

L'image mentale dans le cinéma de Lars von Trier : élément structurant d'une filmographie hétéroclite

Auteur : Smeets, Eliott

Promoteur(s) : Tomasovic, Dick

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en arts du spectacle, à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène (histoire, esthétique et production)

Année académique : 2024-2025

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/23104>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

L'image mentale dans le cinéma de Lars von Trier :
élément structurant d'une filmographie hétéroclite

Mémoire présenté par Smeets Eliott
en vue de l'obtention du grade de
Master en arts du spectacle à finalité
spécialisée en cinéma et arts de la scène
(histoire, esthétique et production)

Année académique 2024/2025

Remerciements

En septembre 2024, la réalisation de ce mémoire me paraissait être une montagne infranchissable tant la quantité de travail à fournir semblait immense. Pourtant, grâce à de nombreuses personnes, je suis parvenu à rédiger ce mémoire avec passion et satisfaction. Le choix d'un sujet qui me fascine a évidemment rendu ce travail agréable, mais c'est avant tout à mon entourage que revient ce mérite.

En premier lieu, je souhaite remercier mon promoteur, Dick Tomasovic. Disponible, à l'écoute et attentif à mes questionnements, il a été un superviseur remarquable tout au long de l'année. Ses conseils avisés et sa réactivité m'ont permis de planifier mon travail avec rigueur et de conserver un haut niveau d'efficacité lors de la rédaction. Au-delà de ses avis précieux, ses mots ont toujours justement été choisis pour me motiver, me rassurer et me donner confiance.

J'aimerais ensuite remercier mes parents, les deux cinéphiles avec qui j'ai partagé le plus de films. Inconsciemment, leur idée de me faire découvrir *Dancer in the Dark* de Lars von Trier en 2023 a été l'élément déclencheur de ce mémoire. Ils sont indirectement à l'origine de ce sujet qui m'a tant captivé durant de longs mois, et qui continuera à me faire vibrer à chaque fois qu'à mon tour, je ferai découvrir un film de Lars von Trier à un proche.

À cet égard, je me dois de remercier Elyn Smets, ma compagne, qui a eu le courage de m'écouter parler de ma passion pendant d'incalculables heures. Elle affirme ne pas avoir contribué à ce mémoire, mais elle se trompe lourdement tant son soutien et sa présence à mes côtés furent inestimables. Endurer mes déclamations de cinéphile est une épreuve potentiellement plus ardue que de rédiger un mémoire, et elle l'a surmontée avec succès.

Mes compagnons du ciné-club Nickelodéon ont également subi ma fascination pour le cinéma de Lars von Trier tout au long de l'année. Je remercie en particulier Julien Heyne et Rafael Van Arkel, deux amis qui m'ont aidé dans la relecture de ce travail en plus d'avoir grandement embelli mes derniers quadrimestres à l'université.

Plus globalement, merci à toutes les personnes qui ont participé, de près ou de loin, à la réalisation de ce mémoire.

Introduction

Regarder un film de Lars von Trier, c'est être troublé, bousculé dans son expérience spectatorielle. Qu'importe la thématique, il est impossible d'en sortir indemne. Pourtant, ses œuvres sont extrêmement différentes les unes des autres, sur le fond comme sur la forme. Film noir, mélodrame musical, film d'horreur, film apocalyptique ou film de *serial killer*, de nombreux genres ont été explorés, détournés et transgressés par le réalisateur danois. L'analyse de sa filmographie requiert de l'éclectisme et de la curiosité, mais aussi du courage, car regarder un film de Lars von Trier, c'est aussi être surpris. Le spectateur a beau s'attendre à être confronté à une œuvre subversive, il ne peut prévoir par quel moyen il va être heurté. Il sait que son regard risque de se poser sur des choses qu'il aurait préféré ne jamais voir, mais il ne sait pas comment elles vont être représentées. Viscéral, intense et brutal, le cinéma de Lars von Trier fait de l'expérience spectatorielle un voyage en montagnes russes, alternant entre émotion et distanciation : « Un film doit être comme un caillou dans une chaussure¹. »

Dès sa genèse, ce mémoire était destiné à se consacrer au cinéma de Lars von Trier. Cependant, son œuvre est si subversive qu'il n'était pas aisé de déterminer instinctivement un angle d'analyse précis. De plus, von Trier a connu un large succès depuis le début de sa carrière dans les années 1980 jusqu'à la récente diffusion de la troisième saison de la série *L'Hôpital et ses fantômes* (1994-2023), ce qui a engendré de nombreux ouvrages à son sujet. Néanmoins, malgré la quantité importante de textes dédiés à l'analyse esthétique et formelle de son cinéma, aucun auteur n'a orienté sa recherche vers le concept d'image mentale. Or, la façon dont sont construits les protagonistes semble rendre possible une approche analytique par le prisme de cette notion. De ce postulat est né ce mémoire, tentant de démontrer l'hypothèse suivante : l'image mentale est un élément structurant les œuvres divergentes de Lars von Trier, un véritable fil rouge tissant des liens esthétiques au cœur d'une filmographie considérablement hétéroclite.

Cinéaste de la provocation, von Trier a développé des personnages victimes d'expériences intensément dramatiques dès ses premiers pas en tant que réalisateur. De ce fait, ses protagonistes visualisent fréquemment des images mentales – visions se déroulant dans l'esprit d'un personnage –, qu'elles soient liées à leur imaginaire, à leur condition psychologique ou à leur *pathos*. À ce propos, le livre *Lars von Trier : pathos et surface* de

¹ Lars von Trier, cité dans Natalia Laranjinha *Lars von Trier : pathos et surface*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Ouverture philosophique », 2017, p. 203.

Natalia Laranjinha² fut une source de référence particulièrement utile dans le cadre de ce travail, puisqu'il contient de nombreuses analyses de la psyché des protagonistes provenant de la plupart des films de Lars von Trier, de *The Element of Crime* (1984) à *Nymphomaniac* (2013). La construction des personnages n'est pas le sujet central de ce travail, mais l'image mentale y est inévitablement liée, d'autant plus qu'une des spécificités du cinéma de von Trier réside dans la puissante identification perçue par le spectateur envers les personnages principaux. C'est donc par l'analyse esthétique et formelle de séquences mentalement visualisées par ces protagonistes que s'articulera ce mémoire.

Avant de pénétrer pleinement dans l'analyse de films par l'image mentale, il sera nécessaire de dresser le portrait de cet élément particulier du langage cinématographique ardu à appréhender, notamment à cause de sa dimension imaginaire qui peut parfois être nébuleuse. La première partie de ce mémoire tâchera d'éclaircir ce concept en s'appuyant principalement sur les travaux de Gilles Deleuze, Jean Mitry et François Jost. Pour être définie avec précision, l'image mentale sera mise en perspective avec l'image subjective, concept du langage dont elle provient fatalement. Elle sera aussi exemplifiée à travers quelques illustrations marquantes et évocatrices des effets produits par ce type d'image au cinéma, notamment chez Luis Buñuel, Federico Fellini et David Lynch. Cette première partie sert avant tout d'introduction générale au véritable sujet de ce mémoire qui sera étudié dès la partie suivante, mais elle est absolument nécessaire à la compréhension des enjeux de l'image mentale.

La deuxième partie se focalisera sur la trilogie « Dépression », composée d'*Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011) et *Nymphomaniac* (2013). Cette trilogie étant relativement récente, elle fut logiquement moins étudiée que les œuvres plus anciennes de Lars von Trier. Il semble donc pertinent de l'inspecter en détail, l'objectif étant de contribuer modestement à la recherche scientifique sur le réalisateur danois. De plus, la trilogie « Dépression », axée sur la psychologie de ses personnages, représente la source la plus opulente et explicite d'images mentales chez von Trier. La partie qui lui est consacrée permettra de définir une sorte de classification des images mentales sur la base de leurs liens spatiotemporels avec la diégèse, de leur dissonance avec le reste du récit et de leur nature contrôlée ou intrusive. Il est nécessaire de préciser que cette classification est une proposition méthodologique personnelle et originale. Elle est modifiable, non exhaustive, et aurait pu être agencée de nombreuses autres façons. L'image mentale est une notion épineuse, en témoigne

² Natalia Laranjinha, *op. cit.*

le chapitre final de la deuxième partie, dédié à l'analyse de trois séquences hautement composites. Dans son ensemble, cette partie se veut analytique et formelle, l'objectif étant de cerner la manière dont est organisée l'image mentale chez Lars von Trier. Toutefois, des premières conclusions pourront être tirées quant aux effets créés par l'usage de l'image mentale, motif central de la troisième partie.

Puisque l'hypothèse avancée par ce mémoire concerne une filmographie, il serait inopportun de se limiter à trois œuvres proches dans le temps et formant une trilogie relativement homogène. C'est pourquoi la troisième partie se concentrera sur trois films couvrant une période de 27 années, qui représentent particulièrement bien la variabilité stylistique de Lars von Trier tout au long de sa carrière : *Europa* (1991), *Dancer in the Dark* (2000) et *The House That Jack Built* (2018). L'image mentale parcourt ces films comme elle parcourt la filmographie de von Trier, mais elle le fait avec une imprévisibilité qui démontre la nécessité de l'explorer. Elle incarne la potentialité d'équivalence entre des œuvres divergentes sur le fond comme sur la forme. Dans cette troisième partie, elle permettra de mettre en lumière un aspect fondamental des trois films analysés : la réflexivité.

Regarder un film de Lars von Trier, c'est avant tout s'interroger sur un médium poussé dans ses retranchements. La réflexivité cinématographique est orchestrée par l'image mentale et prend forme à travers divers aspects qui établiront les chapitres de la troisième partie. Le premier est la relation centenaire et largement étudiée entre train et cinéma, singulièrement réactualisée dans la mise en scène d'*Europa*. Le deuxième est la transgression des genres cinématographiques, portée par *Dancer in the Dark* et son détournement de la comédie musicale pour représenter le handicap du personnage principal. Enfin, le troisième aspect de la réflexivité est dirigé vers le cinéma de Lars von Trier lui-même, *The House That Jack Built* étant une synthèse presque testamentaire de l'ensemble de son œuvre. Ainsi, l'autoréflexivité conclura ce mémoire sur l'image mentale.

Le questionnement sur le cinéma est un sujet qui traverse avec hétérogénéité les six films analysés dans ce travail. Non seulement l'étude de l'image mentale offre la possibilité de soulever ce questionnement, mais elle le fait en mobilisant d'autres formes d'expression artistique. Bien que le cinéma soit le domaine de recherche central, il paraît essentiel de convoquer d'autres pratiques artistiques qui lui font écho par le prisme de l'image mentale. Ainsi, des ponts seront créés avec la peinture, le théâtre et la musique. Dans la même idée, le cinéma des premiers temps et le cinéma expérimental seront aussi mobilisés afin de rendre ce

travail complet et diversifié. L'image mentale semble être une notion permettant de développer cet éclectisme, certes ambitieux, mais majeur dans le domaine des études cinématographiques.

Au-delà de ces considérations, l'image mentale est un concept captivant mais étonnamment peu théorisé. Les pensées de Deleuze, Mitry et Jost l'approchent sans pour autant s'y attarder. Il est donc complexe d'établir une définition précise de cette notion, mais c'est exactement ce qui la rend si passionnante. L'image mentale au cinéma relève du miracle en ce sens qu'elle offre un accès à l'imagination d'autrui, habituellement impénétrable. Dès lors, elle ouvre une dimension secondaire, spirituelle et incorporelle, à laquelle seul le cinéma peut donner forme. *Dancer in the Dark*, l'œuvre qui a originellement motivé ce mémoire, illustre à merveille le caractère miraculeux de l'image mentale. Par une protagoniste atteinte de cécité, le film révèle la puissance d'évasion de l'espace intérieur, capable de déployer une réalité parallèle qui, parfois, peut supplanter le monde tangible.

L'époque technologique actuelle a tendance à faire obstacle à l'imagination, tant l'humain moderne est sans cesse soumis à d'innombrables informations. Le cerveau, en quête constante de stimulation, omet de plus en plus son rôle de générateur de visualisations imaginaires. La réalisation d'un mémoire axé sur l'image mentale à cette époque est, de ce fait, particulièrement fascinante. Les personnages de Lars von Trier servent de figures rappelant qu'il est crucial de continuer à rêver, et que l'esprit contient tout ce qu'il faut pour s'évader d'un monde saturé d'images.

*«You've seen it all and all you have seen,
you can always review on your own little screen³.»*

Björk & Thom Yorke

³ Björk, Thom Yorke, *I've Seen It All*, dans *Selma Songs*, One Little Independent Records, 2000.

PREMIÈRE PARTIE :
La notion d'image mentale

1. L'image mentale au cinéma

1.1. Caractéristiques et exemples marquants dans l'histoire du cinéma

Le concept d'image mentale recouvre une multitude de définitions, d'attributs et d'approches. Dans le domaine purement scientifique, notamment en psychologie cognitive et en neurosciences, l'image mentale est étudiée comme une représentation interne d'expériences perceptives en l'absence de stimuli extérieurs⁴. Dans le domaine philosophique, chez Merleau-Ponty par exemple, elle peut être analysée à travers le prisme du corps sensible, qui appréhende le monde d'une manière singulière et influence ainsi les représentations mentales produites par le cerveau⁵. L'imagerie mentale appartient également aux secteurs de la linguistique cognitive, des sciences de la représentation, ou encore de la communication. Toutefois, l'image mentale s'exprime vivement dans le champ artistique. Empruntant librement les conceptions des sciences humaines, l'art explore volontiers la psychologie, le rêve, l'hallucination, le souvenir, tous ces éléments qui peuvent être sondés d'autant de façons qu'il y a d'humains sur Terre, puisque fondamentalement subjectifs. C'est cette inspection d'éléments psychiques qui détermine partiellement l'image mentale. Pour appréhender ce concept fréquemment utilisé au cinéma, il est nécessaire de placer quelques balises qui permettront de le saisir plus aisément.

Depuis les débuts du cinéma, l'imagerie mentale a été un centre d'intérêt important pour le septième art. En 1902 déjà, des images sortaient du cadre habituel du cinéma des premiers temps pour figurer un certain onirisme, comme en témoigne la célèbre Lune de Georges Méliès. Plus tard, le rêve fut évidemment approfondi par le mouvement surréaliste et par ses plus éminents représentants. Dans *Un chien andalou* (1929), Luis Buñuel, pionnier du surréalisme au cinéma, exposa des images relevant de l'inconscient, de l'imaginaire, et contourna ainsi les lois traditionnelles de la narration. La scène de la lame de rasoir est particulièrement intéressante à évoquer dans une approche de l'image mentale. Dans cette séquence, un homme interprété par Luis Buñuel lui-même manipule un rasoir avant de se rendre sur son balcon. Alors qu'il observe le ciel, le spectateur est brutalement confronté à un plan provocateur d'une femme qui se fait trancher l'œil par la lame de rasoir apparue auparavant⁶ (figure 1). À l'instar de la plupart des images surréalistes, cette vision horrifique de l'œil tranché peut être considérée comme une image mentale. Cette scène a la spécificité de mettre en lumière un élément

⁴ Stephen Kosslyn, *Image and Brain*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, p. 3.

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 75.

⁶ Marie-Claude Taranger, *Luis Buñuel. Le jeu et la loi*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2018, p. 1.

primordial du langage cinématographique pour une analyse des images mentales : la vue subjective. Grâce à une alternance entre un plan sur le personnage contemplant le hors-champ depuis son balcon et un plan sur la lune dans le ciel, un raccord regard se manifeste. Dans le montage, ce raccord regard précède l'image de l'œil tranché, plan central du film et initiateur d'une métaphore à la fois philosophique et formelle, accomplie à l'écran par cette lame de rasoir dansant sur l'organe principal de la perception et de la consommation artistique⁷. Cette structure de montage, liée au concept de vue subjective, apparaît fréquemment lors de séquences incluant des images mentales.

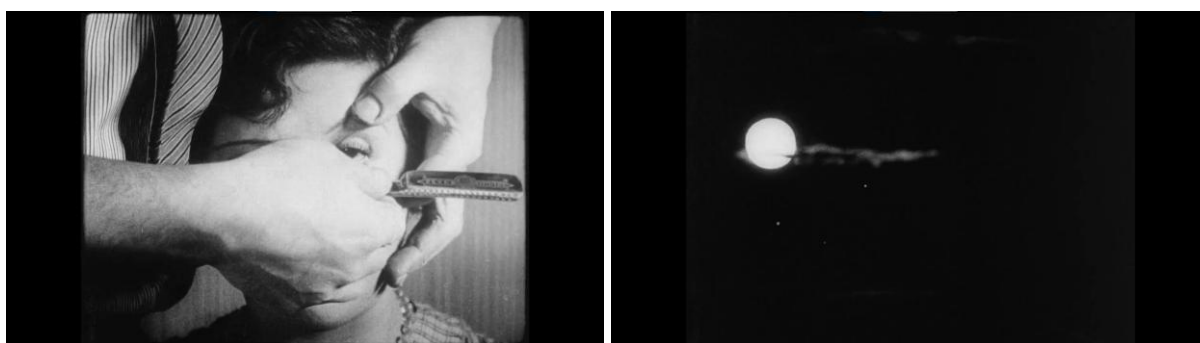


Figure 1 : Montage métaphorique entre le plan de la lame de rasoir et la vue subjective du personnage principal (*Un chien andalou* – Luis Buñuel, 1929).

Par son essence psychologique et spirituelle, l'image mentale mobilise la subjectivité du personnage qui explore son imagination ainsi que celle du spectateur qui l'interprète. Toutes les images cinématographiques, qu'elles soient mentales ou non, dépendent évidemment de la réception du spectateur. Cette réception varie selon le vécu du spectateur, puisqu'il s'agit forcément d'un signe, résultat inévitable d'un ensemble d'aspects socio-culturels :

« Ce qui se matérialise sur l'écran ce n'est ni le réel, ni l'image qui se forme dans notre cerveau, c'est un *signe* au sens propre du terme. Il n'est réel qu'en ce qu'il possède une existence matérielle encore qu'artificielle. [...] Il y a, dans tous les cas, apparition ou formation d'une image virtuelle, *intermédiaire*, entre celle qui est dans l'esprit de celui qui parle et celle qui se forme dans l'esprit de celui qui écoute ou regarde – ce qui est la même chose. Cette image possède une réalité physique positive et cette réalité la fait correspondre non pas à la nature mais aux structures mentales de certains groupes sociaux, de certains hommes⁸. »

Dans le cas de l'image mentale, il est important de s'interroger sur ce qui permet au spectateur d'assimiler l'aspect mental d'une image. Face à une telle image, le spectateur doit

⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma : Vol.2, L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 78.

⁸ Pierre Francastel, Galienne Francastel, *L'Image, la vision et l'imagination : l'objet filmique et l'objet plastique*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1983, p. 189.

être en mesure d'identifier qu'il assiste à la projection directe de l'imagination d'un personnage, ou plutôt d'un réalisateur. À cet égard, il est essentiel de mentionner le réalisateur italien Federico Fellini. Si le surréalisme a offert au cinéma la possibilité d'explorer l'inconscient, Fellini s'est approprié l'image mentale pour parcourir la psyché de ses personnages et pour en faire un outil de plongée introspective : « Je suis toujours autobiographique, même si je me mets à raconter la vie d'un poisson, d'une sole par exemple⁹ ! » Par cette citation sarcastique, Fellini explicite l'idée de faire du cinéma un journal intime qui servirait à y écrire ses plus profondes pensées. Son œuvre la plus significative à ce propos est certainement *Huit et Demi* (1963). Narrant l'histoire de Guido Anselmi, un cinéaste incapable d'achever la réalisation de son œuvre, le film met en scène des séquences de rêves dans lesquels se réfugie Guido plutôt que d'affronter la réalité. L'image mentale devient alors un langage permettant à Fellini de composer des plans provenant, selon ses dires, de son propre esprit et de sa propre carrière, et qui se concentrent logiquement sur ses sensations, sur ses perceptions psychiques et sur ses souvenirs introspectifs¹⁰. Grâce à l'image mentale, Federico Fellini emmène le spectateur dans une zone parallèle, hors des préceptes classiques du cinéma, et « propose autant de regards que de niveaux de conscience¹¹ ». Pendant les séquences mentales, les enjeux de réception des images cinématographiques sont modifiés. Habituellement, la réalité spatiotemporelle d'une diégèse s'interpose entre le cinéaste et le spectateur de cinéma, ainsi que tout le contexte qui l'accompagne fatalement. L'image mentale permet de contourner ce processus en offrant au spectateur la possibilité d'accéder directement à l'imagination d'un réalisateur à travers l'espace mental d'un protagoniste.

Dans une introduction sur l'image mentale au cinéma, il est nécessaire d'évoquer David Lynch, tant chacune de ses œuvres se prêterait aisément à une analyse des séquences mentales. De *Eraserhead* (1977) à *Lost Highway* (1997) en passant par *Blue Velvet* (1986), les univers lynchien soumettent les personnages qui les animent à une dissection complexe de leur âme, de leurs désirs et de leurs angoisses. Parmi tous ses films, le plus représentatif de la dimension mentale est certainement *Mulholland Drive* (2001). La plupart des séquences du film se déroulent dans l'esprit de Diane, une jeune actrice incapable de surmonter sa rancœur et sa peine de manière saine après avoir été abandonnée par Camilla, son âme sœur. Enfermée dans son appartement pendant des semaines, elle s'invente un monde dans lequel sa relation avec

⁹ Festival Lumière 2021, « Huit et demi », <https://2021.festival-lumiere.org/manifestations/huit-et-demi.html>.

¹⁰ Jean-François Diana, *L'Image mentale au cinéma : Un regard particulier sur certaines œuvres de Federico Fellini*, Thèse de doctorat, Université de Metz, 1995, p. 388.

¹¹ *Ibidem*, p. 389.

Camilla, désormais nommée Rita, est un long fleuve tranquille. En réalité, elle a soudoyé un tueur à gages pour qu'il commette un meurtre sur celle qui l'a tant fait souffrir. Rongée par la culpabilité, elle se donne la mort dans une séquence horrifique où elle imagine qu'un couple de personnes âgées s'immisce dans son appartement pour la poursuivre, tandis que l'ambiance sonore composée de cris stridents et de coups de tonnerre s'intensifie. À cet instant précis, Diane a conscience que ce qu'elle voit n'est que le fruit de son imagination, comme le démontre le très gros plan sur son œil, signifiant que l'image pénètre son esprit (figure 2). Lorsqu'elle s'empare du revolver, son premier réflexe n'est pas de viser les deux intrus, mais bien de se suicider, unique solution pour faire disparaître ces épouvantables visions de son imaginaire. Ce geste désespéré dévoile une caractéristique importante : l'image mentale de cette séquence est purement intrusive, elle s'impose à Diane sans qu'elle n'ait aucun pouvoir de contestation. La distinction entre image mentale intrusive et image mentale contrôlée représentera la porte d'entrée vers la classification des images mentales dans le cinéma de Lars von Trier dans la partie suivante de ce mémoire.



Figure 2 : Hallucination horrifique de Diane qui mène à son suicide (*Mulholland Drive* – David Lynch, 2001).

Dans la réalité des domaines de la psychologie cognitive, de la philosophie ou de la communication, la spécificité première de l'image mentale est qu'elle n'est visible que par son propriétaire. L'image mentale, par définition, n'existe pas matériellement. N'ayant aucun moyen de s'accomplir physiquement, elle demeure illusoire. *Mulholland Drive*, *Huit et Demi*, *Un chien andalou*, et tant d'autres films dans l'histoire du cinéma, concrétisent un rêve impossible à réaliser sans l'image cinématographique : matérialiser l'image mentale. Le cinéma possède donc la singularité de modifier intrinsèquement ce qu'est une image mentale, car d'un mirage, elle se transforme en vision palpable par l'œil humain. Dès lors, l'image mentale n'en est plus vraiment une. Elle change de paradigme pour rejoindre les images matériellement

perceptibles¹². Grâce au cinéma, l'image mentale se cristallise sur l'écran, offrant la possibilité à n'importe quel spectateur de se l'approprier, et à son tour, de rêver. Pour que ce procédé miraculeux soit intelligible pour le spectateur, il doit se traduire tangiblement à travers des éléments du langage qui, rassemblés, formeront une ébauche de définition de l'image mentale au cinéma.

1.2. Tentative de définition de l'image mentale

Les images au cinéma peuvent être de natures diamétralement différentes. Leur unique point commun est, finalement, d'apparaître sur l'écran. Pour le spectateur, il n'est pas toujours évident de savoir à quelle image il se trouve confronté. Certes, le cerveau parvient souvent à assimiler inconsciemment l'image cinématographique, notamment en ce qui concerne son caractère objectif ou subjectif. Dans sa thèse sur l'image mentale dans le cinéma de Federico Fellini, Jean-François Diana expose remarquablement les grandes catégories d'une image en convoquant la pensée de Jean Mitry. La première est l'image objective, qui « ne se réalise parfaitement que si son contenu ne renvoie pas à l'affirmation de la présence d'une conscience¹³ ». Autrement dit, l'image objective est celle qui permet au récit de se maintenir dans son cadre narratif et spatiotemporel sans que la perception d'un personnage n'entre en jeu et sans que le spectateur ne la remarque pour ce qu'elle est. Cette notion d'image objective est centrale dans ce travail. Bien qu'elle ne soit pas directement étudiée, elle devient essentielle lorsqu'elle est comparée à l'image subjective.

L'image subjective, comme son nom l'indique, met la subjectivité d'un personnage sur le devant de la scène. Pendant un temps, la caméra a le privilège de se confondre avec l'œil du protagoniste. Le cadre fixé par la caméra est donc le même que celui observé par le personnage, ce qui rend le spectateur dépendant des agissements du protagoniste. S'il décide de regarder à droite, personne dans la salle obscure ne saura ce qu'il se passe à gauche. L'image subjective possède ainsi une puissante capacité d'identification, puisqu'elle place le spectateur sur un pied d'égalité avec le personnage en termes d'informations reçues¹⁴. Très tôt dans l'histoire du cinéma, des cinéastes se sont intéressés à la vue subjective. George Albert Smith, par exemple, fut l'un des premiers à expérimenter autour de cet élément du langage cinématographique. Dès 1900, cinq ans seulement après l'invention du médium, il réalisa deux films où la

¹² Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma. Vol.2 : Les formes*, Bruxelles, Éditions Universitaires Jean-Pierre Delarge, 1965, p. 65.

¹³ Jean-François Diana, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴ François Jost, *L'Œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires, coll. « Regards et écoutes », 1989, pp. 79-81.

perception d'un personnage est mise en scène : *As Seen Through a Telescope* et *Grandma's Reading Glass*. Dans ces deux films d'à peine une minute, Smith utilise un cache circulaire, procédé typique des lanternes magiques, pour faire comprendre au spectateur qu'il se trouve face à une image subjective. Le cache démontre la présence d'un appareil optique – un télescope et des lunettes de lecture –, sans lequel, à l'époque, il paraissait impossible de signifier la subjectivité¹⁵ (figure 3). Néanmoins, cette innovation dans le langage cinématographique instaure une forme intense de dramatisation de l'espace et prouve la volonté des auteurs de s'immiscer dans la psyché des personnages.

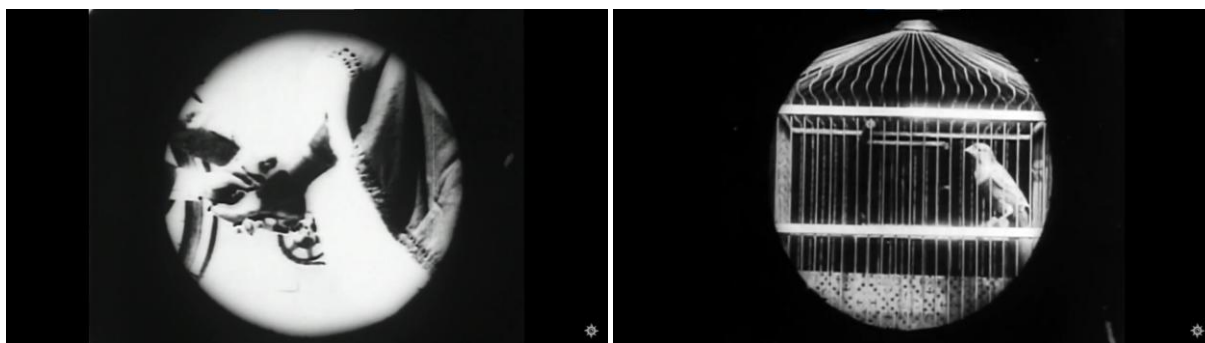


Figure 3 : Cache circulaire pour symboliser un appareil optique dans deux films de George Albert Smith. À gauche : *As Seen Through a Telescope* (1900). À droite : *Grandma's Reading Glass* (1900).

