



HAL
open science

L'esthétique du Dogme 95 et la question de l'authenticité

Sarah Leperchey

► **To cite this version:**

| Sarah Leperchey. L'esthétique du Dogme 95 et la question de l'authenticité. 2010. <hal-05113110>

HAL Id: hal-05113110

<https://hal.science/hal-05113110v1>

Preprint submitted on 14 Jun 2025

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.



HAL Authorization

***Festen* (Thomas Vinterberg, 1998)**

« L'esthétique du Dogme 95 et la question de l'authenticité »

par Sarah Leperchey

Le propos : il ne s'agit pas de viser à une présentation exhaustive du film – tâche de toute façon impossible – mais de proposer des éléments de réflexion et des pistes d'analyse venant compléter le matériel auxquels les enseignants ont déjà eu accès → je pense notamment aux journées d'études menées par Suzanne de Lacotte et au document (déjà très riche) édité par le CNC. Le travail de Barbara Le Maître éclaire des thèmes majeurs (la famille, le secret, le dévoilement) et des points essentiels de la dramaturgie du film : le jeu avec le double/jeu sur le dédoublement, la figuration du trauma (la répétition de l'effraction), la dynamique d'exclusion qui sous-tend la progression du film, le travail de répartition de l'espace et des groupes (sociaux, familiaux), etc.

Au cours de mon intervention, je considérerai ces points comme acquis, et je tenterai de me concentrer de façon plus précise et concrète sur les procédés de mise en scène employés par Thomas Vinterberg → introduction au cœur de la matière proprement *cinématographique* du film.

La problématique : ce qui caractérise de prime abord la mise en scène filmique de *Festen* c'est, bien entendu, son aspect « brut » → un aspect délibérément « amateur », lié aux préceptes du Dogme 95. Or il me semble intéressant d'interroger cette esthétique – bien particulière – en la confrontant à la question de l'authenticité. On sait que le manifeste du Dogme se caractérisait par un rejet déclaré de l'artifice, des trucages, des « effets », avec la volonté de ramener le cinéma vers quelque chose de plus « vrai » → « Mon but suprême est de forcer la vérité à sortir de mes personnages et du cadre de l'action » (dixième commandement du Dogme).

Si on se borne aux dix commandements du Dogme, cette quête de vérité passe par une série de *choix techniques* → des choix techniques qui confèrent au film une large dimension documentaire. Cette idée soulève un premier problème : la « vérité » d'un film tient-elle à sa plus ou moins grande dimension documentaire ? (Ex. : est-ce qu'un film est plus « vrai » s'il est tourné avec des acteurs non professionnels ?). En découle un second problème : les cinéastes du Dogme espèrent-ils atteindre à l'authenticité par la seule voie de l'approche semi-documentaire ? *A priori* non, puisque la dernière partie du manifeste se lance dans une critique des « histoires parfaitement prévisibles », des « actions superficielles » (Barbara Le Maître), et que le commandement 8 interdit les films de genre (dont on sait qu'ils reposent sur des conventions narratives, des « moules » récurrents). Il est évident que les signataires du Dogme considèrent que les choix techniques imposés par les 10 commandements s'inscrivent dans une recherche de vérité plus globale, qui est recherche de la

vérité des êtres, de la vérité des sentiments. Or cette vérité des êtres et des sentiments peut être atteinte par les moyens les plus artificiels, les moins spontanés qui soient (Ex. *L'Aurore* de Murnau, réalisé en studio).

Le cheminement : On voit donc que le projet du Dogme pose deux problèmes distincts. Premier point : dans quelle mesure le filmage « brut » est-il garant de l'authenticité du film ? Deuxième point : quelle est la place de l'écriture et de la dramaturgie (la place du récit, du montage) dans l'impression de « vérité » qui se dégage du film (son impact émotionnel) ?

C'est dans cette optique que je voudrais évaluer la stratégie de Vinterberg → analyser ce qui, dans *Festen*, donne le sentiment d'une captation « brute », directe, proche de l'amateurisme, pour ensuite montrer combien le film est, en fait, maîtrisé, et tire sa force (sa « vérité ») d'une mise en scène très concertée.

En trois temps :

- Une remise en perspective historique (l'inscription du film dans l'histoire du cinéma) → replacer l'esthétique de *Festen* dans une filiation, pour mieux appréhender les présupposés idéologiques qui sous-tendent le Dogme ; comprendre en quoi *Festen* a marqué le cinéma contemporain.

- Une réflexion sur la dimension de transgression du film → le rejet des conventions sociales (au niveau thématique) vient relayer le rejet des conventions cinématographiques (au niveau de la mise en scène).

- Une analyse des procédés de dramatisation propres au film → ou comment l'image et le montage sont travaillés pour permettre une maximisation de l'impact émotionnel.

1. Le « direct ».

De façon générale, on peut lier les expérimentations du Dogme 95 à l'avènement du « cinéma-direct », à la fin des années cinquante (pour Michel Marie : 1958-1962). D'abord parce que les commandements du Dogme imposent une série de contraintes qui amènent les cinéastes à renouer avec les pratiques techniques du cinéma direct, ensuite parce que la quête d'authenticité du Dogme fait pendant à la recherche de vérité qui constituait l'arrière-plan idéologique du cinéma direct. Une fois cette filiation établie, reste à s'interroger ce que le Dogme apporte de *neuf* → en quoi le Dogme, réinscrit la démarche du cinéma-direct dans un contexte très actuel ? Il me semble que les premiers films du Dogme innoveront en ce qu'ils utilisent un nouvel outil, les petites caméras numériques (mini-DV). Nous reviendrons plus longuement sur ce point, après avoir retracé, dans l'histoire du cinéma, la filiation de *Festen*.

1.1. Le Dogme 95 et sa filiation historique.

Le troisième commandement du Dogme énonce que la caméra doit être tenue à l'épaule et ajoute : « Le film ne doit pas avoir lieu là où la caméra est placée ; c'est le tournage qui doit avoir lieu là où le film a lieu. » Normalement, dans un film de fiction, le réalisateur établit à l'avance un découpage, qui recense les différents plans du film : ce découpage spécifie, pour chaque prise de vue, la position de la caméra (et ses mouvements éventuels). Les acteurs, ensuite, règlent leurs déplacements *en fonction* de la caméra : le réalisateur, on le sait, peut aller jusqu'à leur indiquer des marques au sol, pour s'assurer qu'ils occuperont telle ou telle place dans le cadre. On voit que le troisième commandement du Dogme renverse cette logique : l'acteur ne se déplace pas en fonction de la caméra, c'est la caméra qui se déplace en fonction de l'acteur. On notera en passant que ce parti pris, à lui seul, impose la caméra à l'épaule – si le cadreur doit suivre les acteurs, il est, de fait, obligé de porter la caméra. Le troisième commandement met le cadreur en situation de *reportage*. Il doit « capter » une action qui se déroule sous ses yeux, sans savoir exactement comment vont bouger les acteurs.

Cet aspect « reportage » nous renvoie directement au cinéma-direct du début des années soixante, qui s'élabore en France autour de Jean Rouch (Ex. *Moi, un Noir*, 1958), au Québec autour des cinéastes de l'Office National du Film (Ex. *Les Raquetteurs*, Michel Brault et Gilles Groulx, 1958), et aux Etats-Unis principalement autour du tandem de Robert Drew et Richard Leacock (Ex. *Primary*, 1960). En effet, le mouvement du « cinéma-direct » peut être défini comme l'application des techniques du reportage à des sujets documentaires (Michel Marie). On peut considérer que c'est la télévision, à l'époque, qui a servi de source d'inspiration : des reportages tournés en 16 mm, un matériel léger, maniable et économique → les opérateurs pouvaient tourner caméra à l'épaule, au plus près de l'action. Les documentaristes s'intéressent à cette approche ; ils cherchent à obtenir un « contact direct et authentique » avec la réalité « vécue » (Michel Marie). En travaillant avec des caméras de plus en plus légères, des cinéastes comme Jean Rouch créent un nouveau style → heurts de la caméra portée, décadres du reportage → « une image dansante, chaotique, mal définie, et des suites d'images au montage urgent, haché » (Gilles Marsolais).

