricularisé du regard caméra, transgressant la frontière pourtant tangible de l'écran : en s'adressant au spectateur par un vouvoiement puis en projetant à l'écran son avatar, elle est une barque de Charon allant chercher sur l'autre rive les corps tombés. Se crée alors un espace péri-diégétique, immatériel et spectatorial, « sorte d'intériorité, un espace psychique que le spectateur perçoit et éprouve en même temps que le héros »<sup>17</sup>.

Cette séquence envoûtante s'achève sur une transgression : alors qu'il était désormais « entendu » que cette voix et cet imaginaire nous étaient adressés, apparaît alors dans le cadre un personnage -dans un premier plan en couleurs !- qui va répondre à l'injonction de se

---

<sup>15</sup> Jean Baudrillard, *Simulacre et simulations*. Paris, éditions Galilée, 1981.

<sup>16</sup> Le grand imagier ou montreur d'images, tel que défini par Albert Laffay, ordonne le récit cinématographique et sa trame logique, son discours, selon un déterminisme rigoureux, le film permettant de raconter autant que de représenter. Voir Albert Laffay, *Logique du Cinéma*. Paris, éd. Masson, 1964

<sup>17</sup> Gilles Visy, «Europa, un certain cauchemar expressionniste » in Cadrage.net, octobre 2003. Consulté le 27 mars 2012.

rapprocher quand le spectateur, lui, semble condamné à l'immobilité, engoncé dans son siège, et enfermé de l'autre côté de l'écran-miroir.

Ainsi, Léopold devient la projection à l'écran du spectateur, une identité autre, un avatar, certes imposé, mais accepté car le spectateur est justement conditionné à accepter cet imaginaire. Le personnage de Léopold s'instaure alors en point de fuite du spectateur car la focalisation interne ne donnera aucune disparité cognitive entre le spectateur et le personnage, celui-ci étant de chaque plan<sup>18</sup>.

Son ambiguïté est d'autant plus réelle que son énonciataire n'est pas directement définie : si les premières secondes du film s'adressent directement au spectateur, l'apparition à l'écran du personnage de Léopold bascule vers une ordonnance diégétique. Nous pouvons dresser le syllogisme suivant :

la voix s'adresse au spectateur  
+  
Léopold est l'incarnation à l'écran du spectateur  
  
= la voix s'adresse à Léopold.

Or le spectateur comme le personnage entendent cette voix, mais seul le personnage peut y répondre ou du moins s'y abandonner. En ce sens, elle n'est pas réellement une voix acousmétrique<sup>19</sup>, pour reprendre Michel Chion, car certes positionnée off, mais entendue par les deux instances énonciataires (personnage et spectateur)<sup>20</sup>. Elle semble dire au personnage ce qu'il doit faire et corrélativement au spectateur ce qu'il doit penser. Ainsi l'iconisation verbale et visuelle tend à placer le récit en focalisation interne : nous voyons ce que l'on nous montre, *Europa* tient donc de l'expérience (ressentie) comme de l'expérimentation (*stimulus*) formelles.

Outre le fait d'être ce sujet tout-percevant, le spectateur est également amené ici dès les premières minutes à être condamné au /spectatoriat/ : tout-percevant certes, mais également, selon Metz, en état de sur-perception et de sous-motricité : immobile dans le noir de la salle de cinéma, assis devant l'écran, il se condamne à cette sollicitation sensorielle, ce vouloir-croire greimassien, qui lie par sa réception le contrat audio-visuel.

### **Le train comme ligne de fuite**

*Europa* se présente d'abord comme le voyage de Leopold Kessler en Allemagne mais aussi voyage découverte de ce dernier à travers un pays en pleine reconstruction. Plonger le personnage dans les méandres du réseau ferroviaire, c'est aussi lancer le récit dans une multitude d'alternatives narratives, comme si tous les chemins permettaient d'atteindre une seule et unique destination, inexorable. Le réseau ferroviaire, toile tissée, toile trouée, emprisonne le personnage dans une prison géographique : le territoire allemand semble ainsi lacéré de réseaux, miné de points névralgiques. En ouverture de récit, Leopold semble

---

<sup>18</sup> Lors de l'essayage du nouvel uniforme et des mesures, Léopold est présenté à travers un reflet dans un miroir, presque directement orienté vers le spectateur. L'écran de cinéma se fait psyché du personnage et le narrateur semble nous inciter voire nous forcer à appréhender cette corporalité comme étant la nôtre. Cette subjectivisation forcée du regard transgresse l'écran.