Dans son ouvrage *L'Œil-caméra*, François Jost théorise ce principe d'identification subjective à travers son concept d'« ocularisation interne », qu'il oppose à celui d'« ocularisation zéro¹⁶ ». Cette distinction est sensiblement similaire à celle effectuée par Jean Mitry lorsqu'il évoque les images subjectives et objectives, en ce sens qu'elle oppose les images où la caméra semble « être à la place de l'œil du personnage » et celles où elle semble « être placée en dehors de lui¹⁷ ». Jusque-là, la démarcation paraît limpide, mais Jost prolonge sa pensée en suggérant une autre distinction sous-jacente entre « ocularisation interne primaire » et « ocularisation interne secondaire¹⁸ ». Avant de les distinguer, il est important de préciser que les deux concepts de Jost sont malléables. Certaines images en ocularisation interne primaire présentent des aspects relevant du secondaire, et inversement. Dans les deux cas, il y a apparition à l'écran d'une image subjective, mais la différence se marque par la dépendance ou non au montage. Une ocularisation interne est primaire quand elle ne nécessite aucun effet de montage pour que le spectateur puisse identifier l'image qu'il voit comme subjective.

¹⁵ Livio Belloi, « De la malléabilité graphique : Notes sur le système spatio-topique dans *He Done Her Wrong* (Milt Gross, 1930), dans *Comicalités*, Liège, Presses Universitaires, 2023, p. 14.

¹⁶ François Jost, *op. cit.*, pp. 22-28.

¹⁷ *Ibidem.*, p. 23.

¹⁸ *Ibidem.*, pp. 27-28.

Par exemple, dans les deux films de George Albert Smith évoqués précédemment, les vues subjectives sont des ocularisations internes primaires, étant donné que le cache incarne « *dans le signifiant la matérialité d'un corps ou la présence d'un œil qui permet immédiatement, sans le secours du contexte, d'identifier un personnage absent de l'image*¹⁹ ». Par conséquent, le cache atteste la subjectivité de l'image. Le spectateur n'a nullement besoin d'un raccord pour l'appréhender, l'image se suffit à elle-même. À l'inverse, une ocularisation interne est secondaire quand « *la subjectivité d'une image est construite par le montage, les raccords (comme dans le champ-contrechamp) ou par le verbal (cas d'une accroche dialoguée), en bref, par une contextualisation*²⁰ ». À l'inverse des vues subjectives de Smith, le spectateur a besoin du contexte diégétique pour comprendre que l'image appartient au champ perceptif d'un protagoniste. Comme dans la séquence citée d'*Un chien andalou* (figure 1, p. 9) ce procédé se traduit, le plus souvent, par un raccord regard.

L'étude du concept d'ocularisation interne est fondamentale pour l'analyse des images mentales entreprise dans ce mémoire, puisque les images subjectives « constituent l'ultime étape vers l'accession à la conscience d'un personnage²¹ ». Si l'image subjective se définit par la correspondance momentanée entre ce que voient le spectateur et le personnage, l'image mentale peut, dès lors, être considérée comme une sous-catégorie, ou plutôt comme une catégorie particulière de l'image subjective :

« En psychologie, l'image mentale est une image purement subjective mais dont le contenu est analogue à celui d'une perception visuelle, auditive ou encore olfactive. La représentation des images mentales apparaît dès les origines du cinéma, avec un statut de souvenir, de récit rapporté ou de perception onirique. [...] Elle [l'image mentale] se différencie de l'image dite subjective qui traduit le point de vue physique d'un personnage, que ce soit ce qu'il voit ou la façon dont il le voit²². »

Il est cependant essentiel de soulever une problématique quant à l'assimilation entre image mentale et ocularisation interne. Certes, comme énoncé ci-dessus, l'image mentale est une catégorie particulière de l'image subjective. De ce fait, le concept d'ocularisation interne peut s'appliquer, puisqu'il est directement associé à la subjectivité. Toutefois, François Jost souligne pertinemment une ambiguïté présente dans la nature des visions mentales. Si certaines images répondent adéquatement au schème de la vue subjective et donc de l'ocularisation interne, d'autres le confrontent en proposant une ocularisation zéro – un point de vue externe au regard

¹⁹ François Jost, *op. cit.*, pp. 27-28.

²⁰ *Idem.*

²¹ Jean-François Diana, *op. cit.*, p. 51.

²² Marie-Thérèse Journot, *Le Vocabulaire du cinéma. 4^{ème} édition*, Paris, Armand Colin, coll. « Focus cinéma », 2015, p. 84.

du personnage – au cœur d'une séquence mentale²³. Ainsi, l'application du concept d'ocularisation interne à l'image mentale produit une équivoque entre le fond et la forme qu'il est important d'éclaircir. Dans ce mémoire, toute image visualisée mentalement par un personnage sera considérée comme une image mentale, peu importe si l'ocularisation utilisée au sein même de cette image mentale est interne ou zéro. Il ne s'agit pas de privilégier le fond par rapport à la forme, mais bien de se concentrer sur la configuration de l'image mentale en comparaison du reste du film dans lequel elle est située. Ce positionnement n'empêche en rien l'analyse de certaines séquences mentales en ocularisation zéro, mais après une fois cette ambiguïté levée, l'image mentale devient davantage appréhendable et peut être nettement définie comme une catégorie particulière de l'image subjective.

Conformément à ce postulat, le concept d'ocularisation interne devient donc pleinement applicable aux images mentales. Dans l'analyse entreprise dans le chapitre suivant, la plupart des catégories d'images mentales répondront à la logique de l'ocularisation interne secondaire, puisque l'assimilation de l'aspect mental de l'image par le spectateur nécessite une contextualisation traduite par le récit ou par un effet de montage. Or, un cinéaste peut décider d'occulter la nature d'une image mentale en choisissant délibérément de ne pas produire l'effet de montage nécessaire à l'ocularisation interne secondaire, ou bien de le produire à un moment inattendu. Cette dissimulation de l'aspect imaginaire permet de duper le spectateur qui considère parfois une image mentale comme une image purement diégétique et objective. C'est précisément ce processus qui rend déconcertant le cinéma de nombreux réalisateurs jouant avec l'irréel, le rêve et l'imaginaire. Jost théorise néanmoins une notion intéressante pour l'analyse complexe des images de ces cinéastes : l'« *ocularisation modalisée*²⁴ ». Ce concept peut être convoqué lors de séquences où l'esthétique de l'image mentale se démarque fortement de la réalité objective du film, ce qui rend l'aspect mental aisément assimilable pour le spectateur. Par exemple, l'ocularisation modalisée peut être matérialisée par un changement de mise au point, par une modification de colorimétrie ou par une conception sonore divergente. Mais il arrive aussi qu'aucun « *opérateur de modalisation*²⁵ » ne soit présent dans la séquence mentale. Pour assimiler le caractère mental, le spectateur doit alors établir des liens temporels ou modaux au sein du récit filmique²⁶, afin de saisir la raison de cette vision imaginaire.

²³ François Jost, *op. cit.*, pp. 30-33.

²⁴ *Ibidem.*, p. 32.

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Ibidem.*, p. 33.

L'expérience spectatorielle s'en retrouve complexifiée, puisque l'interprétation doit obligatoirement passer par plusieurs niveaux de récit ou par plusieurs temporalités.

Après cette clarification, il est primordial de citer une troisième catégorie d'image, théorisée par le penseur et critique Jean Mitry, qui se nomme « l'image semi-subjective²⁷ ». À mi-chemin entre objectivité et subjectivité, elle « a la particularité d'accueillir une partie du corps du personnage, et ainsi de réunir, dans un même plan, la trace visible d'un voyant et le contenu supposé de sa vision. », elle est « une forme subjective installée dans un cadre objectif où le voyant fusionne avec le vu²⁸ ». En d'autres mots, il s'agit d'une image où la subjectivité d'un personnage est injectée dans une situation objective. Formellement, elle ne se distingue pas spécialement de l'image objective, aussi appelée « descriptive²⁹ » par Mitry. Dans un plan semi-subjectif, la caméra cadre avec consistance le protagoniste afin de signaler que la diégèse environnante est perçue à travers son point de vue³⁰. L'image semi-subjective est un concept extrêmement intéressant dans le cadre de ce mémoire, car Lars von Trier use de ce procédé lors de nombreuses séquences. L'image mentale complexifie inévitablement la notion d'image semi-subjective, puisqu'elle l'associe à l'image subjective dont elle est dérivée. La séquence de *Mulholland Drive* évoquée plus tôt (figure 2, p. 11) illustre parfaitement cette jonction entre image subjective et image semi-subjective à travers l'image mentale. Comme énoncé, le couple de personnes âgées n'existe que dans l'esprit de Diane. Il s'agit donc, par essence, d'une image mentale. Cependant, le point de vue adopté n'est pas uniquement de l'ordre de l'ocularisation interne. Quand le couple d'inconnus la poursuit dans son appartement, un champ-contrechamp s'effectue entre un plan subjectif et un plan semi-subjectif. Les deux personnes âgées, purs produits de l'espace mental de Diane, apparaissent alors physiquement en dehors de l'image subjective et de la perception de la protagoniste. Dans cette séquence, il y a donc une combinaison de l'ocularisation interne et zéro, et de l'image subjective et semi-subjective, le tout étant orchestré par l'image mentale.

L'approche théorique et analytique de la nature d'une image a permis de définir clairement l'image mentale comme une image subjective par laquelle le spectateur acquiert un accès non pas à la vision oculaire d'un personnage, mais à sa vision psychique. Pendant le temps de l'image mentale, le dispositif filmique délaisse momentanément sa diégèse pour révéler l'imaginaire d'un protagoniste à l'écran. Néanmoins, il est capital de nuancer ce propos.

²⁷ Jean Mitry, *op. cit.*, pp. 72-79.

²⁸ Jean-François Diana, *op. cit.*, p. 48-49.

²⁹ Jean Mitry, *op. cit.*, p. 77.

³⁰ *Idem.*

Malgré leur posture spatio-temporelle spécifique, les images mentales sont toujours formellement diégétiques, étant donné qu'elles émergent dans la psyché d'un personnage qui, lui, fait indiscutablement partie de la diégèse. À partir de ce postulat de départ, l'image mentale peut ensuite contenir une infinité d'éléments, qui, eux, ne sont pas obligatoirement diégétiques. Pour établir une image mentale, un personnage a la capacité de s'inspirer de tout ce qu'il a en sa possession, que ce soient ses souvenirs proches et lointains, son environnement immédiat, ses obsessions, sa culture, ou tout ce qui pourrait permettre de composer une image au sein de son esprit. Cependant, les éléments dont il s'inspire, regroupés sous le terme d'« inférence sémantique³¹ » par François Jost, subsistent en dehors de l'image mentale, qu'importe s'ils proviennent du réel ou de l'imaginaire, du diégétique ou de l'extradiégétique. C'est ce que Gilles Deleuze souligne dans son ouvrage *L'Image-mouvement* lorsqu'il définit l'image mentale comme une image « qui prend pour objets *de pensée*, des objets qui ont une existence propre hors de la pensée. [...] *C'est une image qui prend pour objet des relations*, des actes symboliques, des sentiments intellectuels³² ».

Consciemment ou inconsciemment, le personnage organise dynamiquement ces éléments dans son espace mental pour créer des tensions parfois symboliques, parfois allégoriques, parfois métaphoriques. À cet égard, Deleuze ne voit pas seulement l'image mentale comme une catégorie d'image supplémentaire s'ajoutant à celles qu'il a déjà classifiées, il l'estime comme partiellement organisatrice de l'ensemble des autres images cinématographiques : « [...] non seulement l'image mentale encadre les autres, mais les transforme en les pénétrant³³. » Pourtant, l'image mentale ne semble pas se distinguer outre mesure sur un plan formel. Elle « présente en apparence les mêmes caractéristiques que toute représentation cinématographique : configurations d'espace-temps, mouvements, événements³⁴ », mais elle se démarque par sa capacité d'encadrement des autres images cinématographiques. Puisqu'elle contient des symboles parfois plus puissants que la diégèse elle-même, l'image mentale a la faculté de forcer le spectateur à remettre en cause une scène, une séquence, voire un film dans sa globalité³⁵, comme c'est le cas de certains films de Lars von Trier, un réalisateur exploitant fréquemment l'image mentale.

³¹ François Jost, *op. cit.*, p. 33.

³² Gilles Deleuze, *Cinéma : Vol.1, L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 268.

³³ *Ibidem.*, p. 276.

³⁴ Jean-François Diana, *op. cit.*, p. 56.

³⁵ *Ibidem.*, p. 57.

En conclusion, la définition de l'image mentale qui sera analysée dans l'ensemble de ce mémoire est la suivante : Une image mentale est une image subjective particulière qui se distingue de l'image subjective classique grâce à son caractère psychique. Elle se produit dans la conscience – ou dans l'inconscience – d'un personnage présent dans la diégèse, ce qui fait d'elle une image nécessairement diégétique. En revanche, son contenu ne l'est pas obligatoirement, étant donné qu'il peut être inspiré de tout ce dont dispose le personnage. L'image mentale ne pourrait pas exister tangiblement sans le cinéma, puisqu'elle se définit par son inexistence physique dans la réalité. Dès lors, l'image qui matérialise l'imagination d'un personnage transforme inéluctablement son paradigme, ce qui fait de l'image mentale une illusion purement cinématographique.

DEUXIÈME PARTIE :

Analyse et classification des images mentales
dans la trilogie « Dépression »

Les trois films constituant la trilogie « Dépression » explorent les thèmes de l'angoisse, de l'anxiété, de la mélancolie, des phobies et des addictions. Ces nombreux sujets, bien que clairement distincts, sont unis par leur caractère profondément psychique, ce qui rend l'utilisation de l'image mentale judicieuse, voire logique. Néanmoins, si l'emploi de l'image mentale est récurrent chez Lars von Trier, il ne l'est pas dans de nombreux films qui traitent pourtant de sujets semblables. Dans un souci de clarification, le prochain chapitre sera voué à une tentative de classification des images mentales, significativement diverses et variées dans la trilogie « Dépression ». Cette classification permettra d'établir des catégories applicables aux séquences mentales des autres films analysés dans ce travail. Toutefois, il est important de noter que, à l'instar des films de Lars von Trier, ces images mentales sont singulièrement ardues et opaques. La classification entreprise dans le chapitre qui suit est, de ce fait, une tâche non exhaustive et personnelle. Les catégories sont interconnectées et peuvent être définies de diverses façons. Le chemin sinueux emprunté pour approcher l'image mentale chez Lars von Trier sera divisé en deux sentiers, distingués selon la conscience ou l'inconscience du personnage lors de la mobilisation de son espace mental.

2. Les images mentales contrôlées

Cette première catégorie se définit par la volonté du personnage de mobiliser son espace mental. Lors de sa visualisation, il est en pleine possession de ses moyens et de sa conscience. Ainsi, il peut décider de se plonger dans un passé plus ou moins proche, de s'abandonner à une certaine irrationalité, ou de concrétiser une pensée ou un discours par l'image. L'objectif annexe de ce chapitre sera de déterminer les moyens cinématographiques grâce auxquels le spectateur est en mesure de comprendre que l'image mentale qu'il observe est établie volontairement, notamment à travers le son, le cadrage et les raccords.

2.1. Flashbacks cognitifs

Le flashback est un procédé narratif très répandu au cinéma. En 1901 déjà, Ferdinand Zecca l'employait pour son film *Histoire d'un crime*, dans lequel un condamné à mort revoit par analepses le crime qui lui a valu sa sentence³⁶. Depuis, de nombreux cinéastes se sont emparés de ce processus pour construire des scénarios de plus en plus complexes et temporellement perturbants. Tous les flashbacks au cinéma ne sont évidemment pas des images mentales. Pour la plupart, ils représentent simplement un retour en arrière dans la diégèse, sans impliquer

³⁶ Jean-Pierre Jeancolas, « Archéologie du film criminel », dans *Positif*, Paris, Éditions Opta, 1952, p. 90.

nécessairement la psyché d'un personnage. Mais dans la trilogie « Dépression », Lars von Trier s'en empare pour offrir à ses protagonistes la possibilité de se replonger dans un passé interne parfois traumatique. C'est le cas dans *Nymphomaniac*, entièrement structuré par le flashback cognitif et par le souvenir. Lors de son inlassable conversation avec Seligman, Joe ne cesse de narrer des instants marquants de sa vie et de son parcours sexuel. Ces images mentales sont pleinement contrôlées, Joe les convoque consciemment en les accompagnant par sa voix. Cet aspect caractérise précisément cette sous-catégorie. Les flashbacks cognitifs sont des flashbacks mobilisés volontairement par le personnage. Le spectateur a tendance à penser ces flashbacks comme des images objectives, mais leur nature consciente ne fait pas forcément d'eux des porteurs de vérité. Le passé conté dans le flashback cognitif peut tout à fait être corrompu par la perception du personnage.

Antichrist contient un exemple éloquent : Lors d'une crise de panique survenue en plein sommeil, Elle³⁷ ne parvient pas à retrouver son souffle. Il tente alors de la calmer par des exercices respiratoires et lui conseille de s'imaginer en train de souffler sur un chardon en fleurs (figure 4). Cette indication lance le flashback cognitif d'Elle. Bien qu'elle soit dans un état psychologique instable, l'exercice proposé par son conjoint dans un cadre presque médical fait de ce flashback une image mentale strictement contrôlée. En se rattachant à un souvenir précis, elle s'exécute et souffle. Le son provient donc de la diégèse actuelle, celle du couple en pleine nuit. L'image, elle, se déroule dans le passé lorsque leur fils était encore en vie. Nic est assis dans l'herbe roussie avec sa mère, surexposé sous un soleil qu'il a emporté avec lui dans sa chute mortelle. Entre le son et l'image réside le pont entre les deux temporalités représentées, ce qui permet à l'image mentale de s'intégrer avec fluidité au film, malgré un contraste brutal au niveau de la luminosité. Cette modification de la teinte globale de l'image est une illustration éloquente de ce que Jost définit comme un opérateur de modalisation³⁸. La modification esthétique par rapport au plan précédent souligne l'aspect mental de la séquence, lié dans ce cas-ci à un souvenir appartenant au passé d'Elle.

³⁷ Les personnages interprétés par Charlotte Gainsbourg et Willem Dafoe dans *Antichrist* ne sont jamais nommés. Dans ce mémoire, ils seront appelés par les pronoms Elle et Il afin de correspondre à la nomination du générique du film, la majuscule signifiant qu'il s'agit du surnom du personnage.

³⁸ François Jost, *op. cit.*, p. 32.



Figure 4 : Flashback cognitif contrôlé d'Elle soufflant sur des chardons en fleurs (*Antichrist*, 2009).

L'élément troublant dans cette séquence est l'omnipotence de l'homme. Il semble avoir accès aux souvenirs de sa conjointe, ce qui le rend tout-puissant, tel un spectateur grâce à l'ocularisation interne. Ce flashback cognitif est d'ailleurs un exemple pertinent pour illustrer l'ambiguïté des images mentales soulevée par François Jost³⁹ et évoquée dans le premier chapitre de ce texte. Dans ce flashback, le gros plan d'Elle qui souffle sur un chardon est en ocularisation zéro, puisqu'il est externe au regard du personnage. Or, le flashback est une image mentale, et donc, par définition, en ocularisation interne. Cette ambiguïté démontre la posture du mari dans le récit. Il est l'incarnation de la figure du thérapeute omniscient. Même si le scénario ne contient aucun élément autobiographique, Lars von Trier a déclaré à de multiples reprises qu'*Antichrist* a été écrit en partie sur la base de sa propre expérience dépressive :

« Ces images ressortent de très loin, quand j'étais beaucoup plus jeune. [...] Comme j'ai vécu une dépression il y a 3 ans, c'était une forme de thérapie car j'étais persuadé que je ne tournerais plus jamais, que je ne pourrais plus. Ma thérapie, c'est que ce film existe⁴⁰. »

Certaines images, certains sons et certaines symboliques ont été influencés par son épisode dépressif et par son rapport aux thérapeutes. Avec ce flashback cognitif, Lars von Trier émet l'idée que la faculté de certains professionnels de la santé à s'immiscer dans les pensées peut être difficile à gérer pour une personne dans un état émotionnel particulièrement instable. Dans ce sens, la figure du thérapeute qui manipule à volonté l'espace mental de son patient incarne parfaitement le concept d'image mentale contrôlée. Sous l'emprise de son conjoint, Elle parvient à visualiser une situation passée à travers un flashback cognitif, accédant ainsi à un souvenir joyeux devenu douloureux depuis le décès tragique de son fils, pour lequel elle se sent profondément coupable.

³⁹ François Jost, *op. cit.*, pp. 30-33.

⁴⁰ Bonus du DVD d'*Antichrist* : « Confessions de Lars von Trier », Potemkine, 2009.

2.2. Projections imaginaires

Contrairement aux flashbacks cognitifs, les projections imaginaires ne sont pas déterminées par un passé réel ou hypothétique. Elles sont purement irrationnelles et peuvent être totalement détachées de la diégèse, ce qui les rend impossibles à représenter sans le recours à l'image mentale. Ces projections, en rupture narrative avec les autres images puisque sans relation concrète avec la diégèse, pourraient aisément être considérées comme involontaires et intrusives. Pourtant, plusieurs images mentales imaginaires dans le cinéma de Lars von Trier sont bel et bien mobilisées consciemment. La plus belle illustration se situe assurément lors du mariage de Justine dans *Melancholia*.

Dans le minutieux déroulement de la soirée planifié par Claire et par l'odieux organisateur, un moment est prévu pour un lâcher de lampions. Les nombreux invités traversent en masse le gigantesque jardin pour se diriger vers le télescope de John, lien mécanique qui unit l'œil humain à l'univers. Les convives se mettent à écrire des messages d'amour et à dessiner sur les lampions avant de les lâcher dans le ciel. Pour les observer, Justine se penche et place son œil contre le télescope (figure 5). La vue subjective suivante n'est pas sans rappeler celle dans *As Seen Through a Telescope* (figure 3, p. 13), le cache circulaire signifiant l'appareil optique et définissant ce plan comme une ocularisation interne primaire. Le télescope permet à Justine de voir de près les messages de ses invités qui contiennent inévitablement une part d'hypocrisie, mais Justine n'est surtout pas en mesure de les apprécier. Gravement atteinte par la dépression, elle se force à sourire depuis le début de la soirée. Pourtant, face à la grandeur de l'univers, la superficialité et l'opulence de son mariage lui paraissent insignifiants et dérisoires. Elle cesse de regarder dans le télescope, lève la tête vers le ciel et ferme les yeux. C'est à cet instant précis qu'est convoquée la projection imaginaire, composée de quatre plans de la galaxie (figure 6).

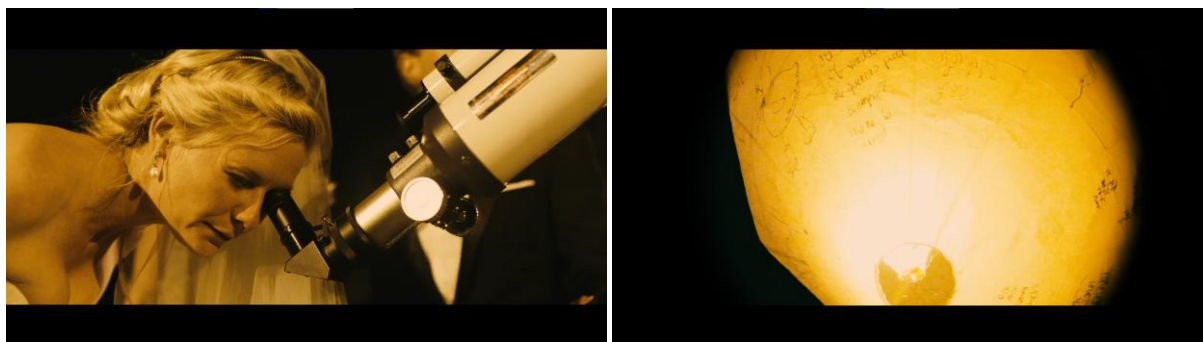


Figure 5 : Raccord regard et vue subjective à travers un télescope signifié par le cache circulaire (*Melancholia*, 2011).



Figure 6 : Raccord conscience et projection imaginaire de Justine qui visualise l'espace (*Melancholia*, 2011).

Ces images mentales contrastent drastiquement avec le reste du film. Ici, la diégèse est abandonnée au profit de l'espace, symbolisant la petitesse de l'existence humaine face à l'immensité de l'univers. C'est ce que ressent Justine, consumée par la mélancolie et par la solitude malgré le monde autour d'elle. Justine n'a pas besoin d'un télescope pour se figurer l'espace, il lui suffit de fermer les yeux et de rechercher l'harmonie avec la nature dans les replis de son âme. Dans sa perception, c'est de toute manière plus louable et captivant que de s'émerveiller face à des messages d'amour vides de sens, vulgairement écrits sur des lampions par ses convives.

Si cette image mentale est classée dans la catégorie des projections imaginaires, c'est parce que Justine la visualise volontairement, en témoigne la fermeture de ses paupières. Lars von Trier effectue alors un très gros plan de quelques secondes sur le visage de la mariée pour signifier que l'image va pénétrer son esprit. Certes, le lien avec la diégèse est bien moins présent que dans un flashback cognitif, mais il est tout de même maintenu par ce raccord que l'on pourrait qualifier de raccord regard, ou plutôt de raccord conscience, en plus d'un cadrage serré qui crée de la proximité émotionnelle avec le personnage. La compréhension de la nature imaginaire de ce plan de l'espace grâce au gros plan précédent fait de cette vue subjective mentale, selon François Jost, une ocularisation interne secondaire. Le spectateur a besoin d'une contextualisation, exprimée ici par le gros plan sur Justine qui ferme les yeux, pour considérer le plan suivant comme une image mentale appartenant au personnage. La musique extradiégétique, présente dès le début de la séquence lorsque les invités marchent dans le jardin, facilite aussi l'intégration limpide de cette projection imaginaire, même si, comme dans le flashback cognitif d'*Antichrist* (figure 4, p. 22), l'esthétique de l'image mentale impose une certaine dissonance avec le reste du film. La projection se clôture en même temps que la musique, avec un retour brutal à la réalité et à l'absurdité des protocoles du mariage. L'esthétique naturaliste reprend sa position dominante, montrant les convives en attente du lancer de bouquet de la mariée. Tétanisée par l'indifférence, Justine ne fait rien. Claire, sa sœur,

entre dans le champ et lance lassement le bouquet dans la foule. Le contraste entre la galaxie et ce geste empli de dédain est cinglant, mais il devient symbolique grâce à l'utilisation de l'image mentale.

Les quatre mêmes plans du ciel étoilé sont également visibles dans *Nymphomaniac* lorsque Joe se remémore une visite à l'hôpital lorsqu'elle était enfant⁴¹. De la même façon que Justine dans *Melancholia*, elle ferme les yeux, allongée sur son lit, et visualise ces espaces inatteignables (figure 7). Cette auto-référence démontre une certaine homogénéité dans la trilogie « Dépression » à travers l'image mentale. Malgré deux diégèses diamétralement opposées en termes de scénario, les histoires racontées par von Trier dans son triptyque sont reliées par la condition psychologique des personnages. Au moment de leur projection imaginaire, Justine est une femme mariée, récemment promue comme directrice artistique d'une entreprise de publicité. Joe, elle, est une enfant en pleine quête de son identité. Tout les oppose au niveau de leur contexte social. Pourtant, elles se représentent l'espace de la même manière, faisant de l'image mentale un élément structurant de la construction des protagonistes chez Lars von Trier.