Ce qui nous intéresse ici, c'est que le style et l'approche du cinéma direct ont également gagné la *fiction*. En d'autres termes, on assiste à l'apparition de films de fiction largement improvisés : improvisations des acteurs et, par là-même, improvisation du cadreur qui doit suivre l'action. Ex. *Adieu Philippine* de Jacques Rozier (1963), *Shadows* de John Cassavetes (1959), et bien entendu *A bout de souffle* de Godard (1960). Le principe de ces films, c'est que « la fiction ne préexiste plus au

tournage, mais en est le produit » → « Il n'y a pas, dans le cas du cinéma direct, antériorité de l'action à filmer. Celle-ci n'est donc pas pré-structurée, répétée, etc., mais c'est l'acte de filmage lui-même qui crée l'événement filmique » (Michel Marie). La caméra capte « à la volée » ce qui surgit entre les acteurs.

Cette méthode de tournage implique de travailler avec un équipement très maniable et une équipe légère : d'où l'absence d'éclairages additionnels, par exemple sur *A bout de souffle* (dont l'opérateur, Coutard, avait une expérience de reporter). Ce type de contraintes n'est pas considéré par les cinéastes du direct comme un handicap, mais s'inscrit de façon cohérente dans une logique globale → il s'agit de filmer au plus près de la « réalité », en limitant au maximum l'utilisation des moyens de mise en scène traditionnels. Les procédés de reconstitution (jeu, maquillage, costume, décors, éclairage) sont déconsidérés, jugés artificiels – conventions poussiéreuses : on tourne en extérieurs, en décors naturels, parfois même avec des acteurs non professionnels. Les techniques du direct correspondent à des choix idéologiques → la recherche de spontanéité correspond à une sorte de « métaphysique de la réalité » → « capter le mouvement impondérable du réel », « restituer le vécu de manière brute » (Michel Marie).

Les dix commandements du Dogme énoncent de façon formelle des interdits qui correspondent à la pratique des cinéastes du direct. Le premier commandement prescrit que « le tournage doit avoir lieu en extérieurs ». Le quatrième commandement (« L'éclairage spécial n'est pas acceptable ») nous renvoie directement à l'absence d'éclairage additionnel sur le tournage de *A bout de souffle* (se contenter de la lumière disponible). Le deuxième commandement (« le son ne doit jamais être produit séparément des images ou vice-versa ») colle également parfaitement aux principes du cinéma direct : pour Michel Marie, « au sens technique strict, le direct désigne l'enregistrement synchrone de l'image et du son ». Ces vœux de chasteté, bien entendu, obligent les cinéastes du Dogme à composer avec un certain « donné » – il leur faut travailler avec la réalité d'un lieu (→ pas le droit d'apporter d'accessoires), utiliser les sources de lumière déjà existantes, se contenter de l'acoustique du lieu, etc. Le troisième commandement (caméra portée, l'action n'est pas réglée en fonction de la caméra) force à l'improvisation : là encore, le cinéaste doit transiger avec l'imprévu → ce qui surgit là, sur le plateau, et se met à exister entre les acteurs, au moment de la prise.

Etant donné que le manifeste du Dogme 95 est motivé, de façon explicite, par la volonté d'atteindre à une plus grande authenticité, on pourrait en conclure qu'il se situe dans le prolongement immédiat du cinéma direct des années soixante/soixante-dix. Au même problème (rejet des conventions du réalisme traditionnel, recherche de vérité), les mêmes solutions → essayer de transformer le tournage en une sorte d'enregistrement « brut » d'une réalité donnée.

Mais on remarque immédiatement qu'il y a dans le Dogme une sorte de distance ironique (parodie du religieux) qui était absente du projet du cinéma direct. Les règles du Dogme le font

ressembler à un jeu ; de fait, la dimension ludique n'en est pas absente. Une fois les règles posées, il s'est agi de les contourner. Ce qui se dégage de *Festen* est très ambigu : on ne peut s'empêcher d'admirer la façon dont Vinterberg réussit son pari → sa virtuosité, ses ressources, les biais qu'il a trouvés pour s'arranger d'un commandement ou d'un autre. Cet aspect a d'ailleurs grandement irrité l'un des critiques des *Cahiers du cinéma*, Charles Tesson → il a reproché au film de constamment rechercher « l'effet cinéma » → « on sent que la mise en scène de Vinterberg s'ingénie à dénier toute appartenance à un amateurisme quelconque et qu'elle emprunte en retour une certaine forme de maîtrise cinématographique » (« esbroufe » de la composition des cadres, du jeu sur les profondeurs de champ, etc.)

En somme, ce qui différencie le Dogme du cinéma direct, c'est la perte d'une certaine innocence. A cet égard, *Les Idiots*, de Lars von Trier (1997), me paraît emblématique : les personnages du film jouent les idiots, pour marquer leur rébellion contre une société hypocrite, étouffante, mais ce sont eux-mêmes des imposteurs, qui simulent l'idiotie. De même Lars von Trier feint l'idiotie (en filmant comme un amateur), mais il ne peut se débarrasser de sa propre maîtrise → à mon sens, l'échec des personnages du film traduit un constat désabusé → la sincérité est impossible, condamnée d'avance.

Reste à faire le bilan de ce qu'a apporté le Dogme en termes de style. Les contraintes des dix commandements ont-elles conduit les cinéastes à reproduire le style du cinéma direct ? En fait, le style de *Festen* et des *Idiots* est beaucoup plus radical, dans la mesure où il fait beaucoup plus amateur, et n'est pas dénué d'une certaine laideur, parfois délibérément agressive. Mais il est impossible d'étudier le style de *Festen* sans le lier à une innovation technique très contemporaine, à savoir la commercialisation des petites caméras numériques mini-DV.

1.2. La mini-DV : un tournant dans l'esthétique du cinéma contemporain.

Dans chaque interview, Vinterberg a pris soin de préciser que l'utilisation de la vidéo ne résultait pas d'un choix, mais d'une contrainte budgétaire (« Pour moi, la vidéo a fonctionné d'abord comme une onzième restriction qui proviendrait du budget du film », elle « n'apporte pas grand chose »). Il n'en demeure pas moins que le film s'est avéré précurseur en la matière, puisque d'autres cinéastes, aussi renommés que David Lynch, Agnès Varda ou Abbas Kiarostami, ont par la suite délibérément choisi d'utiliser la caméra mini-DV pour tourner leurs longs-métrages. D'ailleurs, si on lit les interviews de Vinterberg, on découvre qu'il pointe certains avantages de cet outil, les mêmes avantages que lui reconnaîtront les cinéastes qui l'utiliseront par la suite. Ainsi Claude Miller (*La Chambre des magiciennes*, 2000) a dit que la caméra mini-DV lui permettait d'être en situation de reportage par rapport aux acteurs → Vinterberg ne dit pas autre chose : « Il n'y avait pas de lumière,

pas d'équipements, juste de petites caméras derrière les rideaux ; les acteurs ne savaient donc même pas quand ils étaient filmés. Cela m'a offert des possibilités fantastiques que j'ai suivies, par exemple en ne disant pas aux invités du dîner le sujet du film ». Autre avantage bien connu de la caméra DV : la possibilité de tourner énormément (facilité d'usage de la caméra, très faible coût du support vidéo) → « La vidéo m'a aussi offert la possibilité d'avoir beaucoup de matière pour le montage. J'ai tourné 64 heures et cela a apporté quelque chose au film ».