<sup>19</sup> Un personnage « ni dedans ni dehors (par rapport à l'image) : ni dedans parce que l'image de sa source –le corps, la bouche – n'est pas incluse, mais ni dehors non plus parce qu'il n'est pas franchement positionné off sur une estrade imaginaire », et de souligner qu'il s'agit là d' « une catégorie de personnages à part entière, propres au cinéma parlant, et dont la présence toute particulière se soutient de leur absence même à l'image ». in Michel Chion, *L'audio-vision, son et image au cinéma*, Paris, Nathan, collection « Cinéma et Image », 1990, p.109.

<sup>20</sup> Notons également que la voix, lors de la première apparition de Leopold à l'écran, dit *Go closer* (« allez plus près ») et non *Come closer* (« venez plus près ») ce qui la place naturellement comme extra-diégétique.

s'interroger sur la ou les destinations qui l'attendent. Arrivant des Etats-Unis, l'Allemagne est pour lui un territoire vierge à explorer. Son point de chute est en point d'interrogation.

Il y a ici opposition entre le déterminisme de la narration et du cheminement de Léopold Kessler et les fausses destinations, véritables chausse-trappes visant à noyer le spectateur (spect-acteur) dans une



multitude de possibilités. Dans la séquence de la plaque tournante, alors que Léopold prend ses fonctions au côté de son oncle et qu'il se voit expliquer l'honneur que représente sa nouvelle profession, la voie empruntée jusqu'à lors change. Le train qui, quelques secondes plus tard, va sortir de l'entrepôt est ainsi placé sur un chemin différent de celui initialement suivi par Léopold. La mythification qui s'opère alors<sup>21</sup> est proleptique de l'évolution linéaire et inexorable du personnage, symbolisée par le train. Il arrive à la gare de Francfort dans un premier train puis va prendre ses fonctions dans un autre train qui n'est pas dans la continuité linéaire du précédent.

Léopold est en formation de contrôleur des wagons-lits. Il doit respecter un certain nombre de règles de travail, pour lui et les passagers auxquels il va être confronté. On lui dit ce qu'il doit faire (comme la voix-off). Nous pouvons ainsi dire qu'il y a projection intra-diégétique de la voix-off à travers les différents intervenants de la compagnie Zentropa (examineurs, chefs, etc.).

Le train est aussi une ligne droite, réduite à un segment. Une expérience de vie limitée à un espace confiné, sur une trajectoire pré-définie et inexorable. Léopold est alors emmené dans cet espace mobile, sur une voie imposée de laquelle il ne peut a priori pas se défaire.

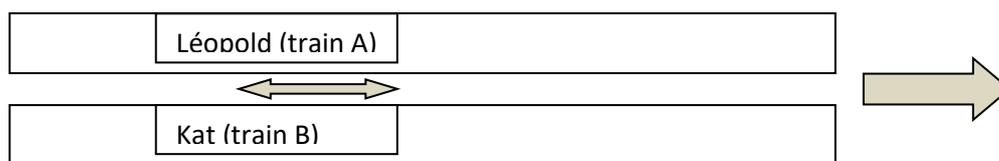
Le train est donc un discours. Une assertion prédicative avançant d'un pas alerte vers une destination annoncée. Une fois le train parti, difficile de lui faire prendre une direction différente : il est tributaire des rails qui le cadrent. Il déroule un trajet pré-déterminé, cadré, vectorisé, qui ne peut en aucun cas être buissonnier. Sortir de la voie, c'est sortir du cadre. Ainsi les destinations -et donc les projets- de Léopold sont forcément ceux qui marquaient le tableau des villes desservies par le train.