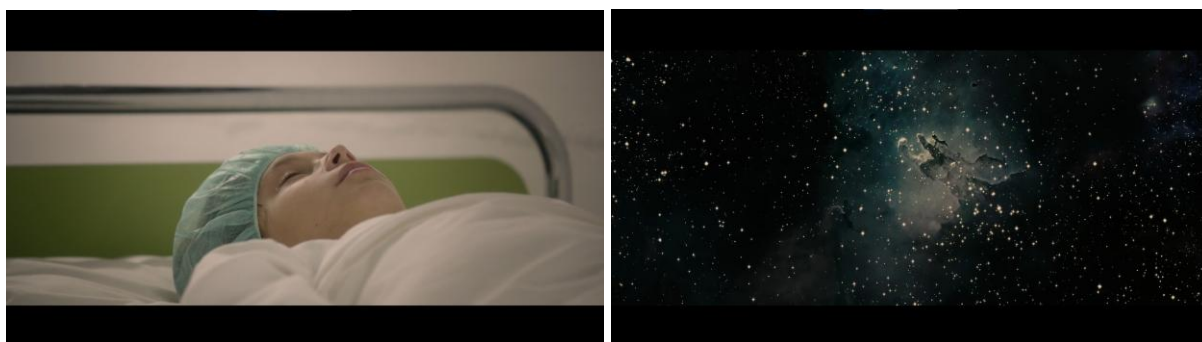


Figure 7 : Projection mentale imaginaire de Joe, enfant, qui visualise l'espace de la même façon que Justine dans *Melancholia* (*Nymphomaniac*, 2013).

2.3. Images mentales analogiques

La projection imaginaire de Joe citée à l'instant comporte une caractéristique importante, définitoire de la sous-catégorie des images mentales analogiques : une voix-off accompagne et introduit l'image mentale. *Nymphomaniac*, du fait de sa structure, est truffé de discours accompagnateurs de flashbacks cognitifs. Le rythme de croisière du film se présente comme tel : Joe discute avec Seligman et se met à évoquer un moment de son passé. Ce souvenir se matérialise à l'écran tout en étant accompagné par la voix-off de Joe, jusqu'à ce que le

⁴¹ Natalia Laranjinha, *op. cit.*, p. 126.

spectateur soit suffisamment installé dans l'imaginaire du personnage pour qu'il y soit délaissé, seul face à l'image et au son, chacun dédié entièrement à l'espace mental. Puis, lorsque la voix de Joe ou de Seligman reprend possession de la bande sonore après l'avoir délaissée pour un temps, l'image mentale s'arrête, produisant un effet de distanciation inéluctable chez le spectateur qui avait eu le temps de se plonger dans une couche parallèle à la diégèse. Ce processus est entièrement permis par l'embrayeur qu'est le discours, par la voix qui passe de *in* – dont la source se trouve dans la réalité diégétique – à *off* pour amener délicatement le spectateur vers la psyché du personnage, avant de redevenir *in* et de mettre un terme à l'espace mental. Ces images mentales sont donc pleinement contrôlées par leur caractère discursif qui transparait dans le son.

Dans *Nymphomaniac*, le discours accompagne systématiquement les images mentales analogiques. Ces images mentales sont particulières, car leur contenu est généralement transpersonnel et extradiégétique. Autrement dit, ces images n'appartiennent ni spécifiquement à l'imagination unique d'un personnage, ni à la diégèse du film. Seligman est, de loin, le protagoniste qui en convoque le plus. Intelligent et cultivé, Seligman façonne continuellement des métaphores entre les expériences sexuelles de Joe et ses propres connaissances. Dans le premier chapitre du film, intitulé « The Compleat Angler », Seligman compare le jeu de séduction de Joe dans le train à une partie de pêche. Pour illustrer ce propos, Lars von Trier ne nous livre pas une image de Seligman en train de pêcher, mais bien une multitude de vidéos de *found footage*. Ces images analogiques servent à souligner les propos métaphoriques de Seligman. Pendant qu'il explicite son point de vue, il imite les gestes du pêcheur tandis que les vidéos de *found footage* viennent poursuivre sa gestuelle, produisant ainsi des raccords mouvement entre des images de registre complètement différent (figure 8). Ces raccords, de la même manière que le discours des protagonistes, servent d'embrayeurs qui légitiment l'utilisation de l'image mentale et qui la rendent fluide au sein du montage, comme c'est le cas à un degré plus ou moins élevé de toutes les images mentales contrôlées. Similairement au gros plan sur un personnage qui ferme les yeux, le raccord mouvement représente un élément du langage cinématographique capable de justifier la subjectivité d'une image, faisant de cette image mentale une ocularisation interne secondaire, bien que le point de vue adopté dans l'image elle-même soit une ocularisation zéro.



Figure 8 : Image mentale analogique de Seligman avec un raccord mouvement entre l'image diégétique et l'image mentale (*Nymphomaniac*, 2013).

Ces images analogiques sont bien des images mentales. Il est tout à fait plausible que Seligman se figure ces images tout en développant sa métaphore entre le sexe et la pêche. Néanmoins, ces images restent transpersonnelles, en ce qu'elles font presque partie du domaine de la conscience collective. Aucun spectateur n'a réellement besoin d'une illustration pour visualiser la pêche à la ligne. Toutefois, les images analogiques prennent tout leur sens lorsqu'elles servent à clarifier les notions complexes auxquelles Seligman aime s'abandonner. Ces images, au-delà de la conscience collective, appartiennent souvent au domaine culturel. Seligman évoque des peintures, des monuments, des épisodes bibliques ou des faits historiques, car il est avant tout un homme passionné. Mais si les images mentales qu'il mobilise sont davantage des images analogiques extradiégétiques que des flashbacks cognitifs, c'est aussi parce que Seligman n'expérimente rien de la vie, en comparaison extrême de Joe, son interlocutrice. Enfermé entre les quatre murs de sa chambre monacale, il s'en tient à des concepts, à de l'encre sur du papier et à des musiques émanant de son poste radio. À nouveau, l'image mentale chez Lars von Trier dévoile la psyché profonde des personnages. La distinction entre le flashback cognitif et l'image analogique reflète ce qui oppose Joe et Seligman quant à leur parcours de vie respectif.

La fin de *Nymphomaniac* a suscité d'innombrables polémiques, comme chaque film du cinéaste provocateur qu'est Lars von Trier. La principale critique avancée par le public concernait cette fin, ce choix de détruire toute l'estime forgée par le spectateur envers Seligman, seul homme à qui Joe semblait pouvoir faire pleinement confiance. Lorsque dans la dernière séquence, il tente d'abuser sexuellement de Joe alors qu'il avait affirmé être asexuel, son attitude paraît incohérente avec la construction de son personnage tout au long du film. Mais après analyse des images mentales convoquées par Seligman, qui restent constamment de l'ordre du discours, de l'analogie et de la métaphore, il semble évident que le spectateur ne le connaît pas réellement. Bien qu'il soit intéressant et érudit, ses images mentales se maintiennent

à la surface des choses, sans jamais devenir profondes comme celles de Joe. Comme souvent chez Lars von Trier, le mal jaillit de là où personne ne l'attend : « Ce n'est pas à partir du monstrueux ou de l'anormal qu'émerge le mal, mais dans l'homme banal, ordinaire. Lars von Trier semble partir de la conviction que le mal [...] est banal⁴². » La fin controversée de *Nymphomaniac* peut paraître inconsistante, mais lorsqu'elle est mise en rapport avec l'utilisation de l'image mentale dans la globalité du film, elle devient pleinement cohérente et, par conséquent, d'autant plus effroyable.

Dans *Nymphomaniac*, les images analogiques prennent une myriade de formes. Elles peuvent être du *found footage*, des prises de vue réalisées pour le film ou des images en animation. Elles peuvent être fixes, en noir et blanc ou en *split screen*. En bref, elles sont une démonstration du savoir-faire de von Trier en tant que réalisateur et de sa maîtrise du langage cinématographique avec lequel il aime jouer. La seule récurrence formelle est que ces images analogiques sont toujours orchestrées par le discours, un embrayeur puissant pour justifier certains raccords. De temps en temps, le discours a même le pouvoir de transformer la nature d'une image mentale. Dans *Antichrist*, ce type de transformation advient durant la séquence de crise d'angoisse du personnage féminin citée plus tôt, lors de laquelle son compagnon lui fait réaliser des exercices respiratoires (figure 4, p. 22). Tandis qu'Elle s'interroge sur sa condition, son mari lui énumère avec un ton impérieux les symptômes typiques de l'anxiété⁴³. Encore une fois, l'homme semble avoir une connaissance absolue de la situation de sa conjointe, puisque les symptômes qu'il inventorie sont précisément ceux qu'elle subit et qu'elle vient de visualiser en rêve (figure 9).

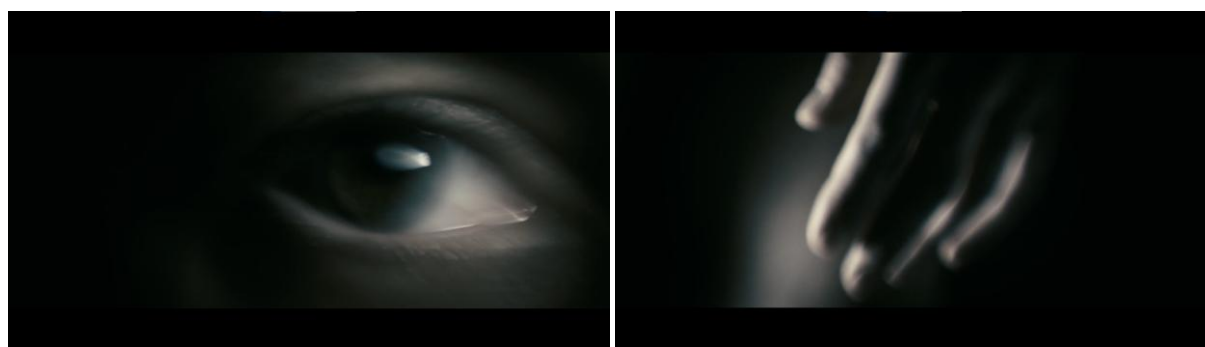


Figure 9 : Images des symptômes d'anxiété d'Elle réalisés à la *Lensbaby* (*Antichrist*, 2009).

Quelques minutes auparavant, le spectateur a été confronté à ces mêmes images mentales anxiogènes, appartenant à un rêve d'Elle. Or, maintenant qu'elles ont été conscientisées et

⁴² Natalia Laranjinha, *op. cit.*, p. 62.

⁴³ *Ibidem.*, pp. 81-83.

expliquées scientifiquement par Il, elles n'ont plus rien d'angoissant, elles deviennent banales et purement rationnelles. Cette modification de la nature de l'image mentale est permise par le discours d'Il. Sa voix-off maintient une liaison concrète et contrôlée avec la diégèse, alors que quelques instants auparavant, le spectateur devait affronter une image mentale intrusive où le son comme l'image étaient au service de l'immersion dans l'espace mental. Ce processus de transformation initié par le discours, un procédé relevant fatalement du contrôle, permet de transiter naturellement vers la catégorie des images mentales intrusives, divergentes sur de nombreux points.

3. Les images mentales intrusives

Contrairement aux images mentales contrôlées, les images mentales intrusives s'imposent au personnage indépendamment de sa volonté. La manifestation la plus évidente de ces images intrusives est le rêve. Chaque nuit, l'humain perçoit des images mentales durant son sommeil, sans pouvoir contrôler consciemment leur apparition. C'est précisément la spécificité des images mentales intrusives. Cependant, dans l'univers cinématographique de Lars von Trier, elles ne se limitent pas à l'état de somnolence. Plusieurs personnages, principalement la protagoniste dans *Antichrist*, Justine dans *Melancholia* et Joe dans *Nymphomaniac*, subissent l'irruption régulière d'images intrusives dans leur espace mental. Ces images peuvent provenir d'un passé altéré, d'un réel manipulé, ou encore d'hallucinations irrationnelles. Le plus souvent, ces images rompent brutalement avec les autres images du film qui suivent une logique esthétique différente. Mais parfois, elles peuvent interférer avec la réalité physique de la diégèse, l'espace mental s'infiltrant dans l'image à travers des déformations optiques ou des surimpressions. Quelles qu'elles soient, ces images restent dépendantes de l'état psychologique des personnages et explorent les thématiques fatalistes exposées par la trilogie « Dépression », en particulier *Antichrist*, premier film du triptyque, qui illustre à tant d'égards la notion d'espace mental intrusif.

3.1. Réminiscences et flashbacks altérés

De la même façon que les flashbacks cognitifs, cette sous-catégorie se caractérise par sa relation à un passé plus ou moins lointain. Le personnage visualise un épisode de sa vie, un événement marquant voire traumatisant. Toutefois, il n'a aucune emprise consciente sur son espace mental. Le passé s'impose au personnage, sans qu'il ne puisse rien faire pour empêcher cette vision. Cette impuissance démontre l'état psychologique désastreux auquel sont confrontés les personnages de la trilogie « Dépression », en particulier les trois femmes

occupant les rôles principaux. Elle, Justine et Joe entretiennent une lutte incessante avec leur propre psyché, détériorée par l'anxiété, la mélancolie et l'addiction. Pour parvenir à stopper l'intrusion de réminiscences et de flashbacks altérés dans leur espace mental, ces trois personnages se retrouvent parfois astreints à se faire du mal, psychologiquement ou physiquement.

Dans *Antichrist*, la violence, le sadisme et l'automutilation surgissent fréquemment à l'écran. Le spectateur se retrouve alors confronté à des séquences extrêmement difficiles à regarder. Ces séquences ont engendré de vives réactions dans le monde du cinéma, mais elles sont symptomatiques de la situation psychologique d'Elle et de sa sujétion à la culpabilité, produisant périodiquement des images mentales intrusives de plus en plus intenses dans son esprit. La violence présente dans *Antichrist* n'est pas gratuite, elle est profondément liée à la condition d'Elle, librement inspirée de la dépression vécue par Lars von Trier lui-même. La scène la plus marquante de ce point de vue se déroule vers la fin du film, lorsque, par volonté de s'infliger un châtiment pour la mort de son fils, Elle décide de s'exciser. Lars von Trier choisit d'imposer au spectateur ce moment, déjà très intense en soi, en le cadrant en très gros plan, la violence envahissant le champ sans qu'il n'y ait d'échappatoire. Cette ablation de l'organe érectile féminin devient le symbole ultime de la culpabilité et de la détestation de soi, caractéristique des trois films de la trilogie⁴⁴. Dans son ouvrage analysant le comportement des personnages de Lars von Trier, Natalia Laranjinha dit ceci à propos de l'excision de la femme dans *Antichrist* :

« [...] L'excision, dans les croyances populaires, était [...] considérée comme un moyen de soigner certaines maladies féminines, entre lesquelles, l'hystérie, la mélancolie et la nymphomanie. La femme d'*Ant* [*Antichrist*] recherche la sexualité avec tant de frénésie et de violence, qu'elle se libère par l'excision de toute pulsion sexuelle et se punit de l'accident de son enfant. [...] L'automutilation affirme un rejet, un vomissement féroce de soi, figuré dans une partie de son corps. Son clitoris matérialise sa culpabilité, extirpée d'une manière physiquement atroce, elle atteint, finalement, le soulagement et la libération⁴⁵. »

Dans le film, cette séquence est mise en parallèle avec une image mentale qui entérine la punition abominable que représente l'excision. En montage alterné, le spectateur revoit de manière fragmentée le prologue du film. Ce prologue d'un peu plus de cinq minutes montre le couple en plein rapport sexuel lorsque leur enfant, Nic, se réveille et parvient à sortir de son lit sans attirer l'attention de ses parents. Fasciné par la magnificence de l'hiver et de ses flocons,

⁴⁴ Natalia Laranjinha, *op. cit.*, p. 151.

⁴⁵ *Idem.*

Nic monte sur la table et se dirige vers la fenêtre laissée ouverte. Il glisse alors malencontreusement sur l'appui de fenêtre enneigé et tombe de plusieurs étages. Au moment de la chute de son fils, Elle atteint l'apogée de sa jouissance, illustrée par un cri inaudible pour le spectateur, puisque le seul son présent dans la séquence est la musique extradiégétique de Georg Friedrich Haendel. Ce prologue présente une esthétique décrite comme « monumentale⁴⁶ » par Lars von Trier et son équipe, une esthétique qui contraste rigoureusement avec le reste du film. Les plans sont parfaitement stables et fixes, ils vont droit au but en montrant minutieusement, en cadrage serré, les éléments qui valent la peine d'être montrés. Le noir et blanc, accompagné d'un ralenti souverain permis par une captation de mille images par seconde⁴⁷, octroie à ce prologue un rendu grandiose, imposant, qui le rend autonome par rapport au reste du film. Il est d'ailleurs encadré par un intertitre qui l'introduit, et un autre qui l'achève tout en lançant le premier chapitre. C'est également le cas pour l'épilogue, dont l'esthétique est précisément similaire à celle du prologue. Dans ce cas-ci, l'esthétique monumentale et l'esthétique naturaliste du reste du film sont donc distinctement séparées par le chapitrage typique de Lars von Trier.

Or, lors de la scène de l'excision, le monumental et le naturalisme sont tout à coup placés côte à côte, sans rempart pour empêcher la dissonance entre les deux esthétiques. Cette puissante démarcation, symptomatique des images mentales intrusives, est initiée par la réminiscence d'Elle, suscitée par la sensation de plaisir qu'elle perçoit lorsqu'elle pose la main de son conjoint sur son appareil génital. La scène de la mort de son fils, durant laquelle elle percevait une sensation identique, s'immisce alors dans son esprit par un lien haptique. Le flashback prend possession de l'image, comme il prend possession de sa conscience. Durant les premières secondes, il se limite à un raccord regard entre un plan sur Elle regardant vers la caméra et un plan sur Nic, son fils, montant sur la table lui donnant accès à la fenêtre. Instantanément, l'image revient à la diégèse actuelle pour exhiber les sanglots de la mère, témoignant l'insupportable sentiment de culpabilité (figure 10). Dans son esprit, elle s' imagine totalement consciente de ce que son fils s'apprêtait à vivre, au point de créer un raccord regard physiquement impossible entre Elle dans son lit et Nic en train de chuter de la fenêtre. Elle se considère pleinement responsable de la mort de son fils, une mort liée à tout jamais à son plaisir sexuel qu'elle a privilégié à la vie de son enfant⁴⁸. Sa réminiscence mentale est intensément

⁴⁶ Bonus du DVD d'*Antichrist* : « Version commentée », Potemkine, 2009.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ Natalia Laranjinha, *op. cit.*, p. 152.

altérée par son état psychologique, transformant ainsi une séquence que le spectateur pensait objective au début du film en une séquence produite par l'imagerie mentale d'un personnage.



Figure 10 : Réminiscence de la mort du fils (prologue) et montage alterné avec la diégèse (*Antichrist*, 2009).

Par lecture rétrospective, le spectateur est contraint de remettre en question la fiabilité des images qui lui ont été présentées. Le flashback dévoile une mère potentiellement répréhensible depuis le début. Le spectateur peut, dès lors, émettre l'hypothèse que Lars von Trier avait dissimulé la part de responsabilité d'Elle dans l'accident de Nic au moment du prologue. Cependant, il peut aussi penser que la réminiscence ne démontre aucunement la vérité du passé, car elle est profondément altérée par le sentiment de culpabilité maladif ressenti par la mère. Cette incertitude est révélatrice d'une thématique récurrente chez le cinéaste danois : la fine frontière entre le bien et le mal. Dans ses films, il ne s'agit jamais de déceler la bonté du vice, mais bien d'inspecter la complexité d'une nature humaine qui n'admet pas de manichéisme. La femme d'*Antichrist* commet des actes cruels, certes, mais ils sont tous justifiables par son état de deuil. Son comportement est celui d'un humain pris au piège dans une situation mentale impossible à gérer sainement. En s'excisant, elle s'apparente à tous les personnages du cinéma de Lars von Trier, qui « réagissent en ayant recours à leurs émotions, beaucoup plus qu'à leur raison⁴⁹ ». Le *pathos*, placé en haut de la hiérarchie des priorités, est profondément ancré dans les images mentales intrusives, y compris dans des réminiscences liées à des émotions, à des perceptions physiques, représentées dans la séquence de l'excision par la jouissance. La relation entre la diégèse et l'image mentale n'est plus de l'ordre de l'image ou du son comme c'était le cas des images contrôlées. Elle devient tortueusement sensitive, l'embrayeur de l'ocularisation interne secondaire devenant la puissance haptique et plastique de l'écran-surface⁵⁰, plus complexe à conscientiser qu'un raccord regard ou qu'un discours. Dès lors, le spectateur est

⁴⁹ Natalia Laranjinha, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁰ Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/arts visuels », 2015, p. 44.

soumis à une vision intrusive contenant des images insoutenables qu'il perçoit presque dans sa propre chair :

« Si les films de Lars von Trier choquent autant, cela est en partie dû au fait qu'ils entraînent le spectateur dans des lieux qu'il repousse, auxquels il résiste à entrer, à visiter ou revisiter du fait de leur nature impétueuse, déplaisante et violente⁵¹. »

3.2. Hallucinations et visions dissociatives

Similairement aux réminiscences et aux flashbacks altérés explorant le passé, les hallucinations représentent un domaine largement enclin à contenir des images impétueuses et violentes. Ainsi, la plupart des images mentales présentes dans *Antichrist* s'apparentent à des hallucinations et à des visions dissociatives. C'est ce que Lars von Trier et ses équipes ont surnommé le « montage angoisse », partiellement inspiré par les voyages chamaniques expérimentés par le réalisateur durant sa dépression⁵². De toutes les images mentales intrusives, il s'agit probablement de la sous-catégorie la plus éloquente en termes d'immixtion dans l'espace mental. En raison de leur caractère intrusif, ces hallucinations extraient le personnage de son positionnement physique dans la diégèse pour l'emmener mentalement vers une zone spatio-temporelle indéterminée n'existant que dans son imaginaire. Ces images sont puissamment dissociatives, puisqu'elles obligent le personnage à s'absenter d'un réel qui ne lui suffit plus, ou qui est trop difficile à supporter moralement et physiquement.

Dans *Antichrist*, le personnage féminin souffre d'effroyables troubles dissociatifs. Son anxiété la pousse à se détacher du réel et lui fait subir des visions horribles intrusives. C'est le cas à de nombreuses reprises dans la première partie du film, avant que le couple n'arrive dans la forêt d'Eden. Les images mentales perçues par Elle restent étrangères pour le spectateur, qui ignore encore l'existence de ces lieux. Ainsi, quand elle visualise tout à coup un paysage funeste composé de troncs, de branches pliées et de fougères, le spectateur est transporté dans un espace inexploré. Cette image mentale intervient en fondu enchaîné au moment où le couple s'apprête à avoir un rapport sexuel (figure 11). Dans le film, le coït est un moyen pour Elle d'échapper frénétiquement⁵³ à son anxiété chronique, mais ça ne fonctionne que superficiellement. Ici, le rapport sexuel n'empêche pas l'intrusion d'une hallucination horrible, ce qui illustre sa phobie de la nature. Cette vision est absolument dissociative, en ce qu'elle ne maintient aucun lien audiovisuel avec la diégèse. Aucun embrayeur ne justifie le

⁵¹ Natalia Laranjinha, *op. cit.*, p. 62.

⁵² Bonus du DVD d'*Antichrist* : « Version commentée », *op. cit.*

⁵³ Natalia Laranjinha, *op. cit.*, p. 151.

raccord entre l'image diégétique et l'image mentale, ce qui fait de cette hallucination un prototype de l'intrusion. Le spectateur peut toutefois déceler le caractère mental du plan de la forêt grâce à certains opérateurs de modalisation, indices d'une modification esthétique remarquable. L'image est vibrante, progressivement déformée pour symboliser l'aspect imaginaire, le tronc central semblant s'étirer verticalement. Le son, lui, est dense et tonnant, il ne laisse aucune possibilité de respirer. Le tout donne un rendu vivement immersif qui permet au spectateur de se plonger, pendant une dizaine de secondes, dans une atmosphère sinistre, simulant à merveille la condition psychologique d'Elle.



Figure 11 : Fondu enchaîné vers la vision dissociative de la forêt (*Antichrist*, 2009).

Le plan suivant est aussi une image mentale, car il s'agit de l'œil d'Elle cadré en très gros plan, illustrant le symptôme du vertige (figure 9, p. 28). Le raccord entre les deux images est précipité sur le plan formel. Il n'y a aucun moyen de s'attendre à un raccord de la sorte. En revanche, sur le fond, ces deux plans produisent chez le spectateur une impression de ce que peut ressentir une personne atteinte d'anxiété. L'image de l'œil est fortement déformée par l'usage de la *Lensbaby*, un objectif à deux lentilles séparées par un tube en caoutchouc qui permet de tordre l'image. Ces images donnent un rendu « flou et texturé, un effet *tilt-shift* [effet maquette] avec un halo de *bokeh* sur le contour de l'image, ce qui focalise l'attention du spectateur sur le centre⁵⁴ ». Cette image mentale relevant du rêve montre l'œil d'Elle en cadrage serré. Certes, l'œil est ce qui permet de voir, mais dans ce cas-ci, il est conjoint à une hallucination, créant un raccord regard entre deux images mentales intrusives et accentuant la dissociation de cette vision.

Au fur et à mesure du film, l'anxiété subie par Elle se déplace petit à petit vers Il. Érudite, serein et confiant en ses connaissances, l'homme ne paraît pas autant affecté par la mort de son fils que sa compagne. Sa rationalisation permanente des événements instaure progressivement une atmosphère délétère au sein du couple. Elle ne peut plus supporter que sa dépression soit

⁵⁴ Bonus du DVD d'*Antichrist* : « Version commentée », *op. cit.* (Traduction personnelle).

sans cesse expliquée, alors que ce qu'elle vit et ce qu'elle voit, notamment dans ses hallucinations dissociatives, est inexplicable. Si la violence n'arrive que dans la dernière partie du film, l'homme commence à pressentir une forme de nuisance qui s'installe dans l'esprit d'Elle. Il le comprend principalement dans la forêt, par exemple quand il aperçoit une biche avec un fœtus mort accroché à l'arrière de son corps, ou quand il est témoin de l'automutilation d'un renard blessé. La nature se transforme en une entité pernicieuse, maléfique, voire diabolique⁵⁵ comme le déclare Elle : « Nature is Satan's church. » La forêt d'Eden assoit son autorité et s'en prend alors à l'homme⁵⁶, à commencer par la nuée de glands qui s'écrase sur le chalet. Plus tard, pendant que sa compagne est endormie, Il découvre dans sa poche le rapport d'autopsie qu'il avait oublié de consulter. Le spectateur n'a pas connaissance de ce qu'il lit dans ce rapport médical, mais la réaction du protagoniste, soutenue par un rapide zoom arrière et un regard-caméra troublant, suffit pour faire comprendre qu'il est hautement inquiet par ce qu'il vient d'apprendre. Le plan suivant est une vision dissociative de Lui s'imaginant sous une pluie de glands, symbole de l'information qui vient de s'abattre sur lui, ouvrant un espace temporellement équivoque (figure 12).