De façon symptomatique, dans son livre sur les petites caméras numériques, René Prédal pose la question suivante : Dogma est-il le manifeste artistique de la mini-caméra DV ? La question s'impose puisque c'est en mai 1998, avec la projection des *Idiots* et de *Festen* au festival de Cannes, que débute la conquête du grand écran par la DV. Au départ, la petite caméra numérique était destinée au grand public – elle était conçue comme une amélioration du caméscope → appareil miniature, très facilement maniable, permettant de filmer même en basse lumière → mais elle n'était pas destinée à tourner de « vrais » films (image d'une qualité médiocre).

Quand on lit les préceptes du Dogme, on s'aperçoit que le neuvième commandement impose le 35 mm → en fait, en 1995, la mini-DV vient à peine d'être commercialisée, et les rédacteurs du manifeste n'ont aucune idée de son potentiel. Ce potentiel, ils le découvriront à l'usage, après avoir choisi le format vidéo pour des raisons budgétaires. De ce point de vue, bien entendu, le Dogme n'est pas le manifeste artistique de la mini-DV. Mais il se trouve que ce nouvel outil épouse à merveille les ambitions du Dogme → « La DV élargit encore les exigences antifonnelles » du Dogme, le minimalisme de l'outil, « le moins technologique possible, fournit la réponse évidente aux aspirations du Dogme » (Prédal). L'usage du format mini-DV apparaît donc comme un succès (d'ailleurs, Lars von Trier l'utilisera pour son film suivant, *Dancer in the Dark*) → c'est donc un petit tournant historique qui s'accomplit avec *Festen* – la révélation des possibilités d'un outil qui va permettre de développer de nouvelles expérimentations cinématographiques.

Ce que *Festen* met d'emblée en évidence, c'est l'esthétique très particulière qui se dégage des mouvements très libres qu'on peut réaliser avec une petite caméra numérique. L'objet se tient à la main : il n'est plus question de porter la caméra à l'épaule, l'œil vissé à l'objectif. Le cadreur peut circuler entre les acteurs – il n'est plus *devant* eux, mais au milieu du groupe. Chez Vinterberg, « le filmage en plans-séquences conduit à reconsidérer le rapport filmeur-filmé, et l'opposition du champ et du hors-champ » (Gilles Delavaud). La caméra devient une « tête chercheuse » → c'est l'accomplissement d'une utopie, l'abolissement des frontières entre ce qui est devant l'objectif et ce qui est derrière, le « rêve d'un champ virtuellement ouvert à 360° », ouvert à un opérateur libre de répondre « à une multitude de sollicitations simultanées » (Gilles Delavaud). On peut revenir ici sur l'expérience de Lars von Trier, qui a filmé lui-même une grande partie des *Idiots* : « Les mouvements d'appareil sont le résultat de ma curiosité. A travers l'œil de ma caméra, je

m'intéressais à des situations et à des gens, puis je me retournais pour découvrir ce qui se passait en dehors de mon champ de vision. C'était une caméra à l'écoute. »

Cette extrême maniabilité de la caméra a un réel impact sur l'écriture filmique, notamment parce qu'elle tend à brouiller la notion de plan. Dans un film traditionnel, le montage propose une suite de plans organisée avec, d'un plan à l'autre, variation des échelles, et variation des points de vue. Et quand il y a un mouvement de caméra, il se déploie dans la durée d'un plan → en bref, le plan constitue une sorte d'unité de base du récit. Ce n'est plus le cas dans les films tournés en mini-DV. La caméra peut être approchée ou éloignée à volonté : la profondeur de champ varie constamment, et l'on ne peut plus distinguer dans la composition des images des gros plans, des plans moyens et des plans d'ensemble bien caractérisés. Cf. notamment la figure traditionnelle du champ/contrechamp : si elle subsiste encore dans *Festen*, elle est brouillée par le fait que le champ « bouge tout le temps » (Prédal) → pas de cadre posé, clairement défini → la caméra oscille, elle est toujours sur le point de s'envoler. « Les mouvements sont ceux, infinis, de la main » (Prédal) : les mouvements traditionnels, codifiés (panoramiques latéraux ou verticaux, travellings), se fondent dans une mobilité beaucoup plus libre et brouillonne. René Prédal parle d'un « cinéma spontané, biologique, épousant les possibilités des sens et du corps humain ». Il pointe que, bien entendu, la caméra mini-DV peut être utilisée de façon traditionnelle (mise sur pied, sur chariot, sur grue), mais, de façon générale, il estime qu'elle permet aussi de faire « beaucoup de choses impossibles en 35 » et qu'elle est, « dans ce cas, un puissant facteur d'innovation formelle ».

Reste à pointer un dernier aspect attaché au support mini-DV : il faut noter que, paradoxalement, la qualité médiocre de l'image peut conférer aux films un aspect très réaliste. Comme le pointait Rohmer à propos du 16 mm, « une photo plus fruste peut créer une impression de réalité plus grande ». En effet, une image de mauvaise qualité donnera au spectateur le sentiment d'avoir affaire à un document « brut », authentique, tourné avec les moyens du bord, dans l'urgence de l'instant. L'image sale « fait vrai ». Vinterberg en est tout à fait conscient : il note que le support vidéo évoque la vidéosurveillance, et ajoute que « la caméra de surveillance est devenue une espèce de convention qui implique la vérité » (*Repérages*). L'image très « amateur » de *Festen*, liée au format mini-DV, lui donne des airs de vrai film de famille. *Cahiers du cinéma* : ça « ressemble à un souvenir caméscopé qu'un des convives aurait filmé » (Pascal Richou). Pour Vinterberg → on peut penser que « c'est un oncle qui l'a filmé, par exemple » → du coup, « l'œuvre devient plus proche du spectateur que si elle était en film » [« en film » = sur pellicule standard] (*Repérages*). Là encore, *Festen* s'avèrera précurseur. Dès 1999, sort un petit film d'horreur, *Le Projet Blair Witch* (Daniel Myrick et Eduardo Sanchez), filmé en mini-DV, qui se présente comme un matériau brut → il aurait été tourné par trois étudiants en cinéma, et retrouvé après leur disparition. Tout l'argument du film est d'utiliser le rendu amateur attaché à la mini-DV pour conférer le maximum de crédibilité à

l'histoire. Un effet de mode est lancé → des films récents comme *[Rec]* (Jaume Balaguero et Paco Plaza, 2007) ou *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008) reprennent le même principe. C'est au point que l'un des papes historiques du film d'horreur, George Romero, reprend le procédé du *Projet Blair Witch* dans son dernier film, *Chronique des morts* (2008).

La décision de tourner *Festen* en mini-DV ne correspondait pas à un choix artistique : elle ne s'en est pas moins avérée d'une grande importance. Avec un recul d'une quinzaine d'années, on découvre que *Festen* a été le pionnier d'expérimentations formelles « auteuristes » liées à la liberté nouvelle qu'offrent les petites caméras numériques. Et l'on voit que l'esthétique du film a fait l'objet d'une sorte de « récupération » dans le domaine du film de genre → des films d'horreur et films de monstres très appréciés du jeune public → les ados étant susceptibles de voir dans *Festen* un « classique », qui a donné naissance à un style qu'ils apprécient et qu'ils identifient immédiatement.