Seule interventionnisme possible, arrêter l'avancée du train qui symbolise, dans *Europa*, le progrès, inexorable, de la nation allemande au sortir des années de guerre. La volonté des terroristes conservateurs -les loups-garous- est de stopper la mutation en marche de la société. Ce sera ainsi la mission qu'ils confieront à Léopold, élément vierge de l'histoire, en pleine formation et donc plus sollicitable.

Dans la séquence des retrouvailles séparation de Léopold et Kat, les deux personnages se font face, par deux trains parallèles interposés, chacun voyageant dans un train. Le parallélisme et la simultanéité de l'action n'est qu'apparente. Nous nous retrouvons alors dans une faille de l'image-temps-mouvement, dans un archétype illustré de la relativité restreinte : le mouvement et la vitesse d'un objet (ici, un sujet) dépend du référentiel inertiel depuis lequel il est observé.

---

<sup>21</sup> Il est à signaler que le train est sorti de l'entrepôt par la force de dizaines de personnes le tirant, comme un monstre sorti de la jungle ou comme un empereur antique. Il est alors totalement personnalisé.



Les trains A et B roulent sur des voies parallèles. Le personnage placé en A (Léopold) est donc immobile par rapport au train, mais en mouvement par rapport à l'extérieur. Il en va de même pour Kat dans le train B. Dans cette séquence, les deux personnages parviennent à se parler et même à se tenir par la main.

Léopold et Kat subissent donc le voyage, le trajet. Léopold y est contraint par la réglementation de son emploi de contrôleur des wagons-lits, Kat par un officier. Dans un effet de réel, le parallélisme simultanée des deux trajets connaît quelques variations car il est bien entendu impossible que ces deux trains roulent exactement et de manière constante à la même allure.

Ainsi leur conversation, durant laquelle Kat informe Léopold du devenir de sa mission, sonnent comme un frein dans le *continuum* temporel mais aussi spatial du récit : aucun ne quitte son espace (le train) mais pourtant avance dans le pays (le paysage extérieur), en ce sens, aucun ne perçoit de réel mouvement donc de progression. Le fait que les deux personnages puissent se toucher la main -outre un romanesque, voire romantisme assumé- est aussi un moyen pour eux d'arrêter le temps et de revenir, un instant, dans le même *continuum*, juste avant que le trajet de voie ne sépare et éloigne leur chemin respectif.

### Perspectives et paradigmatiques

Nous pourrions gloser sur les choix des éléments « colorés », même si l'écoute du commentaire de Lars Von Trier<sup>22</sup> rend toute sémiotique inutile (une concession faite aux producteurs du film, refusant d'abord le noir et blanc du film). Œuvrant sur un formalisme alliant projections et superpositions d'images, *Europa* met en avant une mythification du personnage féminin. Le plan de Kat dans son compartiment couchette est la première occurrence couleur du film. Choc chromatique, perturbation narrative, l'incursion de ce parti-pris esthétique devient ainsi proleptique. Suite au conditionnement noir et blanc subi par le spectateur jusqu'à cette séquence, la couleur soudaine semble arrêter le temps du récit ; elle opère d'ailleurs sur une image quasi-statique.



La première rencontre entre Léopold et Katrina est un plan composé de 3 plans superposés : un premier plan couleur, un deuxième plan noir et blanc, et un arrière-plan (mur du compartiment). Les personnages naviguent entre ces plans, ces strates que la différence chromatique et le grain apparentent à des univers. Nous sommes dans un procédé de déliaison diégétique, de passage d'un univers à un autre mais dans l'ambivalence d'un seul et même plan. Si tous deux conversent bien ensemble, la dualité des caractères est présente : chacun n'est pas ce qu'il donne à paraître.