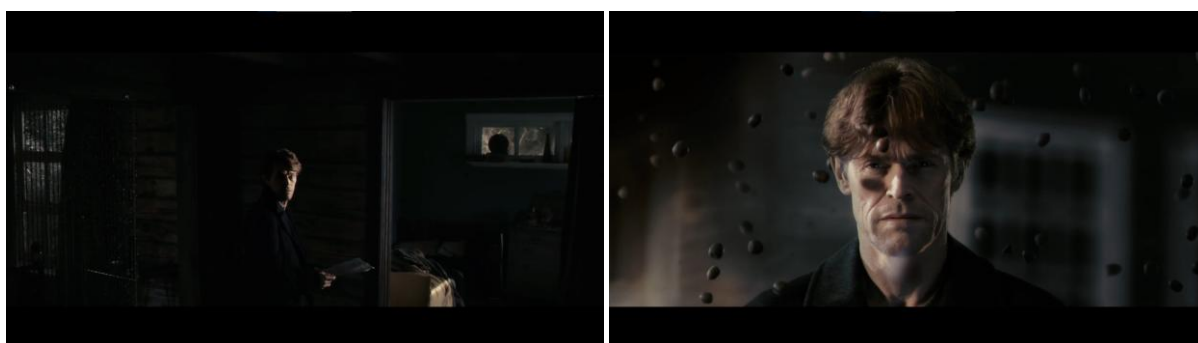


Figure 12 : Zoom arrière, regard-caméra et vision dissociative d'Il sous une pluie de glands (*Antichrist*, 2009).

À nouveau, comme dans la vision mentale précédemment citée, l'esthétique naturaliste est abruptement interrompue par un plan fixe, au ralenti, encerclé par des tonalités vibrantes. Cette image mentale est suffisamment longue et dissociative pour que le spectateur soit coupé de la diégèse et pour que son retour à la réalité physique du film soit brutal, créant fatalement de la distanciation. L'élément remarquable dans la vision de la pluie de glands est que le personnage masculin se met en scène lui-même, ce qui signifie qu'Il s' imagine dans ses propres images mentales. Cette mise en scène de soi dans l'espace mental advient régulièrement chez Lars von Trier, mais rarement au sein d'images mentales qui n'explorent pas le passé.

⁵⁵ Natalia Laranjinha, *op. cit.*, pp. 154-155.

⁵⁶ Amy Simmons, *Antichrist*, Liverpool, University Press, coll. « Devil's advocates », 2015, p. 34.

D'habitude, les personnages se figurent eux-mêmes dans leurs flashbacks cognitifs ou dans leurs réminiscences, mais il est rare de les voir intégrer leur propre corps dans des projections imaginaires ou dans des hallucinations. Pour approfondir ce point, il est nécessaire de remobiliser le concept d'image semi-subjective de Jean-Mitry, qui sera d'ailleurs utile pour les sous-catégories suivantes. Pour rappel, ce type d'image intègre dans son champ le personnage auquel s'identifie le spectateur. Le récit est perçu à travers le point de vue de ce personnage sans avoir recours à l'ocularisation interne, puisque son corps est visible à l'écran :

« Conservant toutes les qualités de l'image "descriptive" [objective], l'image "associée" épouse le point de vue de l'un quelconque des personnages qui, posé objectivement, occupe une situation privilégiée dans le cadre (premier plan, plan moyen ou amorce de premier plan). La caméra l'accompagne dans ses déplacements, agit avec lui et voit comme lui et en même temps que lui⁵⁷. »

Le concept d'image semi-subjective est réactualisé par Lars von Trier au cœur des images mentales dans ses films. Tout au long de la trilogie « Dépression », certains protagonistes se perçoivent dans leur propre imagination. Comme énoncé à travers une séquence de *Mulholland Drive* (figure 2, p. 11), l'image mentale complexifie la notion d'image semi-subjective en l'associant à l'image subjective. Effectivement, l'image mentale est, par nature, une catégorie particulière de l'image subjective. Intrinsèquement, le spectateur observe ce que le personnage voit dans sa conscience, il y a donc ocularisation interne. Mais lorsque le contenu de l'image mentale met en scène le personnage lui-même, le concept d'image semi-subjective est activé. Dans la séquence de la chute de glands d'*Antichrist*, le mari s'auto-visualise lors d'une image mentale relevant de l'intrusion, ce qui est pleinement cohérent avec sa gestion émotionnelle robotique et sa confiance en soi. Même lorsqu'une vision dissociative s'impose à lui, son « Moi » physique préserve son intégrité et témoigne d'un égocentrisme certain. Logiquement, il compose son image mentale en positionnant son corps au centre. Ainsi, le plan devient semi-subjectif, le spectateur s'identifiant au personnage qui « occupe une situation privilégiée dans le cadre⁵⁸ ». Dès lors, il y a conjugaison de l'image semi-subjective et de l'image subjective mentale, ce qui démontre le caractère composite de ces images étrangement complexes.

3.3. Rêves et cauchemars

Justine, dans *Melancholia*, se comporte également de manière individualiste. Son attitude s'explique par son état dépressif et mélancolique, mais elle n'en reste pas moins égoïste, comme le démontre certaines de ses images mentales intrusives dans lesquelles elle s'auto-visualise.

⁵⁷ Jean Mitry, *op. cit.*, pp. 77-78.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 77.

L'utilisation de l'image mentale dans *Melancholia* est très spécifique, puisqu'elle s'établit presque intégralement dans le prologue. Cette longue séquence d'ouverture fera l'objet d'une analyse à part entière dans le chapitre suivant. Il est toutefois captivant de considérer l'un des plans de ce prologue pour évoquer la sous-catégorie des rêves. Comme dit précédemment, les rêves sont les prototypes des images mentales intrusives. Il existe plusieurs séquences dans la trilogie « Dépression » dans lesquelles l'endormissement ou le réveil d'un personnage est associé à une image mentale, afin de faire comprendre au spectateur que ce qu'il vient de voir relevait de l'onirisme.

Dans la première partie de *Melancholia*, une scène de rêve se démarque grâce à son caractère discursif. Pendant son mariage, Justine ne cesse de s'éclipser pour assouvir son besoin de solitude. Tandis que les convives sont en train de danser, Léo, le fils de Claire et John, est épuisé. Justine propose gentiment de l'accompagner pour le mettre au lit, ce que Léo accepte volontiers. Après une courte conversation entre Léo et sa tante, le jeune garçon tombe dans les bras de Morphée. Justine, au lieu de retourner à la fête, fait de même et s'endort à ses pieds. Claire débarque alors dans la chambre et trouve sa sœur en pleine sieste, le soir de son mariage. Elle tente de la réveiller, mais Justine reste plongée dans une inertie du sommeil. Engourdie, elle fait part de son ressenti à Claire en prononçant ces mots : « I'm trudging through this grey woolly yawn. It's curling into my legs, it's really heavy to drag alone. » Ces mots révèlent une métaphore significative de l'état dépressif de Justine, qui n'a pas encore été pleinement dévoilé à cet instant du film. Cette allégorie fonctionne amplement de manière autonome, mais elle occupe une place spécifique dans le montage du film. Dans la scène où Justine et Claire conversent lentement dans la chambre de Léo, aucune image mentale n'est à signaler. Néanmoins, le fil gris laineux dont parle Justine est apparu à l'écran beaucoup plus tôt dans le film, lors du prologue (figure 13).

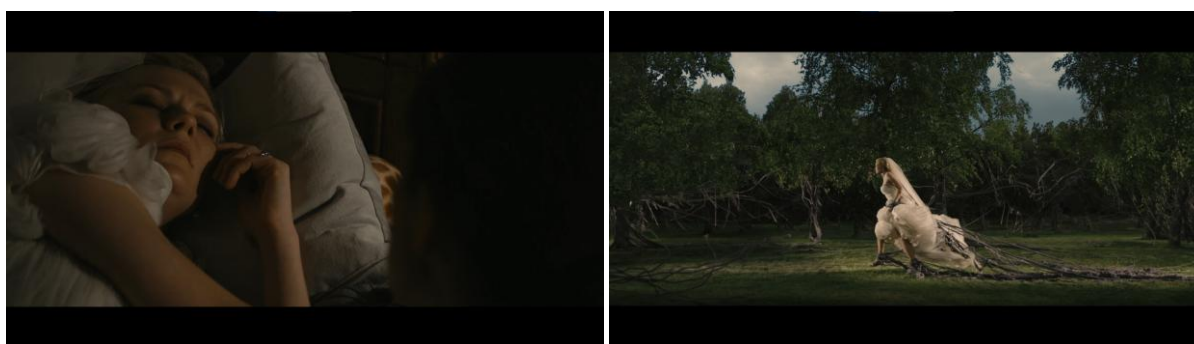


Figure 13 : À gauche : Justine raconte son rêve de fil gris laineux à Claire. À droite : Image du prologue représentant ce que Justine raconte dans son rêve plus tard dans le film (*Melancholia*, 2011).

Avec cette séquence, Lars von Trier interroge le public sur sa capacité à convoquer lui-même son espace mental. La remémoration du plan de Justine marchant dans du fil gris requiert une certaine faculté d'attention active. Dans tous les cas, ce moment métaphorique relevant du discours appelle à la visualisation mentale du spectateur. Certains ne se souviendront pas de l'image du prologue et produiront leur propre image mentale. D'autres auront encore ce plan solidement ancré dans leur esprit, et comprendront rétrospectivement que l'image aperçue plus tôt était un rêve. En comparaison avec les images mentales présentes dans *Nymphomaniac*, cette séquence de discours introduit une scène onirique, et non pas un flashback cognitif ou une image analogique. Justine raconte ce qu'elle a perçu en rêve sans qu'il n'y ait de lien direct avec la diégèse, si ce n'est la robe de mariée. Ainsi, cette scène mêlant le discursif et le rêve intrusif illustre à merveille la complexité du prologue de *Melancholia*, composite à tant d'égards et singulièrement complexe à classer. Comme Il dans *Antichrist*, Justine pratique inconsciemment l'auto-visualisation dans ses images mentales intrusives.

Ce mémoire avance que l'image mentale est un élément structurant le cinéma von Trier. Avec cette multitude de catégories énumérées, il serait légitime de penser que le cinéaste danois surutilise cette composante du langage cinématographique, mais la séquence de *Melancholia* analysée ci-dessus est la preuve du contraire. Bien que la trilogie « Dépression » soit profondément axée sur les images mentales de protagonistes torturés par la détresse émotionnelle, la façon qu'a von Trier de les agencer permet de ne pas créer de redondance stylistique. Lorsque Justine déclare marcher péniblement à travers du fil gris laineux, il serait aisé de replacer l'image mentale correspondante à la suite de cette réplique. Pourtant, Lars von Trier décide de la placer au cœur d'un mystérieux prologue complètement détaché du reste du film. Il serait alors possible de déclarer que *Nymphomaniac* tombe dans cette facilité esthétique, en illustrant chaque discours par une image mentale analogique ou par un flashback cognitif. Mais les autres catégories d'images mentales, comme les projections imaginaires ou les visions dissociatives, ne sont que très rarement utilisées dans le film. Par exemple, dans le quatrième chapitre, le père de Joe est atteint de *delirium tremens*, une dégénérescence cérébrale qui advient après le sevrage d'une addiction. Il est atteint de puissantes crises de panique et d'anxiété, durant lesquelles de violentes hallucinations envahissent son esprit. Le sujet du chapitre paraît alors idéal pour un recours aux images mentales, mais aucun plan imaginaire n'est révélé durant ces séquences. La terreur dans les yeux du père de Joe est largement suffisante pour atteindre émotionnellement le spectateur, alors enclin à participer activement au processus filmique et à mobiliser sa propre imagination. À travers cette absence d'images

mentales du père atteint de *delirium*, le spectateur renforce aussi son rapport d'identification avec Joe, qui, elle non plus, n'a pas accès à ce que son père est en train de subir mentalement. La convocation de l'espace mental chez von Trier est fréquente, mais rarement prévisible.

3.4. Images diégétiques déformées

Jusqu'à présent, les images mentales de la trilogie « Dépression » se présentaient comme des images appartenant uniquement à l'espace mental des personnages, soit parce qu'elles étaient résolument imaginaires, soit parce qu'elles provenaient d'un passé révolu. Quoi qu'il en soit, la diégèse était exclue spatialement et temporellement de ces images. De ce point de vue, cette catégorie est une anomalie au sein de cette classification, puisque les images diégétiques déformées maintiennent le spectateur dans la réalité physique de la diégèse en omettant le principe de caméra subjective. Ici, il n'est pas question d'ocularisation interne, mais plutôt d'ocularisation zéro associée à un point de vue semi-subjectif qui oriente la perception du spectateur vers une identification du personnage. En ce sens, les images diégétiques de cette catégorie ne peuvent être pleinement considérées comme des images mentales, mais bien comme des images diégétiques semi-subjectives mentalement altérées. Malgré cet aspect divergent, ces images sont pertinentes à étudier dans ce travail, car elles sont symboliques de l'omniprésence mentale dans les films de Lars von Trier.

De nombreuses images diégétiques déformées sont observables dans *Antichrist*, qui est probablement le film de la trilogie qui place le spectateur au plus près de ses personnages sur le plan psychologique. Pour permettre une forte identification du spectateur, la perception des deux uniques protagonistes transforme visuellement et numériquement des images diégétiques qui semblaient objectives. Ce procédé artificiel se transcrit souvent en une distorsion palpable de l'image. Les déformations optiques s'imposent dans la forêt pour signifier la peur viscérale du personnage féminin, ainsi que la domination d'une nature bien plus vivante qu'elle n'y paraît. Pour qu'Elle surmonte sa phobie, son conjoint lui fait effectuer un exercice de concentration qui consiste à la faire marcher entre deux rochers, mais l'idée même de poser le pied sur l'herbe la tétanise⁵⁹. Pour illustrer cette angoisse et le transmettre au spectateur, une distorsion perturbante est appliquée à un plan sur la zone de verdure qu'elle doit traverser (figure 14). Dans la continuité de la séquence, rien n'indique le surgissement d'une image

⁵⁹ Amy Simmons, *op. cit.*, p. 50.

mentale. Pourtant, la déformation s'impose tout à coup à une image diégétique, imprégnant la réalité physique du film de manipulation mentale.



Figure 14 : Déformation optique d'une image semi-subjective à cause de sa peur (*Antichrist*, 2009).

L'image mentale est si présente dans le cinéma de Lars von Trier qu'elle ne se limite pas à l'esprit des personnages, elle façonne aussi directement la réalité diégétique. C'est d'ailleurs ce que représente la planète dans *Melancholia*, pressentie par Justine avant que quiconque ne puisse l'apercevoir. Dès son arrivée à sa cérémonie de mariage, elle s'arrête pour regarder vers le ciel et demande à John de l'éclairer sur une étoile bien précise. Ce qu'elle perçoit, c'est la planète Melancholia, symbole de son état psychologique. La dépression, bien qu'elle soit parfois invisible, est assez robuste pour influencer concrètement le monde. Comme Elle dans *Antichrist* ou Joe dans *Nymphomaniac*, des protagonistes atteintes de pathologies mentales à divers degrés, Justine impacte sévèrement son environnement, au point que l'emblème de sa dépression soit capable d'anéantir la Terre et l'espèce humaine.

« La femme [dans *Antichrist*] autant que Justine, englouties par leur *pathos* conçoivent le monde par l'association de leurs émotions à la nature. Les émotions, dues aux traits de leur pathos, portent une charge de négativité extrême. La représentation de la nature se peuple alors d'antipathie ainsi que de mal, de perte et de destruction⁶⁰. »

Pour illustrer cette représentation négative de la nature, la scène la plus marquante est certainement celle où Elle raconte un souvenir qu'elle a vécu dans la forêt d'Eden. Alors qu'elle était affairée à travailler sur sa thèse dans le chalet, son attention fut attirée par des pleurs d'enfant. Puisqu'elle séjournait avec son fils, son premier réflexe fut de penser qu'il avait besoin de son aide. Elle se dirigea alors vers la forêt, mais elle eut beau inspecter chaque recoin, elle ne trouva aucune source rationnelle à ces lamentations. Par la suite, elle trouva Nic, heureux en train de jouer dans la remise, tandis que les sanglots persistaient⁶¹. Pendant sa fouille agitée, le

⁶⁰ Natalia Laranjinha, *op. cit.*, pp. 154-155.

⁶¹ *Ibidem.*, p. 155.

décor champêtre est soumis à de nombreuses distorsions optiques illustrant encore sa peur (figure 15). La différence entre ces déformations et les autres présentes dans le film réside dans leur présence au sein d'un flashback cognitif. Lors de cette séquence capitale dans la narration d'*Antichrist*, le spectateur se retrouve donc confronté à un flashback cognitif contrôlé soutenu par un récit discursif, mais dévoilant une esthétique fortement dissociative du reste du film, en plus de présenter de multiples déformations optiques purement intrusives. L'image mentale est donc convoquée simultanément sous sa forme contrôlée et intrusive, ce qui prouve la nécessité de pousser l'analyse au-delà de cette classification.



Figure 15 : Distorsion du décor pendant la recherche de la source des pleurs (*Antichrist*, 2009).

4. Conclusion sur les images mentales contrôlées et intrusives

Comme son titre l'indique, ce mémoire se concentre sur des images. Dès lors, il serait tentant de limiter l'analyse des images mentales aux aspects visuels, tels que le cadrage, la composition ou les effets de montage. Pourtant, le son a une importance capitale dans l'image mentale. Le spectateur n'en a pas conscience quand il y est confronté, mais le son, quel qu'il soit, est un embrayeur efficace pour révéler l'aspect imaginaire. De plus, s'il est en mesure de comprendre si une image mentale est mobilisée consciemment ou non par un personnage, c'est en grande partie par le prisme sonore. Dans le cas des images analogiques ou de certains flashbacks cognitifs, la voix du protagoniste sert de liant entre l'image mentale et la diégèse. Les répliques narratives en voix-in puis en voix-off déposent le spectateur dans un espace mental stabilisé, peu dissociatif, avant de le délaisser ensuite dans un univers sonore et visuel entièrement consacré à l'imaginaire lorsqu'il a intégré le processus mental. Ces images sont, de loin, les images mentales les plus contrôlées de cette catégorie. En comparaison, les projections imaginaires sont plus dissonantes. Formellement, leur relation sonore à la diégèse est bien plus arachnéenne, ne tenant parfois qu'à la musique extradiégétique qui accompagne l'arrivée de l'image mentale. C'est précisément ce qui advient lors des projections imaginaires de l'espace dans *Melancholia* et dans *Nymphomaniac* (figure 6, p. 24 et figure 7, p. 25). Dans ces deux

séquences, le thème musical principal du film imprègne la bande-son dès le début de la scène avant de s'en emparer complètement au moment de l'image mentale grâce à une augmentation de son intensité et de son volume. La musique étant extradiégétique, elle est inévitablement un embrayeur moins ostensible que la voix d'un personnage, mais elle permet tout de même de contenir le spectateur dans un certain cadre, sans produire un effet trop incisif de dissociation et de distanciation. En revanche, les images mentales intrusives ont tendance à être purement dissonantes au niveau sonore. Les réminiscences, les rêves ou les hallucinations présentent souvent des tonalités vibrantes, immersives, ne maintenant aucun lien spécifique avec le son diégétique. En ce sens, la principale différence formelle entre les images mentales contrôlées et intrusives réside dans la bande sonore.

Naturellement, l'image reste elle aussi primordiale dans l'analyse des images mentales. À cet égard, le cadrage est un facteur particulièrement éloquent. Dans la plupart des exemples cités dans ce chapitre, l'image mentale est précédée d'un plan serré sur le personnage explorant son imagination. L'embrayeur qu'est le rapprochement physique de la tête d'un protagoniste figure aisément la pénétration dans la psyché. Ainsi, même s'il peut être légèrement déconcertant à cause de son aspect mental, le plan suivant paraît logique et cohérent. C'est en cela que les images mentales peuvent être considérées comme des ocularisations internes secondaires, d'autant plus qu'elles respectent scrupuleusement la nécessité d'un raccord immédiat. Cependant, cette récurrence dans le cadrage concerne principalement les images mentales contrôlées. Les gros plans sur les visages d'Elle (figure 4, p. 22), de Justine (figure 6, p. 24) et de Joe (figure 7, p. 25) servent de plans introductifs à des flashbacks cognitifs et à des projections imaginaires. Contrairement à ces exemples, les images mentales intrusives sont plus imprévisibles. Certaines sont parfois en raccord avec des plans plus ou moins serrés, mais elles sont alors positionnées en amont dans le montage (figure 11, p. 34). D'autres ne sont absolument pas introduites et surgissent à l'écran sans que le spectateur ne puisse s'y attendre (figure 12, p. 35).

Telles qu'elles ont été définies dans la première partie de ce mémoire, les images mentales forment une catégorie particulière des images subjectives. Elles répondent donc à la logique d'ocularisation interne de Jost, et puisqu'elles sortent de la réalité physique de la diégèse, elles sont toujours des ocularisations internes secondaires qui demandent une contextualisation. Ainsi, la divergence formelle entre les images mentales contrôlées et intrusives repose sur l'effet de montage servant à suggérer la subjectivité de l'image. Si le raccord entre diégèse et espace mental se fait par un gros plan, un raccord mouvement ou un discours situé en amont de

l'image mentale, l'ocularisation interne sera directement considérée par le spectateur comme secondaire et, par extension, comme une image mentale contrôlée qui respecte une certaine réitération formelle. À l'inverse, l'effet de montage peut être complexe, chronologiquement incohérent, voire inexistant, ce qui compromet la constance de l'ocularisation interne secondaire. Dans ce cas, l'image mentale aura tendance à être intrusive à tous les niveaux, que ce soit dans l'esprit du personnage ou dans le montage du film, surprenant ainsi le spectateur lors de son processus d'identification.

Même si plusieurs éléments formels permettent de différencier le contrôle de l'intrusion, la distinction entre les deux peut parfois être sibylline. La classification entreprise dans ce chapitre était nécessaire pour aborder intelligiblement l'image mentale, mais elle montre ses limites lors de certaines séquences de la trilogie « Dépression » qui réunissent maintes catégories de cet inventaire. Le chapitre suivant se concentrera sur trois de ces séquences qui permettront de mettre en lumière d'autres aspects de l'image mentale dans le cinéma de Lars von Trier grâce à leur essence vivement composite.

5. Les séquences composites : hybridation des images mentales

Avant d'évoquer trois séquences de la trilogie « Dépression », il est nécessaire de définir le terme « composite » utilisé dans ce chapitre. Au cinéma, il est employé pour désigner « la pratique consistant à mélanger dans un même plan au moins deux éléments visuels qui ont été filmés ou créés séparément⁶² ». Par exemple, une image où un acteur est filmé devant un fond vert sur lequel est intégré un décor est une image composite, puisque le plan est constitué de deux images distinctes par leur origine, le lieu et le moment où elles ont été réalisées. C'est d'ailleurs le cas de la plupart des images dans *Europa*, film qui sera analysé lors de la troisième partie de ce mémoire. Dans le cadre de ce chapitre, le terme composite est exploité pour définir les séquences qui cumulent plusieurs sous-catégories d'images mentales. Il ne s'agit donc pas forcément de séquences constituées d'images composites à proprement parler, même si les analyses subséquentes permettront de révéler que ce procédé advient à de nombreuses reprises dans les trois séquences sélectionnées. Cela se manifeste explicitement dans la première scène analysée : l'extase mystique dans *Nymphomaniac*.

⁶² Caroline Renouard, « L'Image composite dans les effets spéciaux visuels cinématographiques, de l'analogique au numérique », dans *Sens public*, Département des littératures de langue française, 2022, p. 4.

5.1. La scène de l'extase mystique dans *Nymphomaniac* : le spirituel face au rationalisme

Cette première séquence composite se déroule lors du chapitre intitulé « The Eastern and the Western Church (The Silent Duck) », qui introduit le deuxième volet de *Nymphomaniac*. Tandis que le carton annonçant le chapitre en intertitres est toujours visible à l'écran, Joe prononce une phrase introduisant l'image mentale qui va suivre : « I have to go back a bit. I was twelve years old, and on a school trip in the hills. » Après cette réplique, l'écran devient noir. Le son, jusque-là diégétique, se transforme en une symphonie naturelle composée de bruits d'oiseaux, d'insectes, de vent, de rivière et d'enfants jouant au loin. Durant 45 secondes, le spectateur peut s'imprégner de ces sons organiques et laisser libre cours à son imagination. Ce moment apaisant confirme que le montage des films de la trilogie « Dépression » laisse suffisamment de place à l'imagination du spectateur. Cet écran noir démontre aussi l'importance du son dans les séquences mentales. Pendant ces 45 secondes, le spectateur est immergé dans l'espace mental, abandonnant progressivement toute accoutance avec la réalité physique de la diégèse. Ce processus permet de rendre le spectateur perméable à la séquence suivante, où le réel s'apprête à se subordonner à l'imaginaire et aux émotions, qui sont de l'ordre du spirituel et de l'haptique. L'écran noir, inondé de sons, devient une nouvelle manière de signifier la mobilisation consciente de l'espace mental.

À la suite de l'écran noir, l'image qui apparaît est un plan poitrine sur Joe, enfant, allongée dans l'herbe. Elle regarde vers sa gauche, ce qui lance une série de plans sur son environnement, s'assimilant à des raccords regard. Ces plans présentent une esthétique surprenante et hétérogène. Le rapport de cadre est modifié à plusieurs reprises, simultanément au grain qui s'accroît lors des plans d'insert sur la nature et contraste fortement avec la plongée totale sur Joe allongée, plan principal de cette séquence mentale (figure 16). Ils peuvent paraître anodins, mais ces plans instaurent un sentiment de quiétude, de sérénité et de bien-être. Comme le confirme le champ-contrechamp entre le *topshot* et le soleil au zénith, Joe semble en parfaite harmonie avec la nature. Ce temps de mise en place du décor est fondamental pour permettre au spectateur de s'identifier à Joe, absolument paisible sur son lit de graminées sauvages. Ainsi, il est prêt à concevoir une scène où s'entrelacent onirisme et mysticisme.



Figure 16 : À gauche : Plan d'insert avec un rapport de cadre modifié. À droite : Plongée totale en plan poitrine de Joe allongée dans l'herbe (*Nymphomaniac*, 2013).

Petit à petit, un son vibrant intègre la bande sonore, représentant l'intrusion mentale. Ensuite, par montage alterné entre la plongée totale et un plan large strictement horizontal, le corps de Joe s'élève lentement vers le ciel, jusqu'au moment culminant où une puissante lumière divine envahit l'écran. En plein état de transe, Joe visualise deux femmes à ses côtés, qui apparaissent en surimpression pour former un cercle autour de son corps⁶³ (figure 17). Ce plan illustre à merveille la symétrie de la séquence. Les deux plans qui se répondent en montage alterné forment précisément des angles de 90 et 180 degrés. Ce parfait équilibre physique est allégorique de la plénitude de Joe qui lui permet d'atteindre son premier orgasme de manière spontanée, symbole ultime de la transe et de la symbiose avec la nature.



Figure 17 : Transe de Joe pendant son élévation et apparition imaginaire en surimpression de deux femmes (*Nymphomaniac*, 2013).

Pour révéler l'aspect composite de cette séquence mentale particulièrement complexe, il convient de l'analyser chronologiquement. La réplique introductive de Joe, l'écran noir et les sons de nature qui s'intensifient indiquent qu'il s'agit indéniablement d'un flashback cognitif intronisé par le discours. Cette image mentale est donc, par essence, une image mentale contrôlée instaurée par un embrayeur discursif. Néanmoins, ce flashback cognitif a la spécificité de délaisser le spectateur en son sein sans maintenir la moindre liaison à la diégèse pendant

⁶³ Natalia Laranjinha, *op. cit.*, p. 142.

plusieurs minutes. Le spectateur a donc le temps de considérer cette couche parallèle au récit comme la couche initiale. Il s'y enfonce, et grâce à l'usage de l'image semi-subjective, s'identifie au personnage qu'il observe. Dès lors, le champ est libre pour le soumettre à d'autres images mentales de différentes natures. Par exemple, les multiples plans d'insert sur l'environnement ont certainement été vus à un moment donné par Joe, mais rien n'atteste que le spectateur les observe en même temps qu'elle. Il ne s'agit probablement pas d'ocularisation interne, d'où la variation d'esthétique qui transforme ces plans en réminiscences agréables pour Joe, symboliques de son ataraxie à cet instant du récit. Ensuite, l'élévation de son corps vers le ciel et l'apparition en surimpression des deux femmes ne sont autres que des visions dissociatives, rigoureusement intrusives dans l'esprit de Joe. Son état de quiétude rend possible l'orgasme spontané. Les images mentales que génère son imagination ne sont assurément pas contrôlées. Au contraire, elles sont intrusives et relèvent de l'inexorabilité de l'espace mental. Cette vision dissociative mystique demeure toutefois dans la diégèse du souvenir de Joe, dans les montagnes lors de son voyage scolaire. La surimpression utilisée pour faire sourdre les deux femmes est d'ailleurs caractéristique des images déformées, une catégorie d'image intrinsèquement composite. Ainsi, le spectateur se retrouve immergé dans une vision dissociative à caractère diégétique au cœur d'un flashback cognitif et discursif.