Nous arrivons au terme d'un premier défrichage, qui nous a permis de replacer *Festen* au sein d'une filiation historique, d'évaluer ainsi ses enjeux, et de définir la place particulière qu'il occupe dans le cinéma contemporain. Reste désormais à nous lancer dans une analyse plus concrète du film même, et de sa mise en scène. J'ouvre ici une deuxième partie qui sera consacrée à la dimension de transgression et de démythification du film → « la mise en adéquation d'une image sale et d'une sale histoire » (Corinne Paquereau).

2. La transgression.

De façon globale, on l'a dit, le film est marqué par un rejet des conventions – conventions sociales et cinématographiques. Je souhaite analyser précisément, dans un premier temps, comment la mise en scène de Vinterberg traduit ce rejet des conventions, avant de montrer qu'on assiste à un travail sur l'éclatement, la fragmentation et, plus métaphoriquement, la désintégration, qui permet de retraduire le trauma qui constitue le sujet central du film.

2.1. Le rejet des conventions.

A la sortie du film, Vinterberg a déclaré qu'il avait voulu, à travers *Festen*, « établir un lien entre la montée du fascisme dans un pays et la pression du mensonge structurant tous les membres de cette famille » (*L'Événement du jeudi*). Ces propos donnent raison à Antoine de Baecque lorsqu'il affirme : « *Festen* n'est pas vraiment un film sur l'inceste, ni sur la pédophilie. Ni même vraiment

sur la famille. C'est un film sur l'incroyable cohésion de l'hypocrisie sociale ». De fait, au début de *Festen*, Helge, le père, n'a même pas besoin de mentir : les invités font mine de ne pas entendre, et Hélène, la sœur, se charge de contredire les propos de Christian (elle sait puisqu'elle a lu la lettre mais, manifestement, elle ne peut supporter l'idée que la vérité éclate). Le problème n'est donc pas de révéler la vérité, mais de parvenir à ébranler le mur formé par les rituels, les convenances, les bienséances → tout un ordre social que chaque invité chérit, où chacun trouve son compte. Plus tout, ce qui prime, c'est le bon déroulement de l'événement – d'ailleurs Helge a désigné un maître de cérémonie, et il charge Michael de s'assurer que tout se passe bien. Christian, dès lors, est celui qui introduit le désordre → Ce que montre le film, ce n'est pas la façon dont le trauma l'a affecté lui, c'est la violence de la réaction du groupe → le violent rejet du fauteur de trouble.

On pourrait en conclure que la forme du film retranscrit le sujet du film : les critiques ont parlé de « cacophonie visuelle » (Charles Tesson), de « pagaille formelle (...) parfois proche du n'importe quoi » (Pascal Richou), de « filmage erratique » (Antoine de Baecque) → le désordre de la mise en scène reflèterait le désordre qui fait irruption dans la fête de famille et menace de la faire imploser. Cette piste de lecture, pour féconde qu'elle soit, masque cependant le réel enjeu du film → le rejet des conventions cinématographiques (« Nous voulons en finir avec les conventions foireuses du cinéma européen », *L'Événement du jeudi*). En somme, le film, s'inscrivant dans le projet du Dogme, se donne pour but de bousculer les règles des tournages traditionnels → c'est le désordre comme principe de mise en scène qui détermine l'idée du désordre comme matière dramatique.

De ce point de vue, c'est la forme du film qui en détermine le sujet – et non l'inverse (Olivier Deshayes) → il y a une adéquation parfaite entre les règles formelles du Dogme et le sujet de *Festen*, choisi en fonction de ces contraintes. Le rituel de l'anniversaire (solennel, pompeux) vole en éclats sous la force d'une caméra tenue à la main, des cadrages approximatifs, d'une lumière exécrationnelle » (René Prédal) → violente démythification.

C'est tout à fait évident dans le passage de l'accueil des invités. Les trois enfants, Hélène, Michael et Christian, se soumettent aux règles de la bienséance : alignés sur le perron, ils veillent à saluer chaque arrivant, échangeant avec eux des formules de politesse banales. Mais ce rituel est immédiatement mis à mal par l'aspect totalement chaotique des cadres et du montage. En retour, bien entendu, les « transgressions » qui marquent la mise en scène trouvent leur justification dans cette attaque de conventions mondaines très figées. Je vais essayer de recenser les infractions aux règles du bien-filmer qui émaillent la séquence.

Faux-raccords : un zoom arrière très brutal nous montre l'un des invités sortir de sa voiture. Il regarde autour de lui, et la caméra semble accompagner son regard par un panoramique. Le plan est interrompu – *cut* – et nous avons un zoom arrière sur Hélène. Nous pouvons penser qu'il s'agit d'un raccord-regard (l'invité voit Hélène) mais c'est une fausse piste : elle est en fait montrée en

champ/contrechamp avec Michael (échange de bourrades, il lui pince les seins). Le montage ici n'est donc pas « logique » (raccord regard), mais fondé sur un jeu de répétition (deux zooms arrière enchaînés) → répétition qui a tendance à égarer le spectateur.

Zooms : de façon générale, on retrouvera dans le film ces jeux de zoom arrière ou zoom avant, une figure jugée de « mauvais goût » qui est en général proscrite par les cinéastes professionnels. Dans le plan où Hélène accueille sa grand-mère (« Un bel enterrement, j'ai trouvé ça charmant »), la caméra effectue ainsi un petit zoom avant rapide, brutal, totalement inesthétique (pour resserrer sur la jeune femme). Dans le même plan, le grand-père passe au premier plan, formant une grosse masse informe et floue qui vient obstruer le champ, masquant fugacement les visages d'Hélène et de la grand-mère. Le procédé est immédiatement répété, dès que le grand-père est sorti du champ, par le passage d'une tête rousse et bouclée.

Obstruction du champ : on peut compter 6 plans, dans la séquence, où le champ se trouve brusquement « obstrué » par le passage d'un invité. Bien évidemment, cet effet donne une impression de chaos maximal – on ne sait plus bien qui est censé être filmé, le cadreur semble ne plus rien maîtriser. Les plans sont, de plus, marqués par de gros décadrages, comme si le cadreur « ratait » sa cible.

Décadrages : Je pense notamment au plan en plongée sur les invités qui gravissent le perron, avec Christian de dos en amorce : la caméra attrape à la volée un enfant blond, on le suit alors qu'il va vers la droite (saluer Christian), on continue à le suivre un peu tandis qu'il s'éloigne vers la gauche, puis la caméra repart brusquement en remontant vers la droite, pour arriver presque un peu trop tard sur le visage d'une invitée brune, au décolleté blanc, qui est déjà en train de s'éloigner vers la gauche (ayant serré la main de Christian).

Points de coupe : cet aspect erratique est accentué par le montage → les plans démarrent « dans l'action », et sont souvent coupés un peu trop tard (impression d'inachèvement, de flottement), et des heurts sont orchestrés d'un plan à l'autre – changements de directions, mouvements inversés de la caméra.

Mouvements trop brusques, trop rapides : le tout est bien entendu empiré par les mouvements frénétiques du cadreur. Cf. le plan où l'un des invités s'adresse à Mette, qui marche le long de la route avec ses enfants. Le plan commence sur la portière, et le passager qui fait un signe de salut. Panoramique éclair vers la gauche : on tombe sur Mette, qui répond au salut. La caméra semble chercher un point d'arriver, errant un peu sur les enfants. Puis elle repart très brutalement vers la droite → retour à l'invité, dont la voiture s'éloigne.