Il y aussi déliaison chromatique : Katrina passe du noir et blanc à la couleur comme pour venir chercher Léopold, ce dernier repart dans le clair-obscur car déjà acquis à la cause

<sup>22</sup> Commentaire audio disponible sur le DVD.

de la belle héritière. Katrina apparaît dans la couleur, comme un choc chromatique dans cette hégémonie expressionniste. Le noir et blanc semble symboliser cette vieille Europe, ces croyances et idéaux, alors que Léopold quitte la couleur pour parler de ces idéaux et que Katrina ouvre le store pour voir les partisans pendus.



L'une des séquences phares du film est sans nul doute l'assassinat du maire de Hambourg par deux enfants, emmenés dans le wagon par des amis des Hartmann, également lous-garous. La séquence offre au regard son propre jeu de perspective, cet abîme qui regarde en nous. L'œil du spectateur croise celui de la future victime, tous deux regardent la balle de revolver tombée au sol. Le premier plan (1) assure donc une importance capitale à l'élément, comme un insert en perspective. Le regard glisse du premier plan à l'arrière-plan, comme assurant un fléchage de la balle vers la victime. Le cadre resserre alors sur l'enfant (2), souvent synonyme d'innocent(ce), proposant en arrière-plan une figure menaçante. Entièrement en noir et blanc, l'assassinat du maire (3) est filmé depuis l'extérieur du train. Alors que le maire reçoit une deuxième balle en plein tête, le dernier plan (4) marque par la disproportion des échelles, faisant du visage de la victime une icône qui s'écroule, un Goliath monstrueux terrassé par un enfant, dont l'arme, rendue minuscule par cette technique de surimpression, semble transformée en simple jouet.

La paradigmatique ici s'opère dans les superpositions d'éléments, de cadres et donc d'actions. Si le film multiplie les scènes de surimpressions, agissant comme une stratification du récit, ce procédé visuel n'en demeure pas moins narratif, sclérosant ainsi cette Allemagne qui peine à sortir de ses années sombres et qui s'enclave dans ses fantômes du passé.

### **Vers une conclusion transactionnelle et transformationnelle**

Lors de la sortie du film sur le territoire américain<sup>23</sup>, le critique américain Roger Ebert, affirmait : « Les personnages apparaissent comme des insectes pris sous le verre du microscope, pour le plaisir quasi clinique de notre expertise »<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Retitré *Zentropa*, plus énigmatique, du nom de la compagnie ferroviaire présente dans le film.

<sup>24</sup> "Lars von Trier places his characters inside a manylayered visual universe so that they sometimes seem like insects, caught between glass for our closer examination" in Roger Ebert, *Chicago Sun Times*, 3 juillet 1992.

Il est vrai que l'approche manipulatoire exercée par Lars Von Trier sur ces personnages pèse également sur le spectateur. Ce dernier, sollicité et invité, se retrouve dans une position ambiguë, ne sachant s'il est coupable ou victime. Le final du film, montrant un Léopold « en train de » se noyer (la noyade, sous le décompte égrainé de la voix off semble être représenté en temps réel) crée un véritable malaise. En effet, par l'empathie que le spectateur porte au personnage de Léopold, rappelons-le projection intra-diégétique de lui-même, cette mort en direct vient troubler la frontière entre fiction et réalité. Le cinéaste achève son histoire comme il achève son spectateur.

En revenant sur les travaux de l'historien James M. Burns et plus particulièrement la dichotomie transactionnel/transformationnel<sup>25</sup>, nous pouvons tenter une analyse de ce procédé narratif et de cette prise en main du spectateur.



Dans le premier exemple, type de leadership classique, le leader va influencer au suiveur une dynamique qui permettra d'atteindre les objectifs fixés. Dans un contexte transactionnel, le narrateur-leader fixe l'objectif au spectateur en échange d'une récompense pour celui-ci. Dans un contexte transformationnel, le narrateur va chercher le spectateur et s'englobe dans le processus de réception.

Si le leadership de Lars Von Trier ne fait aucun doute (et sa politique Dogma 95 en était l'un des parangons), il nous faut nous interroger quant au leadership de la caméra dans *Europa*. Le postulat est le suivant : faire voyager le spectateur dans le film sans grande résistance. Appliquer au pied de la lettre l'idée du sujet tout-percevant.