Dans cette séquence mentale, Lars von Trier déploie deux couches de récit – celle du flashback et celle de la vision dissociative – qui font inévitablement oublier la chambre de Seligman où se déroule la conversation entre l'homme et Joe. Mais tout à coup, sans que la vision dissociative ne se soit achevée, un gros plan de Seligman surgit. La brutalité de ce raccord est typique de von Trier. En moins d'une seconde, le spectateur est ramené à la diégèse originelle du film, alors qu'il était en lévitation avec Joe lors d'une image mentale intrusive survenue pendant une image mentale contrôlée. En tant que spectateur qui vient de subir un voyage entre trois couches narratives, il est impossible de ne pas être tenté de quitter également la diégèse d'origine et de se souvenir que tout ceci n'est qu'un film. La distanciation, caractéristique du cinéma de von Trier et explicitement manifeste dans *Dogville* (2003) et *Manderlay* (2005)⁶⁴, semble être transmise par le biais de l'image mentale. Ce postulat est une preuve significative du pouvoir structurant de l'image mentale, puisqu'elle permet de produire un effet définitoire du cinéma de Lars von Trier.

⁶⁴ Jean-Charles Magin, *De la distanciation dans les films de Lars von Trier : utilisation des outils théoriques de Bertolt Brecht*, Mémoire de master, Université de Liège, 2007, pp. 42-45.

Après le retour fulgurant à la diégèse principale, Seligman, abasourdi par ce qu'il vient d'entendre, tente de rationaliser le souvenir mystique de Joe. Il l'interroge quant à certains détails pour comprendre comme elle a pu imaginer une apparition de la sorte. D'une façon assez condescendante, il lui révèle l'identité des deux femmes qui lui sont apparues en surimpression pendant sa transe⁶⁵. À l'instar de sa métaphore avec la pêche (figure 8, p. 27), Seligman convoque une image transpersonnelle qui ne lui appartient pas spécifiquement, en imitant le geste de préhension de la femme apparue à Joe en surimpression, créant un raccord mouvement avec l'image analogique (figure 18). Cette image est similaire à la vision dissociative perçue par Joe lors de son orgasme, instaurant l'opposition entre rationnel et spirituel.



Figure 18 : Raccord mouvement entre Seligman et l'image mentale de Joe (*Nymphomaniac*, 2013).

Seligman ne peut s'empêcher de rationaliser, non pas scientifiquement comme l'homme dans *Antichrist*, mais culturellement, grâce à ses innombrables connaissances que Joe ne possède pas forcément. De cette manière, il se place dans un rapport de supériorité intellectuelle vis-à-vis de son interlocutrice qui, elle, se contente d'exprimer ses émotions et ses ressentis, qu'elle convoque d'ailleurs avec une précision chirurgicale malgré les années écoulées. En un instant, Seligman transforme des images mentales dissociatives, liées à un moment important de la vie de Joe, en images mentales analogiques, transpersonnelles, que n'importe qui pourrait visualiser avec ses connaissances culturelles, historiques et religieuses. Il rend ces images mentales banales, exactement comme quand l'homme explique scientifiquement les symptômes de l'anxiété de sa conjointe dans *Antichrist* (figure 9, p. 28).

Malgré des variations dues à des récits très différents, les rapports de force entre Elle et Il dans *Antichrist*, Justine, Claire et John dans *Melancholia*, et Joe et Seligman dans *Nymphomaniac* sont sensiblement similaires. Dans les trois films, les personnages féminins agissent en écoutant leur *pathos*, tandis que les hommes ne jurent que par leur *logos*⁶⁶ :

⁶⁵ Natalia Laranjinha, *op. cit.*, p. 141.

⁶⁶ *Ibidem.*, p. 67.

« Von Trier présente l'alternative féminine à l'ordre capitaliste moderne comme une alternative naturelle. Pour von Trier, la féminité est en contact avec le monde naturel, ce qui n'est pas le cas de la masculinité, et c'est là la source de sa radicalité potentielle. Le féminin ne s'intègre pas parce qu'il conserve un lien avec la nature que l'autorité paternelle a abandonné⁶⁷. »

Dans la scène de l'extase mystique, Seligman détruit une séquence mentale composite mêlant contrôle et intrusion pour dévoiler une image mentale analogique extradiégétique, on ne peut plus incolore et conventionnelle. Pourtant, tout au long du film, le spectateur a tendance à apprécier Seligman pour sa capacité à écouter attentivement le récit de Joe et à ne pas la blâmer pour ses actes antérieurs. Ce n'est qu'en analysant profondément les images mentales que Seligman est révélé comme un être puritain, austère, n'écoulant que la froideur de la science et l'ascétisme de sa culture.

Cette séquence, comme tant d'autres, démontre l'importance de la femme dans le cinéma de Lars von Trier. Entre le début de la trilogie « Cœurs d'or » avec *Breaking the Waves* (1996) et la fin de la trilogie « Dépression » avec *Nymphomaniac*, von Trier a systématiquement attribué le rôle principal à une femme. En plus de leur posture dans chaque film, les protagonistes féminins sont enclins à visualiser des images mentales sophistiquées, sévèrement régies par des événements traumatiques et par des conditions psychologiques insoutenables inspirées partiellement de l'expérience de Lars von Trier. Charlotte Gainsbourg l'a affirmé elle-même dans le journal danois *Politiken*, le cinéaste s'identifie intensément à ses personnages féminins, bien plus qu'aux masculins : « C'est à mon personnage que Lars s'est personnellement identifié. Il était proche de la vie de mon personnage et de ses sentiments, de sa vulnérabilité. Mes crises d'angoisse étaient les siennes. C'était lui qui était Elle⁶⁸. »

L'envergure des femmes dans la trilogie « Dépression » est représentée à merveille par la complexité de leurs images mentales. Elle, Justine et Joe ont le pouvoir de développer un espace mental composite, en harmonie avec la nature, qui laisse le contrôle et l'intrusion se superposer. Les hommes, eux, ne peuvent s'empêcher d'essayer de maîtriser leur environnement grâce à leur intellect qu'ils pensent supérieurs. Ainsi, Seligman parvient à produire des métaphores rationalisantes des expériences sexuelles de Joe, sous prétexte que sa culture le lui permette. John, lui, ne donne guère de crédit aux inquiétudes de son épouse, effrayée par la possibilité de collision entre la Terre et Melancholia. Sa foi en la science de l'astronomie est à toute épreuve,

⁶⁷ Todd McGowan, « Not melancholia enough : Triumph of the feminine in *Melancholia*, dans *Lars von Trier's Women*, New York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 186 (Traduction personnelle).

⁶⁸ Magdalena Zolklos, « Violent affects : Nature and the feminine in *Antichrist*. », dans *Lars von Trier's Women*, op. cit., p. 145 (Traduction personnelle).

jusqu'à ce qu'il prenne conscience de l'inexorable fin du monde. Il préfère alors se donner lâchement la mort que de supporter son erreur⁶⁹. Du fait de son métier de thérapeute, l'homme d'*Antichrist* semble être le plus légitime à imposer son savoir. C'est d'ailleurs celui qui aide de façon la plus effective le personnage féminin souffrant de troubles mentaux. Pour symboliser son efficacité professionnelle, Lars von Trier lui attribue la capacité de manipuler l'espace mental d'Elle. Ce phénomène se manifeste lors de la séquence hypnotique dans *Antichrist*, analysée subséquemment.

5.2. La séquence hypnotique d'*Antichrist* : le plan-tableau comme apogée de l'image mentale contrôlée

Tel qu'affirmé à travers de nombreux exemples, l'ensemble de la trilogie « Dépression » est structuré par l'image mentale, souvent de façon composite. Dans *Antichrist* se trouve le passage le plus explicite à cet égard puisqu'il s'agit d'une séquence de quatre minutes entièrement composée d'images mentales. Dans la narration, le couple se dirige en train vers la forêt d'Eden. Ce voyage offre à Il le temps d'exercer une nouvelle approche thérapeutique avec sa conjointe pour appréhender la phobie de la nature qu'elle a contractée depuis la mort de leur fils. Il lui demande de fermer les yeux et d'imaginer sa traversée des bois. Débute alors une série de six plans représentant la quintessence de la mobilisation consciente de l'espace mental (figure 19). Elle convoque ces visualisations dans un état de conscience altérée, une sorte d'état hypnotique lucide qui lui permet de se dissocier de la réalité pour s'enfouir dans ses pensées, tout en étant capable de maintenir un lien avec son environnement grâce au dialogue entretenu avec son conjoint. Bien que ces images appartiennent à Elle, elles sont gouvernées et manipulées par Il, figure du thérapeute dans le film.



Figure 19 : Plans-tableaux visualisés mentalement par Elle (*Antichrist*, 2009).

⁶⁹ Rex Butler, « A woman's smile », dans *Lars von Trier's Women*, op. cit., p. 60.

Les différents plans de la séquence mentale, par l'esthétique singulière qu'ils présentent, peuvent être qualifiés de « plans-tableaux⁷⁰ ». La composition de chacune de ces images est minutieusement étudiée pour créer un équilibre entre les formes et les couleurs, entre les zones d'ombre et de lumière, mais surtout entre l'humain et la nature. Le corps de la protagoniste se fond parfaitement dans un décor pourtant hostile et ténébreux, qui émet une sensation de stase figée. Le léger mouvement en ralenti extrême donne une forte impression de peinture mouvante. De plus, la zone de netteté n'est pas clairement définie. La profondeur de champ, pourtant bien présente, est ainsi conjugée à une sorte de planitude étrange, de surface haptique⁷¹ qui contraste de façon cinglante avec l'esthétique du reste du film. Comme le déclare Pascal Bonitzer dans son ouvrage sur les liens entre peinture et cinéma, le plan-tableau se démarque inéluctablement de la masse des images autour de lui :

« Le problème du plan-tableau, ce qui en fait une figure à part dans le cinéma, [...] vient de ce que, comme il constitue un temps d'arrêt dans le mouvement du film, il ne semble pas pouvoir s'intégrer à l'ensemble, au rythme narratif. Le plan-tableau est foncièrement a-narratif, ce pourquoi il a pu être employé chez des cinéastes qui privilégient la mise en scène et la plastique sur le scénario et la ligne narrative, comme Godard ou Pasolini. Pourtant il est des cas où il s'intègre à la fiction, en devient même un élément important, mais d'une façon toute particulière et secrète⁷². »

Si Lars von Trier s'inscrit fréquemment dans la lignée des cinéastes plasticiens à travers de nombreuses séquences, il crée des relations psychiques entre les séquences mentales plastiques et la diégèse, ce qui a pour effet de ne pas rendre ces plans-tableaux purement a-narratifs⁷³. Certes, la dissonance due au changement esthétique entre les images diégétiques objectives et les plans-tableaux reste puissante, mais elle ne se fait jamais au détriment du récit, ou en tout cas, elle y contribue en complexifiant la psyché des protagonistes.

Afin de créer un pont entre ces plans-tableaux et la peinture, il est pertinent de convoquer les œuvres de Caspar David Friedrich. Ce peintre romantique allemand esquisse dans ses œuvres la domination écrasante de l'environnement sur l'humain, signifiée par le contraste entre la grandeur des arbres et la petitesse des personnages, constamment de dos, isolés dans de gigantesques décors⁷⁴ (figure 20). La brume, produisant un effet fumeux en étant associée au clair-obscur, lie les protagonistes à un environnement morbide où s'entremêlent beauté et

⁷⁰ Pascal Bonitzer, *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Cahiers du cinéma. Essais », 1985, pp. 29-42.

⁷¹ Amy Simmons, *op. cit.*, p. 24.

⁷² Pascal Bonitzer, *Décadrages*, *op. cit.*, p. 31.

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ Dominique Hayer, « La tragédie du paysage. Le regard de David d'Angers sur la peinture de Caspar David Friedrich », dans *Humanisme*, n° 327, Grand Orient de France, 2020, p. 60.

menace, une caractéristique typique du romantisme noir. Chez Friedrich comme chez von Trier, les personnages sont seuls, perdus, confrontés à une immensité symbolisant leur crise existentielle, ainsi que la dualité entre la grandiloquence de la nature et la mort qui en découle inévitablement.



Figure 20 : Peintures de Caspar David Friedrich qui représentent l'isolement humain dans l'immensité d'une nature écrasante. À gauche : *Homme et femme contemplant la lune* (1824). À droite : *Le Matin* (1821).

Dans *Antichrist*, cette dualité est représentée par des animaux qui portent en eux des emblèmes de vie et de mort. La biche, pourtant fouguese, traine un fœtus inanimé derrière elle. Le renard a la force de mordre, mais il le fait pour se mutiler. Perché sur sa branche, l'aigle dévore sa propre progéniture. Le corbeau, symbole ultime de la mort, ressuscite perpétuellement. L'ambivalence de la nature, une entité à la fois lugubre et sublime, est largement présente dans les peintures sensibles⁷⁵ de Friedrich. Les décors qu'il exprime dans ses œuvres sont « des espaces intermédiaires, sans perspective centrale⁷⁶ », ils s'apparentent aux non-lieux qu'évoque Natalia Laranjinha en parlant de la représentation de la forêt dans l'Antiquité grecque et dans *Antichrist* :

« Si d'un côté, la forêt accomplit son rôle nourricier et protecteur, d'un autre côté, elle s'affiche comme un non-lieu. Un non-lieu qui élit le brouillage spatial sans repères géographiques, un espace inhospitalier, insulaire, abri des créatures mi-humaines, mi-monstrueuses. [...] La forêt de Circé, comme celle d'*Ant* [*Antichrist*], est celle des changements, des interdits sexuels (l'union des hommes avec les dieux) et de la communication entre les mondes : celui des vivants avec les morts⁷⁷. »

Dans la séquence d'hypnose, la succession de plans-tableaux – qui sont incontestablement des images mentales contrôlées – est introduite par une autre image mentale hautement intrusive. Déjà composite en soi, cette image mentale est à mi-chemin entre vision dissociative

⁷⁵ Dominique Hayer, *op. cit.*, p. 59.

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ Natalia Laranjinha, *op. cit.*, pp. 158-159.

et image diégétique déformée. Elle prend l'apparence d'un défilement ultra-rapide de la nature, tellement fulgurant qu'elle se résume à des formes, des lignes, des vagues nuancées de vert, qui la rapprochent fréquemment de l'abstraction. Le son, quant à lui, est typique des images mentales intrusives ; vibrant, sifflant et résolument dissonant. À de nombreuses reprises, des images subliminales surgissent au sein du défilement abstrait, dévoilant des visions horribles du visage d'Elle déformé de façon démoniaque. Une de ces images représente les deux faciès du couple amalgamés en train de crier, ce qui symbolise en une image subliminale la thématique principale d'*Antichrist*. Cette image mentale est absolument immersive et dissonante avec l'esthétique naturaliste antérieure, mais elle se fluidifie dans le récit dès que le vrai visage d'Elle transparait dans le reflet de la vitre du train (figure 21). En un instant, une vision purement dissociative change partiellement de nature et devient une image diégétique déformée se rapprochant d'une image semi-subjective, le point de vue n'étant pas précisément une ocularisation interne. Le spectateur prend alors conscience rétrospectivement que la vision dissociative qu'il vient d'observer appartenait à Elle. Grâce à ce processus instigateur de dissonance avec la diégèse, le spectateur est désormais disposé à pénétrer dans une longue séquence mentale et hypnotique constituée de plans-tableaux qui, sans l'image intrusive précédente, serait ardue à appréhender.

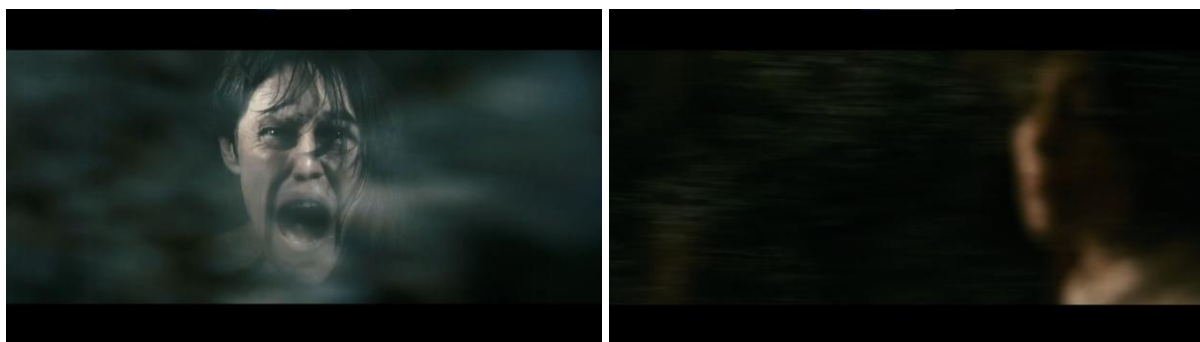


Figure 21 : Image subliminale lors de la vision dissociative d'Elle, avant qu'elle n'apparaisse en reflet dans la vitre du train (*Antichrist*, 2009).

Pendant les quelques secondes de dialogue dans le train qui suivent la première image mentale intrusive à l'esthétique abstraite, la caméra portée retrouve sa posture dominante pour fournir des gros plans instables et mobiles. C'est à cet instant que l'homme prend le contrôle et commence son discours de thérapeute. Quand ses paroles parviennent à atteindre la psyché d'Elle, le cadre se stabilise, comme s'il avait la faculté d'altérer concrètement et tangiblement le dispositif cinématographique. Avec ses mots, il instaure une atmosphère équilibrée propice à l'exploration consciente de l'espace mental. C'est ce qui se passe dans l'instant suivant, illustré formellement par un long zoom avant sur Elle (figure 22). Le très gros plan sur le visage et les

yeux d'un personnage est certainement l'embrayeur d'une image mentale le plus manifeste. Dans cette séquence, il est particulièrement lent et exagéré, ce qui est cohérent avec la densité et le rythme de la séquence mentale à venir. En voyant ce plan, le spectateur n'a aucune hésitation sur la nature de l'image suivante, d'autant plus qu'elle est accompagnée par le discours du conjoint. Le son et l'image s'associent pour produire une ocularisation interne secondaire évidente et pour créer le contrôle total de l'espace mental, à tel point que le dialogue entre Elle et Il se poursuit durant les visualisations hypnotiques de la forêt.

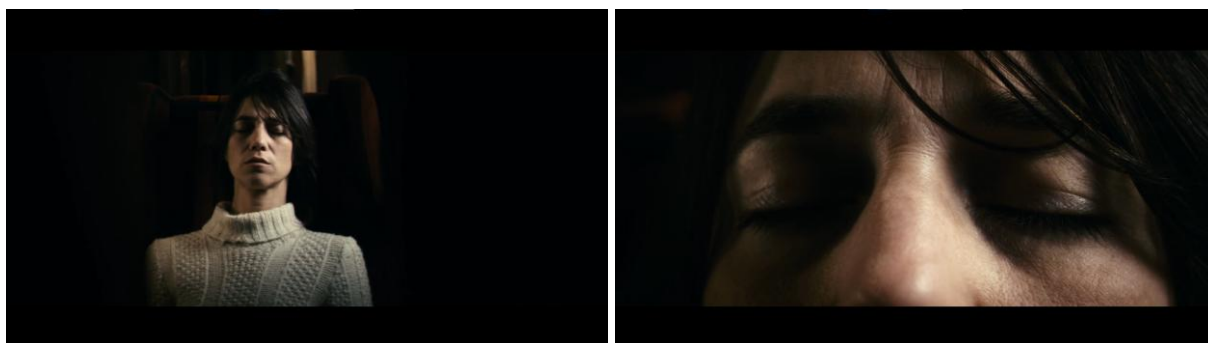


Figure 22 : Stabilisation du plan et zoom avant sur le visage d'Elle pour pénétrer dans sa psyché (*Antichrist*, 2009).

Le point de vue externe de l'homme ne l'empêche pas de manipuler les images mentales de la femme. Par exemple, quand elle visualise le chalet depuis l'extérieur, il lui ordonne de ne pas y entrer. La présence d'éléments ancrés dans le réel et dans la mémoire d'Elle, comme le chalet ou le terrier, est particulièrement intéressante et démontre le caractère composite de cette séquence hypnotique. Effectivement, chaque sous-catégorie des images mentales contrôlées est représentée dans cette séquence. Originellement, les six plans-tableaux s'apparentent à des projections imaginaires. De la même façon que Justine qui visualise volontairement l'espace en fermant les yeux (figure 6, p. 24), Elle se projette dans des lieux sans relation directe avec sa situation actuelle, et qui sont donc fortement dissociatifs. Seulement, certains termes utilisés dans les descriptions d'Elle de la forêt prouvent que ces images mentales sont inspirées de son expérience passée. Elle parle notamment du comportement des daims qui se cachent dans les fougères comme à leur habitude, ou du vieux tronc qui a toujours eu une sorte de personnalité. Ces répliques témoignent de l'influence du passé et interrogent la nature de ces images mentales, qui pourraient se rapprocher des flashbacks cognitifs tout en étant soutenues de manière discursive. C'est en cela que cette séquence, orchestrée par le concept de plan-tableau, représente la quintessence de l'image mentale contrôlée, puisqu'elle la convoque sous toutes ses formes en plus de mobiliser les embrayeurs principaux de l'ocularisation interne secondaire.

Le plan-tableau final de la séquence illustre sans doute le mieux la mobilisation consciente des images mentales. Alors que les visualisations d'Elle se poursuivent, son compagnon lui dicte de s'allonger sur l'herbe, puis de se fondre dans son environnement tel un caméléon. Le plan suivant, une plongée totale qui commence en plan poitrine avant de devenir un plan large, montre la transformation d'Elle en vert, une image hautement irréaliste (figure 23). La structure globale de cette séquence mentale est sensiblement similaire à celle de la scène de l'extase mystique dans *Nymphomaniac*. Les premiers instants sont dédiés aux ressentis de la protagoniste. Les plans d'insert sur la nature dans *Nymphomaniac* (figure 16, p. 45) attestent du bien-être de Joe, tandis que les plans-tableaux d'*Antichrist*, soutenus par le discours, dévoilent la posture psychologique ambivalente d'Elle vis-à-vis de la nature (figure 19, p. 49). Puis, progressivement, l'image mentale gagne en intensité jusqu'à atteindre l'apogée de son aspect irréel lors de son plan final. Par la surimpression, procédé technique typique des images composites⁷⁸, les deux femmes surgissent autour de Joe en lévitation (figure 17, p. 45), tandis que le vert envahit le corps d'Elle allongée par terre.



Figure 23 : Plongée totale d'Elle qui se fond dans le vert sur ordre de son conjoint (*Antichrist*, 2009).

Organisées par une composition mystique des corps, par un cadrage orthogonal et par la surimpression, ces deux scènes de la trilogie « Dépression » sont extrêmement semblables. Grâce au motif de la surimpression, chacune représente l'élément le plus dissonant de sa séquence mentale. En termes de structure, Lars von Trier décide de ne pas placer ces apogées imaginaires au milieu des séquences, mais bien à la fin, ce qui provoque inévitablement un raccord brutal avec le plan suivant, appartenant à la réalité diégétique. Ainsi, la séquence hypnotique d'*Antichrist* se clôture avec ce *topshot*, puis est immédiatement remplacée par un champ-contrechamp de gros plans d'Elle et d'Il dans le train. Ce raccord est paradoxal. D'un côté, le dialogue en *off* entre les deux protagonistes tout au long de l'image mentale rend logique le raccord avec un gros plan sur leurs visages. Cette cohérence est, d'ailleurs, en

⁷⁸ Caroline Renouard, *op. cit.*

adéquation avec le contrôle absolu de l'espace mental. D'un autre côté, le fait d'achever l'image mentale à son paroxysme imaginaire produit un contraste immédiat entre l'esthétique monumentale du « montage angoisse » et l'esthétique naturaliste de la diégèse. L'expérience spectatorielle est tout à coup perturbée par la transition entre un plan-tableau et un plan diégétique en caméra portée.

La classification réalisée dans la partie précédente a mis en lumière le caractère plus ou moins disparate des images mentales en fonction de leur nature contrôlée ou intrusive. Dans les séquences composites d'*Antichrist* ou de *Nymphomaniac*, la dissonance est particulièrement marquée par ce raccord entre l'apogée de l'image mentale et la diégèse dans tout ce qu'elle a de plus cru. Tout au long de ces deux films, le spectateur est confronté à des transitions fréquentes entre les esthétiques, ce qui produit une forme de distanciation à chaque passage entre les deux. Dans *Melancholia*, l'opposition entre monumental et naturaliste respecte un tout autre schème, plus organisé mais plus abstrait.

5.3. *Le prologue de Melancholia : l'image-cristal par excellence*

Melancholia, deuxième volet de la trilogie « Dépression », obéit à une structure unique. Il ne s'agit pas, comme dans *Nymphomaniac*, de faire des allers-retours entre le passé et le présent via des flashbacks cognitifs. Le film ne contient d'ailleurs aucun flashback durant tout son récit, ce qui semble être cohérent avec sa thématique de la fin du monde. À l'inverse de Joe et Seligman qui conversent autour du passé, les personnages de *Melancholia* sont tournés vers un futur proche singulièrement atroce. Il ne s'agit pas non plus de réinterpréter les codes du cinéma d'horreur comme dans *Antichrist*, en créant des ponts entre la psyché de personnages endeuillés et une diégèse imprégnée de violence et de cruauté. *Melancholia*, par sa fluidité rythmique et son montage, est une œuvre plus appréhendable. Sa particularité principale réside dans la représentation sublimée de ce qu'il y a de plus épouvantable : la mort de l'humanité. Malgré son sujet tragique, cette œuvre est assurément la plus esthétiquement stylisée de toute la filmographie de Lars von Trier. Certes, *Melancholia* contient les caractéristiques formelles récurrentes du réalisateur, mais celles-ci sont détournées pour contribuer à l'esthétique immaculée du film :

« La caméra perd son rôle d'œil poursuivant l'acteur pour devenir un objet extérieur qui prend le devant sur l'objet filmé, à elle de décider, de choisir l'objet au lieu d'être guidée par lui. La surface-écran polie crée une distanciation, au contraire de la surface-écran fissurée, elle imprime l'illusion du cinéma et non plus celui du

réel pris sur le vif. Dans *Mel* [*Melancholia*], l'image semble parfois statique, comme une peinture, les couleurs, comme celles du jardin et du ciel, embellissent la surface-écran et touchent l'espace onirique⁷⁹. »

À travers ses concepts de « surface-écran fissurée » et « polie », Natalia Laranjinha exprime subtilement la dissonance entre les images diégétiques et les images mentales, présente dans tout le cinéma de Lars von Trier. Elle définit la « surface-écran fissurée » comme une esthétique « âpre et tremblante » qui explore « la crudité et la nudité de l'image⁸⁰ ». En bref, il s'agit de l'esthétique qui régit la majorité des séquences dans les films de von Trier depuis *Breaking the Waves*. En 1998, cette esthétique a trouvé son apogée en étant exacerbée dans *Les Idiots* et *Festen* (Thomas Vinterberg, 1998), lors de la fondation du Dogme95, un « mouvement cinématographique radical⁸¹ ». Dans ces deux films codifiés par dix règles dogmatiques très strictes, la caméra portée ne cesse de poursuivre difficilement des actions fuyantes qui semblent se dérouler malgré elle. Ce processus cinématographique est expressément formulé dans la troisième règle du Dogme95 :

« La caméra doit être portée à la main. Tout mouvement ou mobilité réalisable à la main est autorisée (Le film ne doit pas se dérouler à l'endroit où se tient la caméra ; le tournage doit avoir lieu à l'endroit où se déroule le film.)⁸² »

Cette contrainte est emblématique du Dogme95. Volontairement provocateur et sarcastique, ce mouvement avait pour ambition de « ramener de la pureté dans un média corrompu par l'argent, la malhonnêteté créative et la paresse⁸³ ». À partir de cette doctrine, Lars von Trier et Thomas Vinterberg explorèrent une conception de mise en scène ultra-naturaliste, sans aucun artifice, en marge des superproductions hollywoodiennes. Malgré 50 films réalisés dans le respect des règles par des cinéastes à travers le monde, il serait illusoire de dire que le Dogme95 a été un bouleversement révolutionnaire du paysage cinématographique, puisqu'il a été abandonné par ses deux fondateurs dès leur film suivant. Cependant, l'esthétique naturaliste a persisté dans toutes les œuvres de Lars von Trier réalisées depuis lors. *Melancholia* en est la preuve, car toutes les images diégétiques sont réalisées à la caméra-épaule. Le mariage de Justine et Michael est une illustration explicite de cette surface-écran fissurée. Pour exprimer cette idée, il est pertinent de convoquer le concept d'espace centrifuge, approché par André

⁷⁹ Natalia Laranjinha, *op. cit.*, p. 183.