Bien entendu, ce sont ces infractions qui donnent à la séquence son aspect très « amateur », plus encore que le tournage en mini-DV. Ces procédés se sont révélés suffisamment choquants pour susciter le blâme de certains critiques. Ainsi *Festen* divise la rédaction de *Télérama* : il y a un pour

et un contre. Pierre Murat fustige « un film volontairement imparfait, cadré au petit bonheur la chance, éclairé à la va-comme-je-te-pousse », il fustige le « n'importe quoi » des « cadrages inexplicables », des « mouvements à l'épaule inexplicables », des « zooms esquissés », des « ralentis soi-disant inquiétants », des « plongées grotesques » et des « contre-plongées qui le sont aussi ». Vincent Rémy, qui rédige la critique positive souligne au contraire « l'acuité » du film → il pointe qu'ici « la forme détermine le sujet, que sans elle, il n'aurait pas existé », et qu'il serait donc « vain de chercher à dissocier les deux, d'admirer par exemple la maîtrise dramatique de Vinterberg pour mieux rejeter ses outrances stylistiques ».

2.2. Le débordement.

Si les audaces de la mise en scène trouvent leur justification dans le propos du film, rien ne nous empêche, en retour, d'analyser la façon dont les infractions au code du bien-filmer retraduisent, dans *Festen*, le processus d'éclatement du groupe social. Sachant que Vinterberg lui-même a déclaré : « Je pense qu'il était intéressant de voir l'image se désintégrer à mesure que la famille se désintérait aussi » (*Cahiers du cinéma*).

Barbara Le Maître a montré de façon très convaincante que les tentatives d'effraction de Christian (enfermé à l'extérieur de la maison) constituaient une *figuration* de l'action du traumatisme → le traumatisme étant une « blessure avec effraction » (signification étymologique). Les ravages causés par le père sont pris en charge non par le jeu de l'acteur ou les dialogues, mais par la mise en scène → De même, l'implosion de la famille (la révélation du secret) est retranscrite en termes visuels, par le principe de fragmentation et de désintégration qui mine l'image filmique. Ce travail me semble apparaître de façon très nette dans la séquence où Hélène retrouve la lettre cachée par Linda.

On se souvient qu'après l'accueil des invités, le film nous montre ce qui se passe dans les chambres des deux frères et de la sœur. Michael se dispute avec sa femme, puis fait l'amour avec elle. Christian discute avec Pia, l'écoute distraitement, et l'encourage à aller prendre son bain. Hélène demande à Lars, le réceptionniste, de l'aider à enlever les draps qui recouvrent les meubles de sa chambre, qui était celle de la sœur morte, Linda, et elle se lance dans un jeu de piste. C'est alors qu'elle trouve la lettre. La séquence qui suit (celle de la lecture) constitue une sorte de « condensation » fulgurante de l'alternance entre les 3 chambres, qui avait régi la scène précédente. Je vais la décrire plan par plan, pour mémoire :

- Contre-plongée sur le luminaire, la main d'Hélène décroche un bout de papier.
- Plan sur Hélène, qui ramène le mot à elle.

- Pia enfonce son visage sous l'eau.
- Hélène commence à lire la lettre.
- Gros plan du visage de Pia sous l'eau.
- Très gros plan de Hélène qui lit en pleurant.
- Plan du verre que tenait Christian juste avant la découverte de la lettre.
- Retour au gros plan de Pia sous l'eau.
- Très gros plan de Hélène, zoom arrière → elle détache ses yeux de la lettre pour regarder

Lars.

- Lars.
- Hélène qui se projette vers l'avant en criant : « Bouh ! »
- Le rideau de douche blanc qui s'effondre, et le corps de Michael, nu, qui s'effondre sur le carrelage.
- Le verre de Christian qui tombe et l'eau qui jaillit.
- Pia qui émerge de l'eau.
- Lars, qui accuse le choc.
- Pia, haletante, ramène ses mains sur ses oreilles.
- Michael hurle dans la douche, accusant sa femme d'avoir laissé traîner le savon.

La séquence est construite en 3 parties : la première partie correspond à la prise de connaissance de la lettre. Hélène lit. Les plans sont brefs, mais pas autant que dans la seconde partie. Ce qui domine, c'est l'alternance entre Hélène et Pia. Les plans sur Hélène oscillent beaucoup (zoom avant sur les mains qui ouvrent la lettre, puis la caméra remonte vers le visage, ou, quand elle est en très gros plan, décadrage → des yeux pleins de larmes au menton qui tremble). Les plans sur Pia sont beaucoup plus stables, apaisés, mais le mouvement de l'eau brouille et déforme l'image de son visage. L'instabilité de l'image est accentuée par un jeu de fragmentation, puisqu'on assiste à une sorte de « double dédoublement » :

- premier dédoublement, Hélène et Pia : l'immersion d'Hélène (qui se plonge dans la lettre) est relayée par l'immersion de Pia dans l'eau du bain (tête sous l'eau),
- deuxième dédoublement : Pia renvoie à Linda, la sœur suicidée, dont le corps a été retrouvé dans une baignoire. Le fait que Pia garde les yeux ouverts sous l'eau rappelle la fixité de la mort, et confère à la jeune femme un aspect spectral – elle s'adresse à nous, mais elle est séparée de nous par un élément (l'eau) → de même que Linda reste, pour Hélène, hors d'atteinte.

La deuxième partie, après la transition sur Lars, est une sorte de précipité. Hélène crie : « Bouh », et soudain trois plans extrêmement brefs se succèdent à une vitesse fulgurante : la chute

de Michael, la chute du verre, et Pia qui se redresse brusquement. Tout se passe trop vite, le spectateur voit à peine ce qui se passe, il a surtout conscience d'un choc – une explosion, des lambeaux (c'est surtout vrai pour le plan sur le verre) → ça éclate dans trois directions à la fois (Michael, Christian, Pia). La violence de l'effet est accentuée par les mouvements contradictoires : vers le bas pour Michael, pour le verre, et soudain vers le haut pour Pia.

Cette seconde partie correspond à l'étape de la réaction – avec une sorte d'effet retard : Hélène a assimilé le contenu de la lettre, et elle explose (« Bouh ! ») – et tout explose. Le cri d'Hélène exprime son affolement, et constitue une tentative de diversion, mais elle traduit aussi le choc de la révélation → Le diable sort de sa boîte : Hélène qui se projette vers l'avant, crie, Pia qui sort de l'eau. Soudain, les fantômes se réveillent → la vérité émerge (Pia qui émerge de l'eau, l'eau qui déborde du verre).

[N.B. L'importance de l'eau dans la séquence peut renvoyer au bain révélateur utilisé pour le développement photographique (Olivier Deshayes), mais il me semble surtout que l'élément aqueux est intéressant en tant qu'il permet de convoquer l'opposition transparence/opacité (la limpidité/le secret), et l'opposition entre l'eau-qui-dort (la latence) et le débordement (les larmes, l'éclaboussement, etc.). D'où l'intérêt d'associer le bain à l'idée de danger → Christian qui déclare que ça devenait dangereux quand son père allait prendre son bain.]

La chute de Michael dans la douche préfigure l'effondrement qui va accompagner la révélation. Le rideau blanc qui se décroche renvoie aux draps blancs qu'on a enlevé des meubles : processus de dévoilement, mais qui gagne en violence → effet de déchirure, de coup → mise à nu brutale (corps nu de Michael), révélation meurtrière (l'image peut renvoyer à la séquence de la douche dans *Psychose* d'Hitchcock – 1960).

La troisième partie de la séquence offre une sorte de résolution : les plans, moins rapides, permettent surtout de comprendre ce qu'on vient de voir → on revient à Lars, qui accuse le coup, à Pia, et surtout à Michael → explication rétrospective de sa chute.