La transaction avec le spectateur s'opère par la voix off qui fonctionne anaphoriquement, c'est-à-dire qu'elle annonce un élément à venir. « Au compte mental de 10, vous serez en Europa » : le spectateur connaît l'objectif, même s'il ne l'identifie pas encore visuellement. Mais la confiance -certes forcée- qui s'instaure entre la voix et le personnage crée une transaction du moins une attente : le spectateur sait que quelque chose va arriver il est donc maintenu en suspens<sup>26</sup>. Le discours périphérique ou inconscient proposé est le suivant : adoptez ce point de vue, laissez-vous conduire, dans quelques secondes vous serez transporté.

<sup>25</sup> Voir James Mc Gregor Burns, *Leadership*. Harper Collins, 1978. Le leadership transactionnel se base sur une « transaction » : on motive l'autre en lui promettant un bonus en échange. Le leadership transformationnel induit au contraire une élévation de l'autre à travers la réalisation du projet. Voir également l'abstract de Selahattin Turan & Christopher L. Sny "An Exploration of Transformational Leadership and Its Role in Strategic Planning: A Conceptual Framework" (conférence donnée lors du Annual Meeting of the International Society for Educational Planning (New Orleans, LA, September 19-21, 1996 et disponible en ligne sur ERIC (Education Resources Information Center) : <http://www.eric.ed.gov/ERICWebPortal/detail?accno=ED407426> : "Transactional leaders exchange one thing for another, while transformational leaders look for potential motives in followers and seek to satisfy higher needs and engage the full person of the follower". Consulté le 11 octobre 2012.

<sup>26</sup> Le film s'avère assez hitchcockien dans sa (dé)mesure, ne serait-ce que dans l'écriture et l'utilisation de la musique, très inspirée des partitions de Bernard Herrmann, et plus particulièrement *Vertigo*, dont un pastiche est entendu lors de la scène de l'église sous la neige.

Qualifier *Europa* d'œuvre exigeante est une litote tant Lars Von Trier sollicite les compétences du spectateur tout au long de ce chemin du /faire/ spectral. Dans une volonté de fédérer toutes les possibilités techniques et narratives que le cinéma peut offrir, dans une approche transgressive de jeu sur les perspectives mais aussi les corporalités (celle du personnage principal comme transposition à l'écran du spectateur), le cinéaste semble ouvrir la voie à de nouvelles dimensions, comme se jouant de certains codes inhérents au langage cinématographique.

Lars Von Trier décrit dans un chaos, un univers où tout paraît irréel, un monde dans lequel la responsabilité est collective. Il s'agit d'une Europe, qui se désagrège, et dont les réflexes des vieilles peurs assaillent les peuples vaincus. En filmant comme un rêve éveillé et hypnotique cette hantise d'une Europe qui se délecterait et se réfugierait dans ses vieux démons, le cinéaste danois dénonce cette chute vertigineuse dans l'horreur du fascisme grâce à la technique cinématographique. Elle implique, une fois de plus, le spectateur dans cette fiction cauchemardesque et fascinante comme une conquête d'un nouvel espace et d'un nouveau temps<sup>27</sup>.

*Europa* est une œuvre sylleptique et synesthésique où le chemin de fer n'est pas qu'une voie de transport, où les couloirs et les compartiments sont autant de loges de théâtre face au spectacle-monstre d'un pays morcelé qui tente de se rétablir dans la discorde. Mais dans la para-dogmatique de Lars Von Trier, si c'est le spectateur que l'on sollicite, si c'est le personnage que l'on manipule, c'est bien l'écran, cette frontière tangible, inéluctable et universelle entre fiction et réalité, que l'on assassine.

---

<sup>27</sup> Gilles Visy, "Europa, un certain cauchemar expressionniste" in Cadrage.net, octobre 2003. Consulté le 27 mars 2012.