⁸⁰ *Ibidem.*, p. 176.

⁸¹ Jack Stevenson, *Lars von Trier*, Londres, BFI Publishing, coll. « World directors », p. 102 (Traduction personnelle).

⁸² Richard Kelly, *The Name of this Book is Dogme95*, Londres, Faber and Faber, 2000, pp. 8-9.

⁸³ Jack Stevenson, *op. cit.*, p. 104 (Traduction personnelle).

Bazin dans son ouvrage *Qu'est-ce que le cinéma*⁸⁴ puis évoqué par Pascal Bonitzer dans *Le Champ aveugle* :

« Nous savons depuis André Bazin que l'écran de cinéma ne fonctionne pas comme le cadre d'un tableau, mais comme “ un *cache* qui ne montre qu'une partie de l'événement ”. L'espace du tableau est centripète, celui de l'écran est centrifuge⁸⁵. »

Les images diégétiques dans *Melancholia* adhèrent, en effet, à cette notion d'espace centrifuge. Durant le mariage, les scènes de danse et de fête sont cadrées de façon incertaine par une caméra qui peine à suivre des personnages se déplaçant à leur gré, comme si le tournage avait lieu là où se déroule le film⁸⁶. Le cadrage, obstrué et déséquilibré, se transforme en décadrage⁸⁷, perturbant le point de vue du spectateur et dramatisant les bords du cadre. L'espace centrifuge provoque l'incertitude et la désorientation, notamment grâce à sa perturbation de la centralité au profit d'une représentation spatiale qui tend vers l'extérieur du cadre : « Il ne s'agit pas de “cadrer”, mais de “braquer la caméra”. [...] Cadrer, c'est délimiter, prendre les mesures de quelque chose ; braquer la caméra, c'est aller vers quelque chose⁸⁸. » Le spectateur est confronté à des images qui paraissent incomplètes, ce qui lui laisse la liberté de former imaginativement un hors-champ capricieux. L'espace est donc centrifuge dans les scènes diégétiques de *Melancholia*, mais il le devient encore davantage quand il est mis en parallèle avec la représentation de l'espace dans le prologue.

Tel qu'énoncé précédemment, la structure des images mentales dans *Melancholia* est considérablement divergente de celle des deux autres films de la trilogie « Dépression ». L'ouverture de *Melancholia*, accompagnée de la musique extradiégétique de Richard Wagner, est intégralement composée d'images mentales. Ces images sont distinctement séparées du reste du récit, notamment grâce au chapitrage qui accentue la démarcation entre le prologue et le premier chapitre du film. Ce prologue constitue l'unique source d'images mentales dans le film, à une exception près : la visualisation de l'espace par Justine lors du lâcher de lampions (figure 6, p. 24). Cette projection imaginaire, par son statut d'unique image mentale au cœur des images diégétiques, n'en est que plus puissante et dissonante. Lorsqu'elle advient, elle acquiert une importance majeure dans le montage du film, d'autant plus que la même image

⁸⁴ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome 2, Paris, Éditions du Cerf, 1959, p. 128.

⁸⁵ Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle : Essais sur le cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1982, p. 81.

⁸⁶ Richard Kelly, *op. cit.*

⁸⁷ Pascal Bonitzer, *Décadrages*, *op. cit.*, pp. 79-85.

⁸⁸ Lars von Trier, cité dans Roberto Lasagna, *Lars von Trier*, Rome, Gremese, coll. « Grands Cinéastes de Notre Temps », 2003, p. 46.

mentale surgit dans *Nymphomaniac*, à travers un geste autoréférentiel (figure 7, p. 25). Le prologue, lui, fonctionne de manière autonome. Les 16 plans qui le composent présentent une esthétique radicalement différente des images diégétiques, tout en s'inspirant de leur contenu. Ils s'apparentent à des plans-tableaux, similairement à ceux de la séquence hypnotique d'*Antichrist*. Ainsi, leur esthétique tend vers le monumental, vers la surface-écran polie et vers une représentation centripète de l'espace, tel un tableau. Chaque plan au ralenti est scrupuleusement composé, sans chercher à prolonger un hors-champ dynamique. Au contraire, ces images isolent un instant figé dont la spatialité est strictement définie, mais dont la temporalité est difficilement déterminable.

En quelques minutes seulement, le prologue de *Melancholia* résume symboliquement l'entièreté du récit dans une chronologie non-linéaire. Une alternance se met en place entre des images inspirées de la diégèse, des plans dans l'espace et des références plus ou moins explicites à la peinture. Dès les premiers instants du film, le spectateur est en position favorable pour connaître la totalité du récit, y compris son dénouement. Il voit le faciès de Justine, marqué par les affres de son état psychologique. Il observe aussi l'immensité du jardin de Claire et John, ainsi que les ombres projetées par des astres multiples dans le ciel (figure 24). Enfin, il aperçoit le ballet cosmique qu'effectue la planète Melancholia avec la Terre, avant de l'engloutir définitivement (figure 25).



Figure 24 : Plans du prologue symbolisant les thématiques du récit à venir (*Melancholia*, 2011).



Figure 25 : Plans de la Terre, de Melancholia et de la collision qui marque la fin du prologue (*Melancholia*, 2011).

Avant même de pénétrer la réalité diégétique du film, le spectateur est conscient des péripéties qui constitueront le récit. La fin du monde est inexorable et achève logiquement le prologue. Néanmoins, pendant le deuxième chapitre du film durant lequel la planète bleutée s'approche progressivement de la Terre, le spectateur ressent une forme de suspense. Cette tension peut sembler absurde, mais elle s'explique pleinement par la nature inidentifiable des images d'ouverture. Hormis les plans de l'espace qui peuvent être considérés prudemment comme uniquement diégétiques, chaque plan-tableau du prologue est une image mentale. Tous appartiennent à l'imagination de Justine, le personnage principal, comme en témoigne le gros plan sur son visage dès l'ouverture du film (figure 24, p. 58). Dans ce plan, ses yeux s'entrouvrent synchroniquement au fondu, ce qui relie instantanément la matière filmique à sa propre perception. Il s'agit d'un premier argument pour définir les images du prologue comme des images mentales de Justine. Or, le spectateur qui découvre le film pour la première fois ne peut pas encore le concevoir. Ce n'est qu'en explorant la globalité du récit qu'il sera en mesure de saisir l'aspect mental de ces images.

La structure générale de *Melancholia* est bicéphale. Le premier chapitre, intitulé « Justine », se concentre sur le mariage minutieusement organisé par Claire, la sœur de Justine, dans son immense demeure. De prime abord, la mariée semble heureuse, mais la soirée se détériore rapidement lorsque sa nature dépressive refait surface. L'opulence et la superficialité protocolaire de la cérémonie l'exaspèrent. C'est sous cette triste facette qu'elle apparaît dans la seconde partie, appelée « Claire ». Ce chapitre aborde les thématiques typiques de la trilogie « Dépression », comme le rêve, l'anxiété ou la relation à la nature. Ces notions inextricables sont adéquatement représentées à travers une trame complexe. Ainsi, tout au long du film, plusieurs scènes invitent le spectateur à réinterpréter les images qu'il a pu contempler sous la forme de plans-tableaux durant le prologue. À chaque apparition d'un élément perçu dans l'ouverture, la musique extradiégétique de *Tristan et Isolde* surgit dans la bande-son, véritable leitmotiv de l'image mentale dans *Melancholia*. Ce processus de rétro-compréhension de la nature des images, symptomatique chez Lars von Trier, pousse le spectateur à la réflexion durant son expérience filmique.

Lors d'une séquence pendant le mariage, Justine, une nouvelle fois isolée de ses invités, se fait réprimander par sa sœur pour son piètre comportement vis-à-vis de son mari et de ses convives. Elle se justifie et affirme qu'elle se force à sourire malgré son mal-être, mais Claire poursuit ses remontrances en l'accusant de mentir à tout le monde. Dans la scène suivante, Justine, désormais seule dans la pièce, observe les livres d'art contemporain affichés sur des

étagères. Irritée, elle se lève, jette les œuvres abstraites par terre et les remplace par plusieurs tableaux figuratifs. La première œuvre qu'elle positionne sur le présentoir est *Chasseurs dans la neige* (1565)⁸⁹, déjà convoquée par Andreï Tarkovski, inspiration principale de Lars von Trier, dans *Solaris* (1972) et dans *Le Miroir* (1975). Cette œuvre de Pieter Bruegel l'Ancien apparaît déjà à l'écran durant les premiers instants du prologue (figure 26). Certes, le plan sur le livre est de courte durée, mais il invite le spectateur à s'interroger sur la présence de ce tableau dans la diégèse, ainsi que dans l'ouverture. De plus, la différence entre ces deux plans illustre à merveille les équivalences entre surface-écran fissurée et espace centrifuge, en opposition à la surface-écran polie et à l'espace centripète.



Figure 26 : Plans sur le tableau *Chasseurs dans la neige* de Pieter Bruegel l'Ancien. À gauche : Justine pose un livre d'art sur l'étagère. À droite : Image du prologue qui semble se consumer. (*Melancholia*, 2011).

Caractéristique de la Renaissance flamande, le tableau *Chasseurs dans la neige* dévoile une troupe de chasseurs accompagnés d'une meute de chiens, qui avancent péniblement dans le froid hostile. Ils semblent désespérés et éreintés. Malgré leur position au premier plan, ce ne sont pas les chasseurs qui prédominent dans le tableau, mais bien le paysage de la vallée enneigée qui s'ouvre face à eux. Il s'agit de l'« un des tout premiers vrais paysages d'hiver de la peinture occidentale⁹⁰ ». Bruegel est le peintre des scènes quotidiennes, de la vie populaire et du labeur⁹¹. Profondément inspiré par Hieronymus Bosch, il s'éloigne des scènes bibliques de la Renaissance italienne pour s'approcher de la nature qu'il décrit avec minutie. À la façon de Lars von Trier avec *Antichrist* et *Melancholia*, la nature est l'objet central de ses œuvres. Michel Weemans, historien de l'art, décrit même le tableau *Chasseurs dans la neige* comme une représentation de l'harmonie entre l'activité humaine et le cosmos⁹². Le vert bleuté, recouvrant de grandes zones du tableau, n'est pas sans rappeler la couleur de la planète Melancholia. Bruegel partage des traits stylistiques communs avec Caspar David Friedrich

⁸⁹ Kirsten Richter et al., *The Miracle in the Snow : Pieter Bruegel the Elder*, Munich, Hirmer, 2019, p. 15.

⁹⁰ Marc Eemans, *La Peinture flamande de la renaissance*, Bruxelles, Meddens, 1968, p. 10.

⁹¹ *Idem*.

⁹² Michel Weemans, Tomas Sipp, *Piège à voir*, France, Antre Peaux, Plateforme de streaming Tënk, 2023.

(figure 20, p. 51), en ce qu'il peint une nature écrasante, dans laquelle les personnages paraissent envahis par d'innombrables éléments qui détournent l'attention du spectateur. Le paysage devient le sujet du tableau, les humains ne servant qu'à animer l'espace.

Dans le prologue, le plan exhibant les *Chasseurs dans la neige* occupe la totalité de l'écran-surface. Puis, progressivement, il semble se consumer, les cendres de l'image tombant à l'avant-plan (figure 26, p. 60). Puisqu'il s'agit d'une image mentale, ce plan signifie que Justine visualise l'annihilation de l'art figuratif. Cette destruction doit être mise en parallèle avec sa réaction face aux œuvres abstraites exposées dans la maison de Claire et John dont elle se débarrasse violemment pendant son mariage. Justine, en pleine crise existentielle, semble avoir besoin de représentations concrètes, palpables et enracinées dans la réalité. Épuisée mentalement et émotionnellement, elle ne trouve plus la force d'interpréter des concepts abstraits qui dissimulent le monde tel qu'il est. Elle est à la recherche d'un art qui témoigne tangiblement de la condition humaine face à son environnement. La situation dans la narration de *Melancholia* est fatidique, la fin du monde va arriver. Le spectateur en est conscient depuis la fin du prologue. Fatiguée par l'incapacité de ses semblables à affronter la réalité, Justine s'accommode à l'idée de la future destruction de l'humanité, puisqu'elle ne trouve de toute façon pas sa place. À cet égard, l'attitude de Justine est comparable à un autre personnage féminin fictif : Ophélia.

Dans *Hamlet* (1623) de Shakespeare, Ophélia est une jeune femme dominée par la manipulation et le pouvoir masculins. Sèchement rejetée par Hamlet, son bien-aimé, elle sombre dans une folie qui mènera à sa mort. Après être tombée accidentellement dans un ruisseau, elle se laisse flotter jusqu'à sa noyade en se résignant à son destin tragique. Ophélia incarne la femme sacrifiée, une figure récurrente dans la filmographie de Lars von Trier comme le démontrent Bess dans *Breaking the Waves*, Selma dans *Dancer in the Dark*, Elle dans *Antichrist*, et, immanquablement, Justine dans *Melancholia*. Après avoir ouvert un premier livre à la page des *Chasseurs dans la neige*, cette dernière décide de dévoiler deux tableaux du peintre anglais John Everett Millais, l'un des fondateurs du mouvement préraphaélite⁹³. Le tableau sur la page de droite se nomme *Ophélia* (1852) et est directement inspiré du personnage d'*Hamlet*. Dans le prologue, Justine s' imagine mentalement dans l'exacte situation d'Ophélia, flottant dans un ruisseau avec sa robe de mariée (figure 27). N'essayant pas de se débattre pour se

⁹³ Lidia Mihaela, « Pre-Raphaelite Food Politics or, Feasting on Desire : John Everett Millais, Social Norms and Women », dans *Cultural intertexts*, Vol. 14, Cluj-Napoca, Dunarea de Jos University Faculty of Letters Galati, 2024, p. 100.

sauver, elle s'abandonne à son sort. À l'époque de la pièce originale de Shakespeare, le comportement d'Ophélie aurait été considéré comme « indécent, tant pour les acteurs que pour le public féminin⁹⁴ », car il était « caractéristique du mal que les élisabéthains auraient diagnostiqué comme la mélancolie amoureuse féminine, ou l'érotomanie⁹⁵ », deux thématiques largement représentées dans *Antichrist*, *Nymphomaniac* et *Melancholia*.



Figure 27 : À gauche : Justine pose un livre contenant le tableau *Ophélie* de John Everett Millais sur l'étagère. À droite : Image du prologue de Justine dans la situation d'Ophélie (*Melancholia*, 2011).

Après cette analyse, les liens comportementaux et émotionnels entre les personnages féminins d'*Hamlet* et de *Melancholia* paraissent flagrants. Justine, à travers son intérêt pour l'art de Millais et son identification à la protagoniste présente dans le tableau, se projette dans la situation d'Ophélie dans son image mentale. Par conséquent, la particularité de cette image mentale réside, entre autres, dans son principe d'auto-visualisation : « Le statut du rêveur se complique dans le rêve, il lui arrive d'être à la fois témoin et acteur, de se regarder en train d'agir [...]»⁹⁶. » Grâce à un cheminement mental inconscient, Justine parvient à visualiser son propre corps dans une situation qu'elle n'a jamais vécue, mais qu'elle a perçue dans le tableau *Ophélie*. Pour la représenter, Lars von Trier décide de cadrer cette image en plan taille, mais surtout en plongée totale, créant ainsi une résonance esthétique du langage cinématographique dans chaque film de la trilogie « Dépression ».

Dans les trois séquences mentales composites analysées dans ce chapitre, une plongée totale du personnage principal féminin devient systématiquement emblématique de la séquence mentale, voire du film dans son entièreté. Inscrit dans une série de visualisations imaginaires,

⁹⁴ Laurence Roussillon-Constanty, « Tracing Ophelia from Millais to Contemporary Art : Literary, Pictorial and Digital Icons », dans *Cahiers victoriens & édouardiens*, Vol.89, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2019 (Traduction personnelle).

⁹⁵ Cité dans *Idem*. (Traduction personnelle).

⁹⁶ Cité dans Jean-François Diana, *op. cit.*, p. 393.

le *topshot* instaure dans le récit un effet iconique et divin⁹⁷, en parfaite adéquation avec la spiritualité des trois femmes. Dans *Antichrist*, il signifie l'harmonie matricielle entre la nature et le personnage féminin, enracinée dans un environnement qui la dépasse largement (figure 28). Dans *Melancholia*, le *topshot* permet d'inscrire Justine dans une perspective cosmique, tout en faisant référence à une œuvre classique qui aborde la thématique de la mélancolie (figure 27, p. 62). Enfin, dans *Nymphomaniac*, l'élévation du corps de Joe pendant sa transe n'est pas sans rappeler *L'Extase de Sainte Thérèse* (1645-1652) du Bernin, la relation au divin étant explicitement présente dans cette séquence mentale (figure 28). La plongée totale chez Lars von Trier est ontologique, elle interroge les protagonistes sur leur place dans leur univers. Seules les femmes accèdent à ce type de plan en plongée totale, ce qui symbolise l'acceptation de leur posture au sein du monde, pendant que les hommes restent impuissants malgré leur tentative de domination de l'environnement.



Figure 28 : Plongées des personnages principaux de la trilogie « Dépression », en lien direct avec la figure 27 (p. 62). À gauche : Plongée totale sur Elle (*Antichrist*, 2009). À droite : Plongée totale sur Joe (*Nymphomaniac*, 2013).

Le *topshot* de *Melancholia*, imbriqué dans un prologue constitué d'images mentales, illustre à merveille l'aspect composite des plans de cette ouverture. Il est particulièrement ardu de classer les images mentales du prologue, en raison de l'impossibilité de définir précisément leur temporalité. Pourtant, plusieurs de ces images s'inspirent ostensiblement de la diégèse. Par exemple, dans le second chapitre du film, Justine observe sa sœur paniquée par l'imminente fin du monde. Quelques minutes avant la collision entre les planètes, Claire cherche une solution pour échapper à l'inexorable, en vain. Affolée, elle essaie de s'enfuir en voiture avec son fils Léo, avant de prendre conscience de l'inutilité de ses actes. Sous la grêle annonciatrice de la catastrophe à venir, elle prend son enfant dans les bras et traverse le terrain de golf. Pendant ce temps, Justine est assise sur un muret et contemple le spectacle. Formellement,

⁹⁷ Yannick Vallet, *La Grammaire du cinéma. De l'écriture au montage : les techniques du langage filmé*, Paris, Armand Colin, coll. « Focus cinéma », 2016, p. 77.

le plan qui matérialise cet instant est un plan large avec une amorce de Justine à l'avant-plan, ce qui crée un sentiment de proximité perceptive digne d'une image semi-subjective, puisque la protagoniste est placée en « amorce de premier plan⁹⁸ ». De plus, l'amorce dramatise les bords du cadre, produisant un espace centrifuge. À nouveau, la version polie de cette image diégétique fissurée est visible dans le prologue (figure 29). Dans ce plan-tableau aux couleurs homogènes et idéalement réparties, les corps sont rigoureusement centrés. Mentalement, Justine visualise sa sœur en train de marcher sur un terrain boueux, l'empêchant d'avancer efficacement. Dans la réalité diégétique, Claire traverse effectivement le jardin avec difficulté, mais ses pieds ne s'enfoncent aucunement dans le sol. Justine élabore symboliquement une scène qu'elle a perçue, ce qui produit une allégorie dans l'esprit du spectateur.

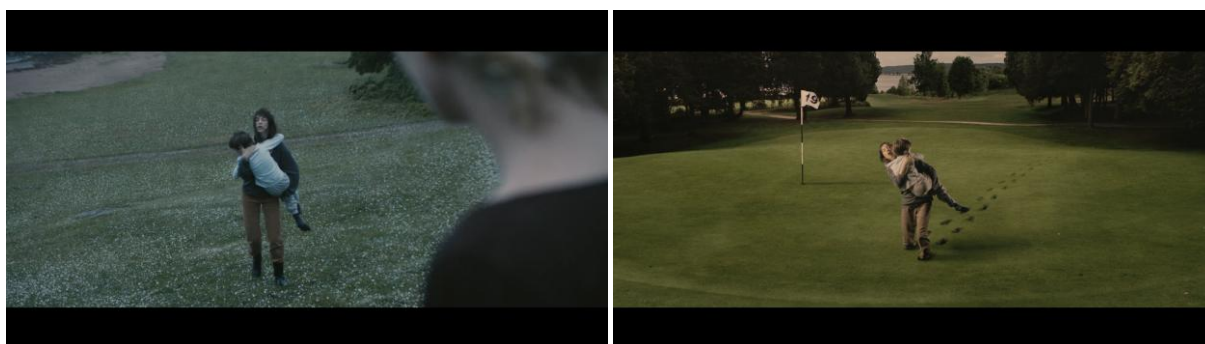


Figure 29 : Claire portant Léo pour traverser le jardin. À gauche : Image semi-subjective diégétique avec Justine en amorce. À droite : Image mentale du prologue (*Melancholia*, 2011).

Cette séquence advient dans les 15 dernières minutes de *Melancholia*. Elle est donc singulièrement éloignée de son équivalent centripète, qui est le cinquième plan de l'ouverture du film. Cette image mentale, intrinsèquement subjective, appelle une contextualisation, concrétisée par le plan montrant Justine en amorce. Il s'agit donc d'une ocularisation interne secondaire, « *la subjectivité* » de l'image étant « *construite par le montage, les raccords [...]*⁹⁹ », sauf que l'effet de montage en question arrive dans le film deux heures après le plan du prologue. Le concept de François Jost est ainsi poussé dans ses retranchements par le montage si particulier de *Melancholia*, mais l'effet de contextualisation se produit tout de même, tardivement.

Étant donné le positionnement chronologique de l'image avec Justine en amorce, il serait rationnel de penser que les images mentales qui constituent le prologue émergent après cette scène dans l'imagination de Justine. Cependant, une séquence citée plus tôt dans ce mémoire

⁹⁸ Jean Mitry, *op. cit.*

⁹⁹ François Jost, *op. cit.*, p. 27.

prouve que cette hypothèse est indémontrable. Pendant son mariage, Justine racontait déjà son rêve dans lequel elle s'auto-visualisait en train de marcher dans du fil gris laineux à sa sœur (figure 13, p. 37). Cette scène est primordiale, car, d'un côté, elle démontre l'essence potentiellement onirique et intrusive des images mentales du prologue, mais, d'un autre côté, elle rend impossible toute rationalisation de leur temporalité. En ce sens, le prologue de *Melancholia* représenterait l'archétype d'une image-cristal¹⁰⁰. Théorisée par Gilles Deleuze dans son ouvrage *L'Image-temps*, l'image-cristal est une image qui met en jeu « le temps même du film, en tant qu'il ne se réduit plus au seul "présent" linéaire des événements et du défilement des images¹⁰¹ ». L'image-cristal met en scène plusieurs « couches de temps dans une même image¹⁰² » :

« L'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, ou du présent et du passé, de l'actuel et du virtuel, ne se produit donc nullement dans la tête ou dans l'esprit, mais est le caractère objectif de certaines images existantes, doubles par nature¹⁰³. »

Le prologue de *Melancholia* est composé d'images mentales polies inspirées par des images diégétiques fissurées. Ainsi, la notion d'image-cristal permet de mettre en avant l'impossibilité d'identification des images mentales de ce prologue, formellement et temporellement composite. Finalement, l'envergure de la trilogie « Dépression » ne réside pas dans son intelligibilité absolue, mais bien dans ses méandres, dans ses replis, qui évoquent symboliquement des conditions psychologiques irréprésentables sans l'image mentale. La dépression, la mélancolie et l'addiction sont des états instables, transitoires et vacillants, qui ne respectent pas un dispositif préconçu, mais l'image-cristal rend possible la mise en scène emblématique de ces états mentaux. Plus encore, elle est le pilier de *Melancholia*. À travers le prologue, elle oblige le spectateur à reconsidérer l'ensemble du film. Comme l'a dit Deleuze, « [...] non seulement l'image mentale encadre les autres [images], mais elle les transforme en les pénétrant¹⁰⁴ ». Contrôlée ou intrusive, passée ou future, homogène ou composite, l'image mentale est l'élément qui permet de structurer la trilogie « Dépression », et plus encore, la filmographie hétéroclite de Lars von Trier.

¹⁰⁰ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., pp. 92-105.

¹⁰¹ Jacques Aumont et al., *Esthétique du film : 125 ans de théorie et de cinéma* (1982), Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin cinéma », 2021, p. 236.

¹⁰² *Idem*.

¹⁰³ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 94.

¹⁰⁴ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, op. cit., p. 276.

TROISIÈME PARTIE :

De la réflexivité par l'image mentale

Tel qu'énoncé dans l'introduction, la trilogie « Dépression » est spécifiquement représentative de la récurrence de l'image mentale chez Lars von Trier, mais elle ne constitue qu'un faible pourcentage de la carrière du réalisateur danois. Afin d'étendre la portée de l'hypothèse avancée par ce mémoire, la troisième partie sera dédiée à l'analyse de trois films distants temporellement : *Europa*, *Dancer in the Dark* et *The House That Jack Built*. Les deux premiers cités ont chacun la particularité de clôturer un triptyque, à savoir la trilogie « Europe » pour *Europa* et la trilogie « Cœurs d'or » pour *Dancer in the Dark*. En revanche, *The House That Jack Built*, isolé, ne fait partie d'aucune suite. Il s'agit, pour l'instant, du dernier long-métrage de Lars von Trier, et il conservera probablement ce statut pour toujours en raison de la maladie de Parkinson qui a atteint le cinéaste. Si la trilogie « Dépression » a permis de comprendre comment l'image mentale était utilisée chez von Trier, les trois films sélectionnés pour cette partie interrogeront cette utilisation à travers le prisme de la réflexivité. À partir de trois angles, ils serviront à démontrer pourquoi l'image mentale chez Lars von Trier questionne le cinéma en tant que médium et en tant que dispositif. L'analyse de la réflexivité cinématographique débutera par un retour à la relation fusionnelle entre train et cinéma.