L'extrême fragmentation de la séquence préfigure le potentiel explosif de la lettre. L'aspect terriblement chaotique qui se dégage du montage figure, de façon très impressionnante, la portée destructrice de la révélation. On assiste ici à une sorte de multiplication du visible, à « un effet de simultanéité généralisé » qui donne « le sentiment d'un débordement du visible » (Delavaud). Ce qui me paraît le plus intéressant, en l'occurrence, c'est que le surgissement de la vérité prend justement la forme du chaos – le dévoilement prend la forme d'un éclatement. On est bien dans la cohérence du projet du Dogme : la recherche de la vérité se fait dans la violence, dans le rejet de la maîtrise, dans l'ouverture au désordre de l'improvisation.

La première partie de mon propos avait réinscrit le film dans la filiation du cinéma direct ; dans

cette seconde partie, j'ai montré que Vinterberg a repris les procédés du direct en les radicalisant (jusqu'à la laideur) pour tenter de faire éclater une espèce de chape – attaquer le spectateur « autant dans ses convictions sociales que dans son confort cinéphilique » (René Prédal). Je n'ai pas encore abordé, cela dit, la différence fondamentale qui sépare *Festen* de films comme *Shadows*, *A bout de souffle* ou *Adieu Philippine*. Le cinéma direct des années soixante privilégiait des récits très lâches (les aléas du tournage pouvant d'ailleurs infléchir le scénario) : errance des personnages, temps morts... (Ex. *A bout de souffle* : plus de vingt minutes où Michel et Patricia parlent de tout et de rien, dans la chambre de la jeune fille). Rien de tout ça dans *Festen*, bien au contraire : pas de temps morts, les événements et les rebondissements se succèdent à un rythme soutenu. Une dramaturgie très forte : un scénario très écrit, qui d'ailleurs a donné lieu à l'écriture d'une pièce de théâtre.

L'aspect très virtuose de la narration, qui peut être mis au crédit du film, soulève tout de même la question de la *sincérité* de Vinterberg → on assiste à une stratégie → les procédés du direct sont exploités – pour leur effet d'authenticité – mais le film ne tente pas une vraie captation directe du réel → le film propose un récit très construit, très *maîtrisé* → l'improvisation a donc forcément été limitée. Aborder ce problème de façon frontale me permettra, je l'espère, de répondre à un certain nombre de critiques qui ont été adressées au film de façon récurrente depuis sa sortie cannoise.

3. L'impact émotionnel.

Dans cette troisième partie, je voudrais tenter une sorte d'approche contradictoire : d'abord me faire l'avocat du diable – mettre en évidence, en quelque sorte, la « roublardise » du film – avant de voir comment il est possible de répondre à ces accusations – comment on peut défendre le film et pointer sa vérité.

3.1. Réalisme et dramatisation : la mise en scène de la captation.

Dans *Festen*, un certain nombre de procédés sont utilisés de façon délibérée pour donner au spectateur l'impression que l'image a été enregistrée par un cadreur dépassé par les événements. Vinterberg a dit : « *Festen* représente la volonté de fixer l'instantané, de donner l'impression que ce vous voyez à l'écran s'est produit et a été filmé tel quel » (*Positif*). La phrase est intéressante, car presque contradictoire. « Fixer l'instantané » : on retrouve bien, ici, le programme du direct. « Donner l'impression » : c'est tout autre chose ! Il s'agit de *faire comme si* → d'imiter les traits caractéristiques du filmage amateur pour donner cette sensation de « pris sur le vif ». On assiste à

une sorte de *mise en scène du geste de captation filmique*.

C'est très visible dans la séquence de l'accueil des invités. Les décadrages et les mouvements affolés de la caméra donnent le sentiment que le cadreur ne sait pas ce qui va se passer, ne sait pas quoi filmer. Les plans où des invités passent au premier plan, en obstruant le champ, auraient pu être coupés au montage : on les a gardés, car ils donnent la sensation que l'opérateur a été pris par surprise. Même chose pour les zooms → comme si le cadreur, débordé, cherchait sans cesse à corriger ses choix. Souvent, « la coupe de fin de plan arrive une fraction de seconde trop tard, par exemple après l'amorce d'un brusque décadage, comme pour signaler la présence d'un opérateur pris de court, qui abandonnerait précipitamment une action pour une autre » (Delavaud). Le style très amateur de la séquence constitue donc « une sorte de caution de vraisemblance » (Franck Curot) → nous sommes renvoyés à cette idée que l'image « sale » *fait vrai*.

En fait, à l'exception du deuxième commandement (qui impose le synchronisme de la prise de vues et de la prise de son), les règles du Dogme imposent plus un « style » visuel (ex. de la caméra portée) qu'une véritable démarche de captation « directe ». Pas d'obligation de tourner avec des acteurs non-professionnels, par exemple. Pas d'obligation non plus de tourner avec un scénario ouvert (ouvert aux aléas du tournage, ouvert aux improvisations des acteurs) [→ ce que Michel Marie appelle le scénario-dispositif (ex. *La Pyramide humaine* de Jean Rouch en 1961)].

Avec 64 heures de rushes, Vinterberg pouvait complètement maîtriser le rendu final de son film. Le montage n'est pas évoqué dans les commandements du Dogme : il est pourtant capital. On voit avec quelle maîtrise Vinterberg l'utilise, dans la scène de la découverte de la lettre. On a un amateurisme *apparent* de l'image (décadrages sur le visage d'Hélène, lumière exécration sur Michael dans la douche), mais l'imbrication des plans est d'une virtuosité évidente. Le rythme, l'effet-choc sont parfaitement maîtrisés, et les associations (le bain / le verre / la douche ; l'immersion / la chute/le jaillissement) confèrent à la séquence une signification très riche. On peut donner d'autres exemples. Quand Christian s'effondre par terre, avant de voir le fantôme de Linda : sa chute est découpée en deux temps : contre-plongée sur Christian, titubant, puis plan d'impact de sa joue sur la moquette (avec mouvement de caméra très brusque). On a un effet de saccade qui rappelle beaucoup les procédés du cinéma traditionnel → utilisés notamment pour suggérer un accident de voiture (Franck Curot).

De façon plus globale, les effets amateurs sont souvent utilisés pour *dramatiser* l'action. Dans la séquence de l'accueil des invités, par exemple : Mette, la femme de Michael, gravit le perron en portant l'un des ses enfants. Elle est furieuse, puisque Michael l'a littéralement jetée hors de la voiture, la laissant finir la route à pied. Lorsque Michael tente un geste de conciliation (lui poser la main sur l'épaule), elle se dégage brutalement et, sans un mot, rentre dans la maison. L'action est filmée de la façon suivante : on est dans le dos de Mette et on la suit alors qu'elle gravit les marches.

Michael apparaît dans le champ, à gauche. C'est alors que Mette repousse sa main. Tout se passe comme si elle bousculait le cadreur du film : la caméra part valdinguer avec violence vers la gauche → plan poitrine décadré sur Michael. La main du personnage (cette main qu'a repoussée Mette) vacille au centre du cadre (le visage de Michael en amorce, à l'arrière en contre-plongée). Puis la caméra repart en plongeant vers la droite, comme si elle cherchait à suivre le mouvement de Michael, qui ramène son bras le long de son corps → on aperçoit la main, à la volée, un pan de la veste de Michael, et Mette qui s'éloigne, à l'arrière-plan. On voit qu'ici le cadreur *feint* d'avoir été bousculé par la jeune femme, il *feint* d'avoir raté sa prise → pour permettre au geste de Mette d'acquérir le maximum d'impact.