6. Train et cinéma : du rail à la pellicule

À d'innombrables reprises, le train et le cinéma ont été étudiés conjointement en ce qu'ils ont suivi une trajectoire similaire dans le développement de l'industrialisation. Que ce soit au niveau de leur genèse, de leur dispositif ou de leurs conséquences sur les consommateurs, il n'y a qu'un pas entre le rail et la pellicule :

« En premier lieu, leur rythme est ajusté : le mouvement des bielles et le battement alternatif des roues suggèrent le défilement des photogrammes, voire le montage. [...] En deuxième lieu, leur système optique est apparenté : les fenêtres du train cadrent un paysage qui défile, tout comme la caméra découpe une vue. [...] En troisième lieu, leur motricité est assimilable : le train et le cinéma sont des machines à arpenter l'espace et à renouveler notre vue. [...] En quatrième lieu, le train et le cinéma ont contribué à remodeler notre expérience de l'espace et du temps, provoquant une abolition relative des distances et, pour le cinéma, une fragmentation du temps¹⁰⁵. »

Se déplaçant à toute vitesse, le voyageur en train vit une expérience semblable à celle du spectateur de cinéma. Le voyageur et le spectateur observent chacun un cadre dans lequel défilent des images insaisissables¹⁰⁶, des lieux inatteignables physiquement, mais bien

¹⁰⁵ François Bovier, « Du pont tournant à la vue panoramique. Les dispositifs ferroviaires de Richard Serra et Ken Jacobs », dans *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, vol. 6, Association Décadrages, 2005, p. 33.

¹⁰⁶ Mireille Breton, « Train, cinéma et modernité : entre hystérie et hypnose », dans *Décadrages. Cinéma, à travers champ*, vol. 6, Association Décadrages, 2005, p. 6.

mentalement. Le cinéma, tel le train, offre à ses consommateurs la possibilité d'un voyage immobile. Cet aspect est, certes, miraculeux, mais il établit une posture quelque peu passive du spectateur qui, « mi-endormi, mi-réveillé, [...] se laisse tout simplement conduire¹⁰⁷ ». Si le spectateur de cinéma est toujours intellectuellement actif devant un film, peu importe son contenu ou son dispositif, il le devient physiquement devant les œuvres de Lars von Trier. Ses films portent en eux, au sein même de leur discours, la volonté de faire réagir et réfléchir par la provocation. Ce questionnement autour de la posture du spectateur est soulevé à travers Léopold Kessler, personnage principal d'*Europa*, dernier volet de la trilogie éponyme.

6.1. Le train comme dispositif hypnotique dans Europa

Le récit d'*Europa* synthétise remarquablement les caractéristiques du début de carrière de von Trier. Dans ce film, le spectateur découvre l'Allemagne de l'après-guerre à travers le personnage de Léopold Kessler, un américain d'origine allemande dont la venue à Francfort représente, selon ses dires, sa « petite contribution pour rendre ce monde meilleur ». Par le biais de son oncle, Léopold décroche un poste de contrôleur de train dans la compagnie Zentropa. La narration d'*Europa* justifie donc le rôle fondamental que joue le train dans le film, décor principal de multiples séquences. Par conséquent, les protagonistes sont en mouvement perpétuel dans de nombreuses scènes, ce qui crée une allégorie pertinente par rapport à la thématique phare du film : l'indécision des personnages quant à leur positionnement éthique et idéologique. Dès les premières séquences, le spectateur s'identifie fortement à Léopold, puisque c'est à travers son point de vue qu'il découvre l'état dans lequel se trouve l'Allemagne en octobre 1945. À nouveau, le concept d'image semi-subjective de Jean Mitry est vivement convoqué, car dans la plupart des plans, Léopold occupe une position privilégiée dans la composition, ce qui relie sa perception à celle du spectateur. Le discours d'*Europa* contient des interrogations quant à l'activité du spectateur face à un objet filmique, ce qui rend le film captivant à analyser sous l'angle du parallélisme entre train et cinéma. À cet égard, le plan d'ouverture du film est, de loin, le plus éloquent, puisqu'en son sein réside l'entière du motif d'identification entre Léopold, le spectateur et le voyageur.

Ce plan d'ouverture de presque trois minutes débute avec un écran noir, accompagné par le son du cliquetis répétitif du train sur les rails, puis par le thème musical extradiégétique principal du film. Ensuite, l'image arrive en fondu pour dévoiler le défilement d'un chemin de fer (figure 30). Le plan est sombre, mais suffisamment éclairé pour laisser apercevoir le flux

¹⁰⁷ Natalia Laranjinha, *op. cit.*, p. 101.

infatigable des rails. L'image est absorbante, le spectateur laissant aisément son regard s'abandonner dans ce défilement. À elle seule, l'aptitude envoûtante de ce plan convoque déjà la thématique de l'hypnose, véritable leitmotiv de la trilogie « Europe ». Quelques secondes après l'arrivée de ce plan à l'écran, la voix-off de Max von Sydow prend possession de la bande-son et instaure l'atmosphère oppressante du film à travers le processus hypnotique, en utilisant la deuxième personne du singulier pour s'exprimer¹⁰⁸. Ainsi, lors de la première réplique dans laquelle il ordonne d'écouter sa voix, le spectateur a l'impression que le narrateur s'adresse directement à lui. La voix-off brise une sorte de quatrième mur sonore et sollicite la participation du spectateur, qui s'interroge forcément sur sa position par rapport au récit¹⁰⁹. Le narrateur entreprend alors un monologue hypnotique, durant lequel il dit ceci : « My voice will help you and guide you still deeper into Europa. » Par cette réplique, le narrateur indique qu'à la fin de son monologue, le décor du film sera l'Europe. Mais cette phrase implique aussi un sous-entendu important : *Europa* étant le titre du film, la voix-off semble déclarer qu'elle s'apprête à déposer le spectateur au cœur du récit.



Figure 30 : À gauche : Plan d'ouverture sur le défilement des rails accompagné par le monologue hypnotique. À droite : Entrée dans le champ de Léopold quand la voix-off ordonne de s'approcher (*Europa*, 1991).

Fonctionnant comme un prologue introductif, cette voix-off commande immédiatement l'angle d'identification que va emprunter le spectateur. Lorsqu'il termine son énumération hypnotique avec le chiffre dix, l'image se modifie comme il l'avait prédit. Toutefois, sa voix persiste dans la bande-son et décrit avec minutie ce qui se joue à l'image, à savoir une pluie torrentielle sur une grande cuve en métal. Ensuite, il donne l'instruction suivante : « Go closer. » À cet instant, Léopold Kessler entre dans le champ pour la première fois du film et se rapproche de la cuve, comme s'il obéissait aux ordres du narrateur (figure 30). Cette scène fixe définitivement le processus d'identification d'*Europa*. Dès le plan d'ouverture, le

¹⁰⁸ Caroline Bainbridge, *The Cinema of Lars von Trier : authenticity and artifice*, Londres, New York, Wallflower Press, coll. « Director's cut », 2007, p. 52.

¹⁰⁹ Roberto Lasagna, *op. cit.* p. 65.

spectateur a la sensation que la voix s'adresse à lui et essaie de l'hypnotiser. Quand Léopold fait son entrée dans le champ au moment où le narrateur le lui ordonne, le spectateur comprend alors que la voix-off s'adresse en fait à ce personnage, ce qui a pour conséquence de rassembler Léopold et le spectateur en une seule et même entité¹¹⁰. Durant son monologue, le narrateur évoque le fait qu'il réitérera sa prise de parole à plusieurs reprises, et que chacune de ses interventions donnera accès à une couche plus profonde d'*Europa*. Effectivement, la voix-off s'interpose régulièrement dans la bande sonore du film, tout comme le plan du défilement des rails qui réapparaît à quelques occasions, intégré à la continuité diégétique tout en restant dissonant.

Dans le dernier tiers du film, ce plan s'immisce au cœur d'une séquence déconcertante dans laquelle Léopold tente de diviser son attention pour maintenir la gestion des nombreux événements qui adviennent dans son train. Les conversations se multiplient, les examinateurs ferroviaires s'impatientent, et les loups-garous – les partisans qui essaient de prolonger l'idéologie nazie en Allemagne après la guerre – exercent une pression psychologique sur Léopold pour qu'il place une bombe sous son propre train. Sans cesse malmené et ballotté dans un maelström éthique, idéologique et émotionnel, le personnage principal d'*Europa* représente à merveille l'humain moderne, assujéti à une quantité démesurée d'informations, y compris lorsqu'il voyage :

« Pris dans un mouvement d'oscillation constant, à l'instar du pendule usité par l'hypnotiseur, le sujet moderne peut facilement basculer de l'hystérie à l'hypnose, du choc à l'ennui, de l'apathie à la versatilité, de la réactivité à la suggestibilité¹¹¹. »

Léopold, ne supporte plus la multiplication des péripéties, représentée par un montage alterné entre les wagons qui contiennent chacun leur lot d'incidents. Oppressé et « pris dans un mouvement d'oscillation constant¹¹² », il étouffe et sent le malaise approcher. La voix-off intervient alors et annonce qu'après son compte jusqu'à trois, Léopold s'évanouira. L'image commence à tourner sur elle-même, produisant un effet rotatoire vertigineux en arrière-plan. Au chiffre trois, à l'instant précis où Léopold perd connaissance, l'image du défilement des rails resurgit, accompagné par une réplique du narrateur : « One second of eternal rest. » Cette séquence démontre que le plan d'ouverture est une image appartenant à

¹¹⁰ Caroline Bainbridge, *op. cit.*, p. 52.

¹¹¹ Mireille Breton, *op. cit.*, p. 12.

¹¹² *Idem*.

l'espace mental de Léopold. La voix-off s'apparente alors à la conscience du protagoniste, comme une voix interne qui dominerait sa prise de décision.

Cette voix grave, à la fois apaisante et directive, ressemble en plusieurs points à celle de l'homme dans *Antichrist*, notamment dans la séquence d'hypnose analysée dans le chapitre consacré aux séquences composites. L'appartenance physique à la diégèse du personnage masculin le différencie du narrateur d'*Europa* qui n'existe que par le prisme de la psyché de Léopold, mais sa capacité à diriger les faits et gestes du personnage principal à travers l'image mentale est similaire. La voix-off dans *Europa*, cristallisation sonore du subconscient, manipule les émotions et actions de Léopold tout au long du film, perpétuellement tiraillé entre son amour pour Katarina et ses valeurs morales¹¹³. Après avoir placé la bombe pour obéir aux loups-garous, son instinct de survie le pousse à sauter du train en marche, abandonnant des centaines de passagers à une mort qu'il a lui-même orchestrée¹¹⁴. Mais alors qu'il regarde le train poursuivre son chemin après avoir choisi la voie de son cœur, sa voix interne l'interpelle pour le rediriger vers la raison en prononçant ces mots : « I want you to sink down into the soft cool grass on the railbed. [...] At any prize, you must make this good again. Run for the bomb ! » Docile, Léopold s'allonge dans l'herbe et réfléchit à ses actes. Filmé en plongée totale, ce moment n'est pas sans rappeler l'instruction de l'homme d'*Antichrist*, qui, lui aussi, demande à Elle de s'allonger dans l'herbe pendant la mobilisation de son espace mental (figure 23, p. 54). Coupable, Léopold se lève, observe le train en pensant aux milliers de vies que celui-ci a déjà emporté pendant la guerre, et change son fusil d'épaule sur ordre de la voix-off (figure 31).



Figure 31 : À gauche : Plongée totale de Léopold allongé dans l'herbe. À droite : Léopold courant vers le train pour empêcher l'explosion de la bombe qu'il a lui-même posée (*Europa*, 1991).

Le narrateur est la figure qui contrôle l'image mentale, tout comme le mari dans la scène d'hypnose d'*Antichrist*. Néanmoins, ce contrôle est étrange, car bien qu'il semble externe,

¹¹³ Linda Badley, *Lars von Trier*, University of Illinois Press, coll. « Contemporary Film Directors », 2010, p. 37.

¹¹⁴ Natalia Laranjinha, *op. cit.*, p. 65.

il provient de l'imagination de Léopold lui-même. Grâce à la séquence de la bombe, le caractère mental de la voix-off – et donc du plan d'ouverture – ne fait plus aucun doute. Le défilement des rails se déroule dans l'espace mental de Léopold. Cette image mentale est profondément ancrée dans la démarche réflexive d'*Europa*, puisqu'elle peut être considérée aussi bien comme un défilement de rails qu'un défilement de pellicule. De nombreux films mettent en scène un chemin de fer pour signifier métaphoriquement le procédé analogique au cinéma, mais peu sont aussi réflexifs qu'*Europa*, qui fait directement écho au cinéma muet et, dans certaines séquences, au cinéma expérimental.

Dans son film *Lumière's Train (Arriving at the Station)* (1979), Al Razutis, cinéaste expérimental canadien d'origine allemande, produit lui aussi une métaphore visuelle singulièrement explicite entre la pellicule et le rail. Divisé en quatre chapitres marqués par des intertitres, ce film de *found footage* contient de nombreux changements de rythme qui représentent les étapes distinctes du trajet d'un train¹¹⁵, allégorique du chemin parcouru du cinématographe au cinéma parlant entre 1895 et 1927. *Lumière's Train (Arriving at the Station)* est constitué d'images provenant de trois films : *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895), la plus célèbre des vues Lumière, *Spills for Thrills* (1940), un court-métrage de la Warner Bros., et *La Roue* (1923), chef-d'œuvre du cinéma muet d'Abel Gance. Usant des techniques typiques du cinéma expérimental comme l'effet *flicker* – clignotement – ou l'alternance entre positif et négatif¹¹⁶, Razutis s'empare du mythe des spectateurs effrayés face au train des Lumière fonçant vers eux, en créant un parallèle entre l'arrivée en gare et les victimes paniquées de l'accident ferroviaire dans *La Roue*. À travers ce glissement anachronique qui remplace les spectateurs de la projection de 1895 par des personnages fictifs du film d'Abel Gance, Al Razutis produit une œuvre anticonformiste, interrogeant le spectateur sur son positionnement vis-à-vis de l'objet filmique. Les techniques expérimentales mobilisées mettent à mal l'expérience spectatorielle, l'effet *flicker* produisant un inconfort visuel obligeant le spectateur à répondre physiquement au film qu'il observe. Qu'il supporte le visionnement ou qu'il détourne le regard, il ne peut demeurer passif devant *Lumière's Train (Arriving at the Station)*. Ce résumé des effets produits par l'art de Razutis pourrait parfaitement s'appliquer à Lars von Trier, tout comme cette citation du cinéaste expérimental à propos de la redondance dans l'acte de création :

¹¹⁵ Christa Blümlinger, « Lumière, the Train and the Avant-garde » dans *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, University Press, 2006, p. 256.

¹¹⁶ *Ibidem.*, p. 257.

« Dans toute période [...] de création, la pire chose que l'on puisse faire est de se forger son propre style. J'avais l'habitude d'appeler cela un sac en papier, parce qu'on pouvait y jeter toute notre merde dedans et le secouer dans tous les sens, et il en ressortait toujours la même chose. Dans chacune de mes œuvres, j'ai essayé d'annuler ce que j'avais fait auparavant¹¹⁷. »

Pendant toute sa carrière, Lars von Trier a créé des œuvres subversives et notablement éclectiques. Certes, les films de la trilogie « Dépression » montrent des résonances thématiques et esthétiques, mais von Trier est toujours parvenu à surprendre son public. De plus, en dehors de son principe de triptyque, ses films possèdent peu de points communs. Par exemple, *Melancholia* n'a que peu de rapports esthétiques avec *Europa*, si ce n'est l'image mentale. Indéniable hommage à Alfred Hitchcock et à Orson Welles, *Europa* témoigne d'une grande volonté de réflexivité, comme le démontre le plan d'ouverture sur le défilement des rails. Dans *Lumière's Train (Arriving at the Station)*, Razutis décide de convoquer le gros plan d'un chemin de fer provenant de *La Roue*. Puis, à la fin du film, l'actionnement d'un levier par un personnage du film de Gance provoque la métamorphose magique des rails en pellicule, afin de créer matériellement cette métaphore visuelle entre train et cinéma¹¹⁸ (figure 32). En accordant à un personnage la faculté de manipuler la matière filmique, Razutis crée un effet de distanciation et exalte la fictionnalité du cinéma, similairement à Lars von Trier avec *Europa*.



Figure 32 : Transformation des rails de *La Roue* (Abel Gance, 1923) en pellicule (*Lumière's Train (Arriving at the Station)* – Al Razutis, 1979)

En ce sens, le troisième volet de la trilogie « Europe » est hautement réflexif. Et si Al Razutis explore la découverte stupéfiante du septième art à travers le détournement de l'arrivée en gare, von Trier interroge l'accoutumance qu'a rapidement acquis le spectateur de cinéma, au point de devenir réceptif à tout ce qu'on lui propose :

¹¹⁷ Mike Hoolboom, « Al Razutis : Three Decades of Rage (an interview) », dans *Cantrills Filmnotes*, n°67, 1992 (Traduction personnelle).

¹¹⁸ Christa Blümlinger, *op. cit.*, p. 257.

« J'ai extrêmement peur d'entrer dans une salle de cinéma, je n'ai pas envie d'être séduit. C'est comme l'hypnose : on vous demande de vous détendre – puis, une fois qu'elle vous tient, quand vous n'avez plus aucune résistance, elle peut ouvrir des choses en vous¹¹⁹. »

Dans *La Dialectique de la raison*, Theodor Adorno et Max Horkheimer s'alarment quant à cette perpétuelle réponse aux attentes d'un public devenu apathique. Selon eux, le cinéma n'a « plus besoin de se faire passer pour de l'art », mais bien pour une « industrie culturelle » qui, par « le fait qu'elle s'adresse à des millions de personnes », se permet de reproduire continuellement les mêmes « biens standardisés pour satisfaire aux nombreuses demandes identiques¹²⁰ ». De ce point de vue, Lars von Trier est un de ces réalisateurs qui confrontent l'attente du public en le soumettant à des images offensantes et à des esthétiques atypiques dans des œuvres toutes plus séditeuses les unes que les autres. Qu'elles soient filmiques ou médiatiques, les provocations de von Trier lui ont valu de nombreuses controverses qui illustrent bien l'idée d'Adorno et Horkheimer sur l'impossibilité d'originalité. Le contrôle de l'industrie contraint les productions culturelles à ne sortir que légèrement des rails, au risque d'un ostracisme économique et social¹²¹. À travers des films qui connaissent toujours un certain succès, notamment grâce à sa renommée et aux grands noms qu'il accumule dans ses castings, Lars von Trier oblige son public à se positionner, à répondre et à réagir. Si dans la récente trilogie « Dépression », ses provocations morales sont particulièrement explicites, *Europa* est la preuve que ses questionnements de début de carrière concernaient davantage la posture même du spectateur de cinéma. Une image mentale illustre symboliquement ce propos, grâce à la confusion entre le train et la pellicule défilant sous les yeux de Léopold (figure 33).



Figure 33 : Très gros plan des yeux de Léopold, surimpression du train/pellicule et réapparition du plan d'ouverture (*Europa*, 1991).

¹¹⁹ Jonathan Romney, Lars von Trier « Euro Paeon », dans *Lars von Trier interviews*, op. cit., p. 85 (Traduction personnelle).

¹²⁰ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison* (1944), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2015, pp. 180-181.

¹²¹ *Ibidem.*, p. 199.

Ce plan montrant Léopold dans son lit débute en plongée totale. Après un long zoom avec un mouvement rotationnel, le cadre se définit sur un très gros plan des yeux de Léopold survolant un train apparaissant en surimpression. Cette fois, ce ne sont pas les rails qui sont mis en parallèle avec la pellicule, mais le défilement des fenêtres illuminées dans la nuit noire. Le chemin de fer du plan d'ouverture réitère ensuite sa domination, accompagné de la voix-off hypnotique et du thème musical extradiégétique, comme c'est le cas dans chaque séquence mentale. En l'espace de quelques instants, le train passe du plan fixe au travelling avant. Fréquemment employé au cinéma pour symboliser l'entrée dynamique dans le récit, ce mouvement à l'effet sensoriel puissant¹²² est parfois utilisé pour percer à jour l'imagination d'un personnage. C'est le cas dans *Lost Highway* de David Lynch, dans lequel le premier plan, long défilement d'une route aux marques jaunes, symbolise l'entrée dans une narration sensorielle autour d'un protagoniste névrosé. De la même manière, le travelling avant sur les rails dans *Europa* signifie la pénétration dans la psyché de Léopold, personnage dont le *pathos* exacerbé¹²³ est représenté par des images mentales réflexives. La dernière citée, associant le regard du protagoniste au mouvement continu de la pellicule, évoque le rapport entre positif et négatif de l'image au cinéma, un motif exploré dans le récit de *The House That Jack Built*.

6.2. *Le négatif réflexif dans The House That Jack Built*

Dans les films de Lars von Trier, le personnage principal est souvent celui enclin à des images mentales, qu'elles soient contrôlées ou intrusives. Jack, un protagoniste extraordinaire au sens premier du terme, ne déroge en rien à la règle. Égocentrique, mégalomane et maladivement psychorigide, Jack est un tueur en série sanguinaire qui voit ses meurtres comme de véritables œuvres d'art. Incapable de construire sa maison durant tout le récit, il est en réalité un architecte raté qui rêve d'une activité lui permettant de libérer ses pulsions créatrices. Pour combler ce manque, il commet des crimes atroces et finit par construire sa maison en la constituant des innombrables cadavres de ses victimes. Dans le film, cinq « incidents » sont ainsi dévoilés chapitre par chapitre, faisant de *The House That Jack Built* une œuvre troublante, pleinement dans la lignée de la trilogie « Dépression ».

Comme énoncé précédemment, l'opposition imagière entre positif et négatif est largement expérimentée dans le film. Après avoir exécuté ses victimes, Jack les met en scène pour les photographier. Cependant, ce qui le fascine chez l'ancêtre du cinéma, ce ne sont pas les images

¹²² Antoine Gaudin, *op. cit.*, p. 132.

¹²³ Natalia Laranjinha, *op. cit.*, p. 65.

en soi, mais l'esthétique du négatif. Lors du deuxième incident, Jack place sa victime dans un canapé devant une fenêtre par laquelle il peut apercevoir la lune. Ainsi, sur sa photographie, l'astre devient la source lumineuse qui, en négatif, émet de la lumière noire. Cette recherche de l'obscurité dans la lumière est une allégorie éloquent de la personnalité de Jack. Attiré par le mal, le négatif assouvit ses envies de noirceur, tout en produisant des images dignes du cinéma expérimental. C'est le cas dans une séquence mentale en flashback résolument composite, durant laquelle le spectateur observe Jack, enfant, déjà passionné par la recherche de la lumière noire.

Dans cette séquence, Jack, en pleine conversation avec Verge – un personnage singulier qui sera étudié plus tard dans ce texte –, décrit sa passion pour la photographie. Il apparaît alors en train de travailler sur les négatifs de son dernier meurtre, dans lesquels la lumière noire s'impose à l'image par le biais d'une ampoule au plafond. Jack observe le résultat, tandis que sa voix extradiégétique transporte le spectateur vers un flashback cognitif via la brillance de l'ampoule. Jack apparaît alors enfant, expérimentant avec son appareil photographique. Pendant ce temps, la voix-off se poursuit comme dans les flashbacks de *Nymphomaniac*, pour amener délicatement le spectateur vers l'espace mental du personnage jusqu'à ce qu'elle évoque la lumière noire. À cet instant, la voix-off s'estompe pour laisser place à un son vibrant et dissociatif qui intensifie la visualisation mentale de Jack. Cadré en gros plan comme la plupart des embrayeurs menant à des images mentales contrôlées en ocularisation interne secondaire, l'enfant ferme les yeux après avoir observé le champ de son appareil photographique. Jack cadre une lumière blanche en gros plan (figure 34), qui sera ensuite positionnée dans un montage alterné subliminal avec le visage de l'enfant, les paupières fermées. Il parvient alors à imaginer la version négative de la réalité, révélant la profondeur de la lumière noire (figure 35).



Figure 34 : Jack, enfant, jouant avec son appareil photographique et cadrant une source de lumière blanche (*The House That Jack Built*, 2018).

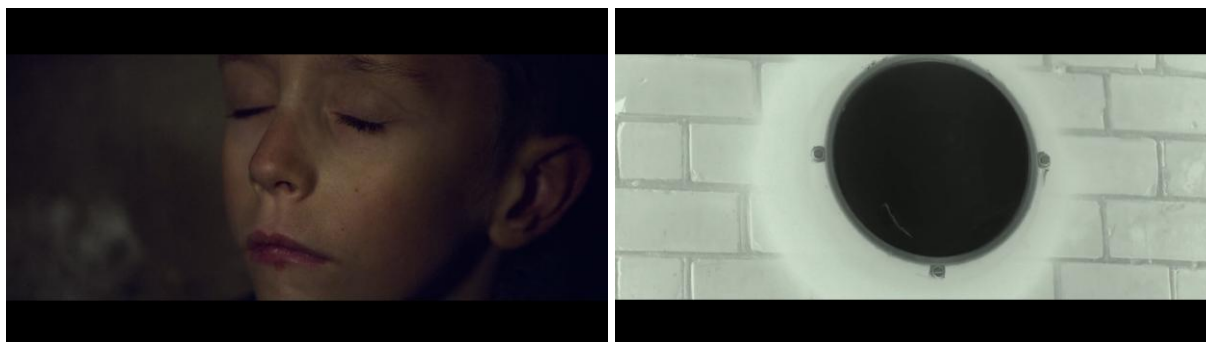


Figure 35 : Jack, enfant, fermant les yeux pour visualiser mentalement le négatif et la lumière noire (*The House That Jack Built*, 2018).

Le montage subliminal sert à souligner la concentration dont Jack doit faire preuve pour accéder mentalement au négatif. Lorsqu'il y parvient, plusieurs plans expérimentaux en négatif surgissent, provenant de la matière photographique produite par l'appareil optique, et captant diverses sources lumineuses exploitables par Jack. À la fin de ces visualisations, la version adulte de Jack réapparaît, produisant cet effet de distanciation caractéristique des images mentales chez Lars von Trier. Cette séquence est absolument composite, puisqu'une série de projections imaginaires visualisées par Jack, enfant, s'immiscent dans un flashback cognitif de Jack, adulte, à l'instar de la scène de l'extase mystique dans *Nymphomaniac*, contenant elle aussi plusieurs couches d'images mentales. À travers cette séquence, l'esthétique diégétique classique de von Trier se retrouve associée par le montage à une esthétique expérimentale digne d'Al Razutis. Il s'agit d'une image mentale explicitement réflexive qui interroge directement la matière filmique. Sur ce point, *The House That Jack Built* rejoint *Europa*, les deux films étant pourtant séparés de 27 ans. Toutefois, si *Europa* soulève des questionnements sur la posture du spectateur de cinéma via le personnage de Léopold Kessler, *The House That Jack Built* se concentre davantage sur l'acte de création.

Malgré sa condition psychologique problématique, Jack est un artiste à sa façon. Son sens du spectacle, son souci du détail et son perfectionnisme maladif font de lui une allégorie caricaturale du cinéaste. Dans plusieurs scènes, il arrange les corps de ses victimes de sorte qu'ils composent une œuvre macabre, certes, mais réfléchie. Ces scènes instaurent du cynisme dans le récit, l'un des traits définitoires de *The House That Jack Built*. Durant toute sa carrière, Lars von Trier a cherché à se forger une réputation d'enfant terrible basée sur la provocation et le sarcasme. Ses actions ont toujours été pleinement réfléchies pour ériger son image en tant qu'artiste à la façon d'une star de la musique¹²⁴, mais elles ont créé de nombreuses polémiques

¹²⁴ Lars K. Andersen, Lars von Trier, « A Stone-Turner from Lyngby » (1994), dans *Lars von Trier interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, coll. « Conversations with Filmmakers », 2003, pp. 89-90.

tout au long de son parcours. Dans son dernier film, von Trier décide de satiriser ces controverses à travers le personnage de Jack, un maniaque tuant principalement des femmes, captivé par l'architecture nazie et atteint de sévères troubles mentaux. Dès la sortie du film en 2018, le public s'engouffra dans la piste d'une œuvre autobiographique, sans prendre en compte la possibilité que von Trier ait érigé le personnage de Jack dans l'espoir de susciter une telle réaction. Grâce à l'analyse des images mentales, et plus spécifiquement l'utilisation réflexive du négatif, il paraît flagrant que Jack est une parodie de la figure du *serial killer*, se confondant avec un réalisateur. Cette ambiguïté autour du protagoniste est établie par plusieurs séquences mentales dans le film, notamment le flashback analysé précédemment. Dans cette scène, l'appareil photographique se confond avec l'œil de Jack. Le spectateur se retrouve alors confronté à une ocularisation interne inversée. Ce n'est plus la caméra qui prend position dans le regard du personnage, c'est le personnage qui impose sa perception à la caméra. En ce sens, *The House That Jack Built* est possiblement le film le plus réflexif de Lars von Trier, en partie grâce à l'utilisation récurrente du négatif dans des séquences où caméra et œil se confondent.