Festen propose une sorte d'esthétique de la maladresse, où les effets amateurs, volontairement accentués, dramatisent l'action → lui donnent de la force. Vinterberg a dit lui-même : « Le film est beaucoup plus provocant du fait qu'il ressemble à un film fait maison » (*Repérages*). Cette utilisation très maîtrisée d'une sorte de fausse maladresse voyante, outrée, ont conduit plusieurs critiques à souligner le maniérisme du film (*Les Inrockuptibles*, *Tausend Augen*). Cette piste est tout à fait confirmée par les mouvements exacerbés, les bascules d'horizon, les jeux de reflets, le choix de points de vue spectaculaires : la caméra au plafond, ou cachée au fond d'un tube d'aspirine... Dans *Festen*, les procédés du direct sont sciemment détournés de leur but initial : ils permettent d'obtenir des « effets » qui sont mis au service d'une esthétique très expressive, très chargée. On est bien loin de la volonté de naturalisme traditionnellement associée aux méthodes du direct. Comme le résume, non sans fiel, la critique parue dans *Repérages* : « Thomas Vinterberg ne répond en rien au jeu de la captation documentaire. Il semblerait au contraire que les effets, à vocation souvent dramatisante, du cinéma « cosmétique » dénoncé par le Dogme, peuvent être obtenus avec des moyens moindres ». En somme, l'originalité de *Festen* ne tiendrait qu'à son « look » → le Dogme ne constituerait pas une vraie révolution esthétique, seulement une tentative de « rafraîchir » des procédés dramatiques très traditionnels.

Le critique des *Inrockuptibles* pose le même problème, mais nuance ses attaques. Vincent Ostra commence par s'interroger : « Tout en stigmatisant les outrances « cosmétiques » du cinéma contemporain dans leur manifeste du Dogme, Lars von Trier et ses confrères n'ont-ils pas créé une nouvelle ligne de produits simplement destinés à enlaidir un cinéma trop léché ? » Le journaliste, pourtant, estime que ce reproche ne tient pas face à *Festen* → le « traitement visuel » n'est pas qu'un effet de style → il confère au film un vrai « pouvoir émotionnel ». Le « filmage erratique », le « découpage aléatoire », les « mouvements de caméra hasardeux » génèrent un « sentiment de malaise », une « inquiétude chez le spectateur » → le film atteint son but, il est effectivement *dérangeant*.

3.2. Réalisme et irrationnel : le brouillage des frontières.

De façon tout à fait révélatrice, Vincent Ostra s'attarde particulièrement sur la scène du « retour » de Linda → la beauté mystérieuse qui se dégage du « surgissement de l'irrationnel (...) au beau milieu d'un film auquel l'image vidéo brute confère systématiquement une impression de vérité documentaire. » Et sans doute, en effet, l'une des grandes réussites du film, c'est d'être parvenu à brouiller les frontières, entre un aspect pris-sur-le-vif, et l'évocation d'une dimension fantomatique, obscure, presque insaisissable. Vinterberg parvient à utiliser « le grain évanescant de l'image vidéo » (Vincent Rémy) pour créer une sorte de vacillement, d'incertitude, qui permet le basculement dans l'onirique/le fantastique. En l'occurrence, Vinterberg s'avère précurseur : on peut considérer que *Inland Empire* (2006), de David Lynch, prolonge sa démarche. Le cinéaste américain, on le sait, a tourné une partie de son film avec une petite caméra numérique. Il déclare : « C'est une image beaucoup plus belle que ce que je pouvais imaginer à l'époque. (...) Avec des zones obscures, mal définies, un peu comme sur un Polaroid. Quand on ne distingue pas tout, ça laisse de la place au rêve. En numérique, cette imperfection, on n'appelle pas ça le grain, mais le « bruit ». Dans cette obscurité, il y a beaucoup de « bruits », des choses étranges avec lesquelles on peut flirter de plus près. »

Même principe, à mon sens, chez Vinterberg : le grain (ou le « bruit ») de la vidéo permet d'obtenir une image mal-définie/indéfinie, trouble, incertaine → suggestion de présences mystérieuses. On peut souligner que le cinéaste, dans une de ses interviews, a noté que l'un des avantages de la vidéo, c'est qu'elle rendait possible de filmer le noir : « J'aime que, quand il fait noir, ce soit noir à l'image, et pas une lumière bleue diffusée derrière un rideau. C'est possible en vidéo et très difficile en film. La vidéo peut être utilisée dans des zones très sombres » (*Cahiers du cinéma*).

Bien entendu, cette remarque nous mène à la séquence des retrouvailles avec Linda : Christian et sa sœur, éclairés par la petite flamme d'un briquet, se cherchent et se trouvent dans le noir, quelque part dans les ténèbres, avant de se dire adieu. Je voudrais me livrer une rapide analyse de cette séquence, afin de montrer comment le style « amateur » qui caractérise l'ensemble du film trouve ici sa pleine signification → montrer ce qui échappe, montrer que quelque chose échappe.

Je vais commencer par retracer la séquence dans ses grandes lignes :

– Premier « flash » : Christian s'effondre sur le sol. Cut brutal : le noir, trois apparitions fulgurantes de la même image (jeune femme souriant, à peine éclairée par une petite flamme). Retour au noir, puis la flamme d'un briquet qui éclaire fugacement un torse, une chemise ouverte (Christian). Retour à Lars qui s'éloigne en courant. A noter : à ce moment, Linda semble avoir la

fixité d'une photographie : la lumière bouge, vacille, mais elle garde le même sourire, la même posture. A ce moment, le spectateur ne comprend pas ce qu'il a vu.

– Retour à Christian. Cette fois on plonge dans l'univers onirique/fantomatique. L'image de Christian apparaît par intermittence, vacillante, fugace. Il tâtonne dans le noir, avec son briquet. Linda l'appelle en chuchotant, mais elle n'apparaît plus. L'écran reste noir, seulement troué ça et là de brefs aperçus du jeune homme. Déclenchement de la sonnerie du téléphone, qui reviendra de façon intermittente jusqu'à la fin de la séquence → effet de ponctuation qui fait écho aux retours récurrents à l'écran noir.

– Christian, très sombre, allongé sur le dos, appelle Pia. La caméra glisse sur lui. Noir. Pia émergeant du noir, allongée, yeux clos (« Je dors »). La caméra tourne autour d'elle, éclairée par une lumière vacillante. Noir. Christian émerge, se penche et embrasse Pia (« Pia, ma sœur est là, je t'aime »). La caméra repart dans le noir.

– Linda émerge du noir → fulgurance. Toujours fixe, comme la première fois. Noir. Retour de la flamme vacillante, intermittente, Christian qui cherche. Noir. Flash sur Linda, toujours fixe. Noir. Sorte de zoom avant flou, la flamme du briquet. Et enfin, la rencontre : il est de face, elle en amorce, de dos, il avance vers elle, en souriant. Elle bouge, ils se sourient. Ensuite, court enchaînement de champs-contrechamps, chaque fois avec passage au noir. Cadre instable, lumière vacillante (« Tu m'as manqué », « Toi aussi tu m'as manqué »). Linda s'est matérialisée dans l'espace : elle est appuyée à un chambranle de porte. Cet élément de décor figurera la frontière entre le monde des vivants et celui des morts : ils s'étreignent dans l'encadrement de la porte, elle lui indique qu'il ne pourra pas la suivre de l'autre côté. Etreinte filmée par saccades (sorte de clignotement avec retours au noir), léger zoom arrière. Puis le cadre se resserre. L'image devient plus sombre, floue. Remise au point, retour du flou → effet de dissolution.

– Retour à la « réalité » : nous sommes dans une pièce sombre, une masse obscure (Christian) décroche le téléphone qui sonne avec insistance. Dans quelques secondes, on saura qu'il a dormi avec Pia. Il y a une porte, avec de la lumière derrière, mais elle est presque refermée. Le téléphone, qui avait fonctionné comme un bruit mystérieux, une sorte d'« appel » (correspondant aux appels de Linda), prend soudain une autre signification → il sonnait, Christian a pu l'entendre alors qu'il était en train de rêver.

L'irruption de l'image de Linda était très déroutante : Christian tombant comme en transe, et cette brusque apparition → tout suggérait un basculement dans l'irrationnel, une sorte de rencontre avec le fantôme de Linda. Au contraire, la fin de la séquence est beaucoup plus progressive et donne le sentiment qu'on a assisté à un rêve. Pia était bel et bien dans le lit de Christian. Peut-être a-t-il été porté, inconscient, dans la chambre, peut-être l'a-t-il entraperçue ? On n'est plus bien sûr de ce qu'on a vu. Cette indécision, bien entendu, est profondément liée à l'éclairage et au montage de la

séquence. Les images qui disparaissent à peine apparues, surgissant de l'obscurité pour presque immédiatement y retourner. Les tâtonnements de Christian et la perte de repères qu'entraîne l'apparition de Pia, en lieu et place de Linda → avant qu'enfin Linda ne revienne. La lumière vacillante qui n'éclaire qu'une zone de l'image, de sorte que le visible semble surgir d'une sorte de néant, et que l'obscurité menace toujours de l'engloutir à nouveau. Les jeux sur le flou et le net, enfin, qui achèvent ce jeu d'apparition/disparition de l'image → le trouble, la confusion, l'indéterminé, l'indéfini.

Dans cette séquence, la dimension erratique du filmage prend soudain une signification nouvelle. Au début du film, l'aspect informe des images semblait lié à une vision brute, « directe », authentique. Dans la séquence du « retour » de Linda, l'instabilité du cadre et de la mise au point prennent une toute autre portée : associés au travail sur le noir, à l'éclairage vacillant, ils génèrent un tremblement, un effet d'incertitude, qui porte sur le visible même. Au début du film, la mise en scène de la captation (rendre voyant l'acte du filmage, de l'enregistrement) passait par la mise en scène de l'*échec* du cadreur → décadrages, obstructions du champ, mouvements inachevés, ne débouchant sur rien de précis. Mais ici, l'échec du cadreur participe d'un travail sur l'insaisissable. Quelque chose de mystérieux est là, et ce quelque chose se dérobe → on n'arrive à l'attraper que de manière fugace, *ça échappe*. Ça échappe à la caméra, et ça échappe tout court → c'est de l'irrationnel, du rêve, ce sont des fantômes, qui sont là et ne sont pas là.

De là, il est possible de proposer une nouvelle lecture du traitement visuel du film. Le chaos des images ne traduirait pas seulement la désintégration de la famille, la façade qui craque, la surface qui se lézarde → la confusion des images renverrait, de façon plus subtile, à une confusion sur ce qui se passe, et ce qui s'est passé. Christian dit-il la vérité ? Est-il sûr de ce qu'il a vécu ? Comment peut-il être sûr d'avoir vu ce que sa mère prétend n'avoir pas vu (Christian l'accuse d'avoir ouvert la porte du bureau, et de l'avoir aussitôt refermée) ? → Confusion des images qui pointe une sorte d'irréalité persistante → l'effarant cérémonial de l'anniversaire se poursuit immuablement, de façon proprement *incroyable*. Une irréalité qui a dû baigner, à l'époque, les abus sexuels, qui tout à la fois avaient lieu et *ne pouvaient pas* avoir lieu. On a déjà souligné que le film, plutôt que de montrer l'origine du trauma (par un flash-back), avait choisi de le traduire par la mise en scène. On peut ajouter que le trauma, c'est aussi ce que la caméra ne peut pas montrer, ce qu'elle ne peut pas saisir, ce qui ne peut que lui échapper → la caméra frénétique, affolée, de *Festen* désigne son propre échec → on atteint aux limites du visible → le brouillage entre la réalité, le rêve et le fantasme.

Conclusion : La vérité du film n'est pas à chercher du côté des principes du Dogme.

→ la connotation d'authenticité attachée au style « cinéma-direct » ne correspond pas à une

véritable démarche de captation documentaire,

→ la justesse du film réside plutôt dans l'adéquation du style et du sujet → transgression des conventions cinématographiques / rejet de l'hypocrisie des rituels sociaux,

→ et surtout une force émotionnelle, une *vérité* qui surgit de la mise en scène d'une sorte d'insaisissable → un aspect chaotique, inachevé de l'image, qui nous renvoie aux frontières du visible.

La signification de l'importance de l'élément aquatique dans le film : désigner une limpidité trompeuse, une fausse transparence. En fait, l'eau brouille les images, elle les déforme, elle fait miroiter des reflets fuyants → Festen est construit sur le même principe de fausse transparence : une apparence, très brute, un côté « pris sur le vif », qui masque l'opacité du film - le secret, l'obscurité, les fantômes.

Bibliographie :

BAECQUE, Antoine de, « Un Festen de roses », *Libération*, 23 décembre 1998.

CUROT, Franck, *Styles filmiques 2, Les Réalismes*, Paris, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Etudes cinématographiques », 2004.

DEFACHELLES, Erwan, ZAWADZKI, Stéphane, « Autour de Festen », *Tausend Augen*, n° 17, octobre 1999.

DELAVAUD, Gilles, « Discours technique et invention esthétique – Du bon usage des petites caméras », in *Cinéma contemporain, état des lieux*, dir. Jean-Pierre Esquenazi, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2004.

DESHAYES, Olivier, « Festen ou le sceau du secret », in *Cinéma et inconscient*, dir. Murielle Gagnebin, Paris, Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 2001.

LYNCH, David, « Je n'ai plus qu'à faire des films dans mon coin », *Télérama*, 5 décembre 2007.

MARIE, Michel, « Direct », in *Lectures du film*, dir. Jean Collet, Paris, Editions Albatros, coll. « ça/cinéma », 1980.

MARSOLAIS, Gilles, *L'aventure du cinéma direct*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma club », 1974.

MURAT, Pierre, « Du n'importe quoi », *Télérama*, 23 décembre 1998.

OSTRA, Vincent, « La cérémonie », *Les Inrockuptibles*, 16 décembre 1998.

PAQUEREAU, Corinne, « Esprit de corps », *Repérages*, n° 4, hiver 1998/1999.

PREDAL, René, *Le cinéma à l'heure des petites caméras numériques*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2008.

REMY, Vincent, « Une acuité magistrale », *Télérama*, 23 décembre 1998.

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

TESSON, Charles, « Vidéodrame », *Cahiers du cinéma*, n° 532, février 1999.

TRIER, Lars von, *Lars von Trier*, entretiens avec Stig Björkman, Paris, Cahiers du cinéma, 2000.

VINTERBERG, Thomas, « La chambre noire de l'inconscient – rencontre avec Thomas Vinterberg », propos recueillis par Stéphane Bouquet et Nicolas Saada, *Cahiers du cinéma*, n° 531, janvier 1999.

VINTERBERG, Thomas, « La famille et ses fantômes », propos recueillis par Yann Tobin, *Positif*, n° 455, janvier 1999.

VINTERBERG, Thomas, « Il faut en finir avec les conventions foireuses », propos recueillis par Elisabeth Gouslan, *L'Événement du jeudi*, 17 décembre 1998.

VINTERBERG, Thomas, « Un film fait maison », propos recueillis par Fabien Chapel, *Repérages*, n° 4, hiver 1998/1999.