Au-delà d'être un leitmotiv esthétique, le négatif structure le film à plusieurs égards, notamment par l'image mentale et par le dernier plan. Dans la séquence finale, Jack est arrivé dans la strate la plus profonde de l'enfer. Bien que Verge, son guide inspiré de Virgile dans *La Divine Comédie* (Dante Alighieri, 14^{ème} siècle), l'ait amené jusque-là simplement pour lui faire visiter les lieux, Jack tient à y rester pour tenter de rejoindre le paradis se trouvant juste en face. Verge essaie de le dissuader, mais Jack s'obstine à braver l'impossible. Malheureusement, le pont menant à la porte de l'au-delà s'est effondré il y a déjà bien longtemps, ce qui oblige Jack à entreprendre l'escalade périlleuse d'une paroi au-dessus du gouffre. L'issue est inévitable. Jack trébuche et s'enfonce dans les tréfonds de l'enfer. La chute est cadrée en plongée totale, formant un énième *topshot* analysé dans ce mémoire. Mais alors que Jack disparaît de la profondeur de champ visible, l'image devient négative (figure 36).

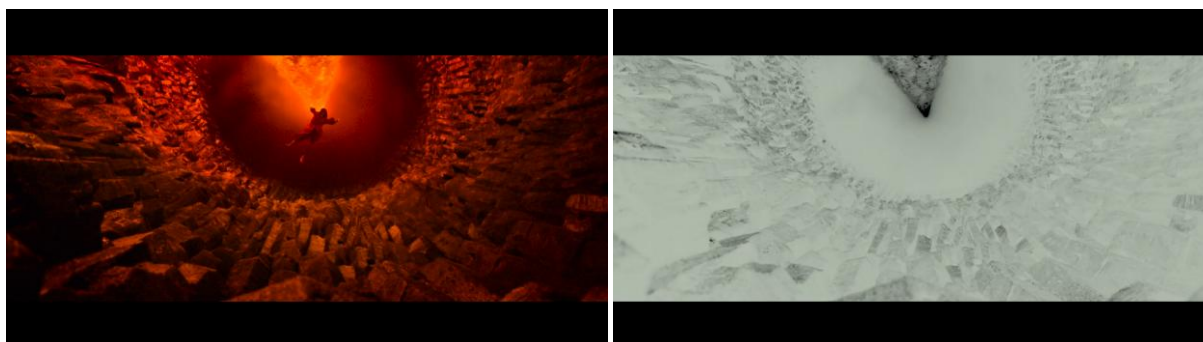


Figure 36 : Plan en plongée totale de la chute de Jack en enfer, en positif puis en négatif (*The House That Jack Built*, 2018).

Le paysage rougeoyant de l'enfer se transforme en un écran-surface nacré qui accueillera quelques secondes plus tard le nom « Matt Dillon » – acteur interprétant Jack –, introduisant le générique de fin. Grâce à cette technique, le film et son générique se retrouvent reliés par le motif du négatif. Ce procédé est déjà à l'œuvre dans *Melancholia*, puisque la fin du monde dans le récit marque également la fin du film. Lorsque la planète Melancholia entre en collision avec la Terre, l'image se désintègre depuis la profondeur de champ jusqu'à l'avant-plan, détruisant le dispositif filmique lui-même. Un élément diégétique possède la faculté d'annihiler l'image, le son, la musique et, par conséquent, l'expérience spectatorielle, ce qui produit un effet de distanciation démesuré. Dans la trilogie « Dépression », la distanciation passe souvent par le contraste entre la beauté de l'écran-surface et l'horreur qu'il contient. Le mal est représenté par le beau, ce qui crée une impression sensorielle étrange chez le spectateur¹²⁵. Le plan final de *The House That Jack Built* respecte également ce schème. Le négatif, un motif photographique instaurant forcément de la réflexivité cinématographique liée à la relation entre train et cinéma, surgit lors de la chute de Jack dans le cercle le plus profond de l'enfer. Au moment de sa chute, le son strident s'intensifie pour accompagner le négatif. Ce bruit est constant pendant toutes les séquences de l'épilogue. Plus tôt dans la narration, Verge avait expliqué à Jack que la source de ce son provenait des millions de cris émis par les damnés en enfer. Extradiegétique lors de toutes ses utilisations depuis *The Element of Crime* (1984), première œuvre de von Trier, le son vibrant des images mentales devient tout à coup diégétique au moment de la dernière séquence du dernier film de Lars von Trier, produit par la symphonie des cris infernaux.

Durant l'intégralité du récit, le négatif est réservé à Jack et à ses visualisations mentales de l'œil-caméra. Avec une composition minutieuse des cadavres, il s'amuse à mettre en scène les corps avec un procédé photographique. Le fait que sa propre mort soit représentée par le négatif est intrigant. Par cette scène, l'art produit par Jack, aussi futile et morbide soit-il, semble le dépasser. Sa mort ne marque pas la fin de ses images mentales en négatif, au contraire, elle y participe. Cependant, cette pérennité ne s'applique qu'aux arts enregistrés que sont le cinéma et la photographie. Dans *Dancer in the Dark*, la séquence finale questionne ce rapport entre œuvre et artiste tout en provoquant agressivement le spectateur¹²⁶.

¹²⁵ Hans Pedersen, « Would It Be Bad If the Human Race Ceased to Exist ? *Melancholia* and the Import of Human Existence », dans *The films of Lars von Trier and philosophy : provocations and engagements*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019, p. 105.

¹²⁶ Caroline Bainbridge, *op. cit.*, p. 118.

6.3. *Le rail comme espace performatif dans Dancer in the Dark*

Dernier volet de la trilogie « Cœurs d'or », *Dancer in the Dark* est une œuvre éminemment réflexive. Tel qu'évoqué antérieurement, la scène finale de la pendaison de Selma, condamnée à mort pour le meurtre de son ami Bill, interroge le dispositif cinématographique. À l'instar de *Melancholia* et *The House That Jack Built*, le film se termine avec une cruelle soudaineté, ce qui a pour effet de placer le spectateur dans une position active sur le plan physique. Ici, ce n'est pas le dispositif filmique dans son ensemble qui s'achève brutalement, mais bien la voix de Selma, principale source d'humanité dans le récit¹²⁷. Cette séquence possède la spécificité de mettre en scène une chanson strictement intradiégétique, en ce qu'elle ne découle pas de l'imaginaire de Selma. Hormis les séances de répétitions de *musical* auxquelles la protagoniste assiste et qui rendent logique la présence de musique, les chansons de *Dancer in the Dark* résonnent uniquement dans l'espace mental de Selma. Immigrée de Tchécoslovaquie pour permettre à son enfant de subir une opération des yeux avant qu'il ne développe la maladie génétique qu'elle lui a transmise, Selma Jezkova est une femme bienveillante et courageuse. Très tôt dans le film, le spectateur apprend qu'elle est en train de perdre irréversiblement la vue. Férue de comédies musicales hollywoodiennes, en particulier *La Mélodie du bonheur* (Robert Wise, 1965), sa passion lui offre un moyen de s'évader mentalement lors des pénibles journées passées à l'usine. Ainsi, plusieurs séquences musicales surgissent de façon inattendue dans la continuité du film, la deuxième se déroulant sur un chemin de fer, lieu incontournable du cinéma.

Après avoir été licenciée de son emploi à l'usine, Selma, aveugle, décide de rentrer chez elle en suivant la trace des rails. Jeff, un ami toujours prêt à reconduire Selma chez elle après ses journées de travail, la retrouve marchant sur un pont ferroviaire. Un train arrive alors pour traverser le pont, ce qui oblige Selma et Jeff à s'abriter hors des rails. Jeff remarque la cécité de la femme qu'il aime à sa façon de se déplacer, et l'interpelle en lui demandant : « You can't see, can you ? » À cet instant, Selma plonge dans ses pensées, ferme les yeux pour se concentrer sur le bruit du train et répond : « What is there to see ? » (figure 37). Ce très gros plan sur des yeux fermés fonctionne comme embrayeur qui introduit l'espace mental par l'ocularisation interne secondaire, similairement à de nombreuses scènes analysées dans ce travail. Il est suivi d'un plan serré sur le passage du train, qui justifie le son rythmique des rails sur lequel se concentre Selma pour créer sa comédie musicale intitulée *I've seen it all*. À l'inverse de Léopold dont

¹²⁷ Roberto Lasagna, *op. cit.*, p. 56.

l'image mentale transite par l'intermédiaire de sa vue (figure 33, p. 75), Selma est contrainte d'utiliser son ouïe pour mobiliser son espace mental. Dans cette séquence, le chemin de fer est tout aussi présent que dans *Europa*, mais c'est par la bande sonore qu'il pénètre *Dancer in the Dark*.



Figure 37 : À gauche : Très gros plan sur les yeux fermés de Selma. À droite : Séquence musicale sur le train. (*Dancer in the Dark*, 2000).

Tout au long du film, les moments de comédie musicale sont filmés par le biais de 100 caméras positionnées à divers endroits, afin de conserver l'aspect authentique du direct des performances musicales. Cette utilisation d'une quantité abondante de caméras « permet aux corps en mouvement de passer librement à travers l'espace plutôt que d'être piégés par une caméra qui les capture dans le cadre et contient leurs mouvements pour le plaisir visuel du spectateur¹²⁸ ». Ce procédé marque un contraste extrêmement remarquable entre la réalité diégétique et les images mentales de Selma. Dans la séquence du train, en plus du gros plan introduisant l'imaginaire, de nombreux opérateurs de modalisation servent à indiquer la visualisation mentale. Généralement, les opérateurs de modalisation dans la comédie musicale génèrent un effet sensoriel par leur caractère non-figuratif. Ils peuvent se traduire en jeux de « couleur, de texture, de mouvement, de rythme, de mélodie, de travail de la caméra¹²⁹ ». Lars von Trier maintient ces éléments pour les interposer dans un récit à l'esthétique naturaliste qui transgresse les règles de la comédie musicale classique. Avec ce décalage, *Dancer in the Dark* devient indéniablement réflexif, car le film produit une interrogation du genre à travers les images mentales de Selma :

« Quand j'étais plus jeune et que j'envisageais de faire une comédie musicale, je pensais qu'il fallait absolument utiliser des travellings et des grues, parce que c'est ce que j'avais beaucoup fait dans mes premiers films. Mais ensuite, je me suis dit non, c'est trop facile, et ça prend trop de temps. Si j'ai édicté les règles du

¹²⁸ Emilija Talić, « What utopia would feel like : Lars von Trier's *Dancer in the Dark* », dans *Screen*, Vol. 58, Oxford, University Press, 2017, p. 341 (Traduction personnelle).

¹²⁹ Cité dans *Ibidem.*, p. 334.

Dogme ou pris la caméra à l'épaule, c'était justement pour m'éloigner de ce perfectionnisme et me concentrer sur autre chose. [...] Je me suis demandé à quoi ressemblerait une comédie musicale dans la tête de Selma. Et je me suis dit qu'elle ne serait pas parfaite, justement¹³⁰. »

Inutilisé durant tout le récit diégétique, le plan fixe est un opérateur surexploité dans les séquences musicales grâce aux 100 caméras. Cet aspect est l'un des principaux éléments qui désobéit au Dogme95, prônant la caméra portée. Or, la règle de la caméra à l'épaule est respectée tout au long de *Dancer in the Dark*, hormis pendant les images mentales, comme si la volonté de Lars von Trier était d'insister sur la transgression de ses propres règles. Cette entorse au « Vœu de chasteté¹³¹ » illustre l'importance du Dogme95 dans la carrière de von Trier. Dans *Dancer in the Dark*, l'influence de l'esthétique dogmatique est logiquement explicite, étant donné que le film n'est arrivé que deux ans après *Les Idiots*. La comédie musicale sert à transgresser le Dogme95, notamment par la fixité des plans. En revanche, il n'est pas pertinent de convoquer les concepts de surface-écran polie, de plan-tableau ou d'espace centripète, utilisés pour décrire l'espace mental contrastant avec la diégèse dans *Antichrist*, *Melancholia* ou *Nymphomaniac*. Dans les séquences musicales de *Dancer in the Dark*, les 100 caméras, bien qu'elles soient fixes, peinent toujours à contenir le corps des protagonistes dans leur champ. Dans la réalité diégétique, la mobilité de la caméra portée permet de réaliser des mouvements impulsifs pour poursuivre les visages et capter les émotions sans avoir recours à un montage nerveux. Pendant les *musicals*, l'objectif des 100 caméras reste le même que celui de la caméra portée, mais puisqu'elles ne sont dotées d'aucune mobilité, les raccords s'accélèrent drastiquement pour maintenir les personnages dans le champ. Le rythme du montage s'en retrouve modifié, mais le spectateur perçoit la liberté qu'offre le dispositif aux danseurs. Dès lors, la représentation spatiale des séquences mentales et musicales dramatisent les bords du cadre et appellent le hors-champ par la multiplication de plans fixes.

Un autre opérateur de modalisation est le changement de colorimétrie. Dans la séquence du train, des couleurs vives envahissent l'écran-surface, en particulier lors des plans larges révélant les paysages verdoyants traversés par le train (figure 37, p. 82). Les vêtements de Selma, ainsi que ceux des danseurs, contrastent intensément avec les teintes ternes aperçues dans le reste du film. Plusieurs plans en plongée dévoilent un ciel d'un bleu franc inexistant en dehors de l'espace mental, ce qui rend les séquences musicales bien plus joyeuses que la diégèse esthétiquement désabusée. La vivacité des couleurs instaure un optimisme adéquat à un rythme

¹³⁰ Gavin Smith, Lars von Trier, « Dance in the Dark » (2000), dans *Lars von Trier interviews, op. cit.*, pp. 149-150 (Traduction personnelle).

¹³¹ Richard Kelly, *op. cit.*

de montage beaucoup plus soutenu. L'alternance entre les 100 caméras est rapide, fulgurante, et ne laisse aucunement le temps au spectateur de s'habituer au cadre. En revanche, les séquences mentales dans leur ensemble sont toutes d'une certaine longueur. Elles invitent le spectateur à s'évader de la réalité, tout comme Selma. Comme dans chaque film analysé dans ce mémoire, le point de vue du spectateur est dirigé vers la perception du personnage principal par l'image semi-subjective. C'est grâce à cette puissante identification que la colorimétrie et le rythme du montage ont un effet troublant, mais cet effet possède l'originalité de se produire davantage en aval de l'image mentale qu'en amont. Lorsque l'image revient à la diégèse, l'abandon des opérateurs de modalisation frappe le spectateur et produit de la distanciation. L'image semble étrangement fade et pâle. L'idéalisme enchanteur et féérique de la comédie musicale est confisqué au profit de la morosité du mélodrame¹³². L'alternance entre les deux définit l'excentricité de *Dancer in the Dark*. L'opposition entre le dernier plan de la séquence mentale du train et le premier plan du retour à la réalité diégétique est une illustration éloquent du contraste esthétique, que ce soit au niveau de la colorimétrie ou du cadrage (figure 38).



Figure 38 : Transition et contraste esthétique entre la séquence mentale et la diégèse (*Dancer in the Dark*, 2000).

Il est intéressant d'observer la temporalité de cette séquence musicale. Ici, il est absolument question d'évasion de la réalité, puisque lorsque l'image mentale s'achève, le récit reprend son cours là où il s'était arrêté, au moment de la réplique de Jeff qui avait provoqué le besoin d'évasion de Selma. Alors qu'il avait parcouru un bout de chemin, le train est de retour sur le pont ferroviaire. La temporalité de cette séquence est donc mise en pause par la mobilisation de l'imaginaire. Le *musical* ne fait pas avancer la continuité de la narration. Si c'est aussi le cas dans la première séquence musicale se déroulant à l'usine, les autres images mentales du film respectent une autre forme de temporalité, qui pourrait être qualifiée de métadiégétique¹³³.

¹³² Patricia Pisters, « Touched by a cardboard sword : aesthetic creation and non-personal subjectivity in *Dancer in the Dark* & *Moulin Rouge* », dans *Discern(e)ments. Deleuzian Aesthetics*, Amsterdam, Editions Rodopi, 2004, pp. 158-161.

¹³³ Emilija Talić, *op. cit.*, p. 342.

7. L'espace mental comme métadiégèse : transgression des genres

7.1. La sublimation sensorielle de Selma par la comédie musicale

L'une des principales spécificités de *Dancer in the Dark* réside dans la dissimulation de sa nature pendant une très longue partie du film. La première séquence musicale n'advient qu'après 40 minutes, ce qui a pour effet de surprendre vivement le spectateur, car rien ne laissait présager l'émergence de cette dimension secondaire. Pourtant, c'est entièrement cohérent avec le rapport d'identification développé envers Selma. La caméra portée multiplie les gros plans sur la protagoniste, constituant un lien immuable entre elle et le spectateur. Au début du film, la vue de Selma est déjà largement dégradée, mais elle n'est pas encore complètement éteinte. Ainsi, à deux reprises, un semblant de rythme émis par les machines à l'usine apparaît dans la bande-son et dans la tête de Selma, qui commence à développer son ouïe pour combler le sens qu'elle perdra bientôt. Cependant, elle n'est pas encore apte à concrétiser ce rythme mécanique en comédie musicale mentale. Elle y parvient pour la première fois lorsque son état de fatigue devient trop avancé pendant son travail de nuit. Elle visualise alors une chorégraphie organisée avec l'ensemble des ouvriers. À cet égard, la composition des corps dans son espace mental rappelle la mise en scène théâtrale de Vsevolod Meyerhold. Dans la première moitié du 20^{ème} siècle, ce dramaturge russe développa l'idée d'un art socialiste produit comme à l'usine, où les corps sur scène agissent comme une seule et unique entité grâce au travail de la musicalité. Chaque corps devient un instrument qui impacte fatalement celui de son successeur dans le travail à la chaîne¹³⁴. Cet aspect est particulièrement visible dans le premier *musical* imaginé par Selma. Rassemblés autour d'une machine, les ouvriers ne font plus qu'un (figure 39).



Figure 39 : Corps instruments mécaniques qui forment une entité. À gauche : Séquence musicale à l'usine (*Dancer in the Dark*, 2000). À droite : Mise en scène de Vsevolod Meyerhold (*Le cocu magnifique*, 1922).

¹³⁴ Béatrice Picon-Vallin, « Vsevolod Meyerhold », dans *Peripeti*, Vol. 1, Aarhus Universitet, Den Danske Scenekunstskole, 2021, pp. 27-32.

Dans la séquence musicale du train précédemment analysée, les corps des travailleurs sont aussi mis en scène de façon organisée, faisant des rails un espace performatif. Ces deux séquences mentales se ressemblent en tous points et contrastent largement avec les autres présentes dans le film. Effectivement, la continuité du récit est mise en pause pendant ces images mentales, ce qui produit un sentiment d'évasion chez le spectateur s'identifiant à Selma. Explorant des pensées forgées par la captation du son, Selma rêve de comédies musicales pour échapper au moment présent. Dès lors, quand l'image revient à la réalité diégétique, la narration n'a aucunement progressé. Cet aspect se modifie dès la séquence musicale suivante, juste après le meurtre de Bill commis par Selma. Après cet événement traumatisant durant lequel son voisin la force à le tuer pour récupérer ses économies durement récoltées, Selma imagine que Bill revient à la vie pour l'aider à s'enfuir avant que la police n'arrive sur les lieux. Quand la diégèse reprend place, Selma a effectivement quitté la maison de Bill. Le récit a donc progressé durant la comédie musicale. Ce processus narratif modifie irréfutablement la nature des images mentales, celles-ci n'étant plus seulement des échappatoires, mais aussi des transitions narratives. Alors que jusque-là, les images mentales pouvaient être apparentées à de pures projections imaginaires, elles se complexifient pour créer une couche parallèle au récit :

« Les numéros musicaux contribuent à faire avancer la narration. [...] Contrairement à ce qui se passe dans les comédies musicales classiques, l'action et le déplacement dans l'espace ne sont pas condensés pour s'adapter à la chanson : la "logique du monde réel ne cède pas sa place à celle de la musique ou de la chanson". Au contraire, c'est le déplacement physique qui devient la matière même de la chanson. Ces numéros musicaux ne sont donc pas de simples séquences oniriques où l'on "entre dans la tête de Selma" ; ils nous donnent plutôt à ressentir ce que son corps endure¹³⁵. »

Comme Emilija Talijan le déclare judicieusement, la séquence musicale *107 Steps* illustre à merveille ce principe de progression narrative. Dans cette séquence dramatique, Selma doit se diriger vers la pièce où elle sera pendue suite à sa condamnation à mort. Dans sa cellule, elle est incapable de se tenir debout tant elle est accablée par l'atrocité de la situation. Brenda, une garde de prison extraordinairement bienveillante pendant toute la détention de Selma, sait à quel point le son est le moteur principal de sa prisonnière. Pour l'aider à réaliser les 107 pas nécessaires pour atteindre la potence, elle frappe le sol avec ses pieds pour produire un rythme exploitable par l'esprit de Selma. Grâce à cette forme de musicalité, Selma parvient à créer un *musical* mental tout en marchant réellement vers le lieu de pendaison. Les modifications esthétiques entre diégèse et espace mental restent les mêmes que celles perçues dans la séquence

¹³⁵ Emilija Talijan, *op. cit.*, pp. 342-343 (Traduction personnelle).

sur les rails, mais elles s’immiscent dans une réalité diégétique se confondant avec l’imaginaire. En ce sens, il est pertinent de convoquer le concept de métadiégèse théorisé par Gérard Genette en littérature¹³⁶, mais qui s’applique idéalement au cinéma pour expliciter la posture des images mentales dans le récit. En soi, toutes les catégories d’images mentales – hormis les images diégétiques déformées – ouvrent un espace métadiégétique, à savoir une couche diégétique parallèle à la ligne narrative principale. Néanmoins, la plupart de ces images mentales créent une dissonance puissante entre les deux couches. Dans *Dancer in the Dark*, les séquences musicales font progresser le récit et représentent donc une catégorie particulièrement métadiégétique de l’image mentale.

La métadiégèse de *Dancer in the Dark* se dévoile à chaque fois durant des événements traumatisants, comme le meurtre de Bill, l’arrestation de Selma, le jugement au tribunal et la marche vers la pendaison. Au lieu de s’évader strictement d’une réalité trop difficile à supporter, Selma se sert de son imagination pour rendre ces situations endurables. En faisant cela, Selma réalise ce que Freud nomme une « *sublimation*¹³⁷ », puisque dans un contexte de *pathos* immodérément dense, elle puise dans son environnement pour produire une forme d’art. Pour cette raison, Freud considère la sublimation comme « l’un des traits les plus saillants du développement culturel », car elle « permet aux activités psychiques élevées, scientifiques, artistiques ou idéologiques, de jouer un rôle si important dans la vie des êtres civilisés¹³⁸ ». La composition imaginaire de comédies musicales de Selma fait de *Dancer in the Dark* une œuvre hautement réflexive, qui interroge autant le spectateur sur sa posture face au récit que l’artiste sur ses motifs de création.

La spécificité principale de la métadiégèse de *Dancer in the Dark* est qu’elle n’est absolument pas moins importante que la diégèse principale, elle est simplement en marge de celle-ci. Au moment du meurtre commis par Selma, le spectateur a développé une relation d’identification intense avec la protagoniste. Par conséquent, les séquences musicales qui suivent, malgré leur caractère féérique et irréaliste, sont considérées comme tout aussi fondamentales que la diégèse principale, si ce n’est plus. La métadiégèse finit par submerger la réalité diégétique dans la perception du spectateur. Dans le film, cette démarche est permise par l’utilisation de l’« auricularisation interne¹³⁹ », développée par François Jost. L’auricularisation est l’équivalent sonore de l’ocularisation, en ce sens qu’elle désigne le point

¹³⁶ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du seuil, 1972, pp. 290-292.

¹³⁷ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* (1930), Chicoutimi, Books on Demand, 2002, p. 41.

¹³⁸ *Idem*.

¹³⁹ François Jost, *op. cit.*, pp. 50-58.

de vue auditif adopté dans une diégèse. De la même manière que pour l'ocularisation, Jost distingue l'« *auricularisation zéro* » – lorsque « la bande sonore est soumise à la distance apparente du personnage » – de l'« *auricularisation interne*¹⁴⁰ », qui implique la perception d'un protagoniste. Similairement, il subdivise l'auricularisation interne en primaire et secondaire, en fonction de la nécessité du montage dans la compréhension du point d'écoute subjectif par le spectateur. Ainsi, il y a « *auricularisation interne primaire*, lorsque certaines déformations écartent la bande sonore des codes du réalisme et renvoient d'emblée à la subjectivité d'une oreille », et il y a « *auricularisation interne secondaire*, lorsque la subjectivité auditive est construite par le montage et le visuel (geste du personnage, changement d'intensité en rapport avec le déplacement d'une source sonore attestée)¹⁴¹ ».

Il est indéniable que le point de vue auditif adopté dans *Dancer in the Dark* durant les séquences musicales est l'auricularisation interne secondaire, pour les mêmes raisons qui font de la plupart des images mentales des ocularisations internes secondaires. Dans la scène à l'usine, le bruit des machines constitue la majorité des sons perceptibles dans la bande sonore. Au début de la séquence, ils sont audibles de façon objective par tous les ouvriers présents à l'usine. Kathy, l'amie de Selma venue par surprise en renfort, déclare à sa collègue : « I will dance when there is music. » S'en suit un plan sur Kathy, les yeux fermés pendant sa pause, durant lequel aucune modification sonore n'est remarquable. Puis, quand la caméra commence à se focaliser sur Selma en multipliant les plans serrés, le son des machines s'isole du reste de la bande-son et s'intensifie (figure 40). Le spectateur parvient alors à déceler le potentiel rythmique de cette symphonie mécanique, tout en comprenant qu'il la perçoit de la sorte grâce à son identification envers Selma.

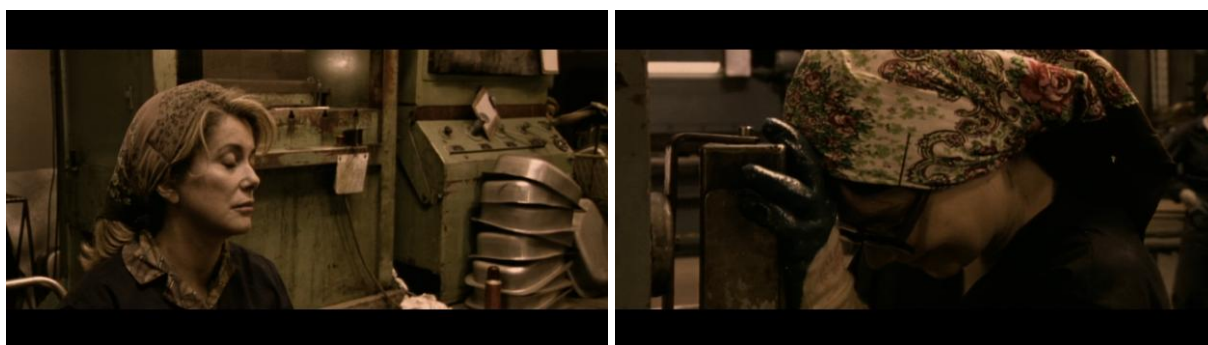


Figure 40 : À gauche : Plan sur Kathy les yeux fermés sans aucune modification sonore. À droite : Gros plan sur Selma fermant les yeux et souriant à l'écoute de la mélodie produite par les machines (*Dancer in the Dark*, 2000).

¹⁴⁰ François Jost, *op. cit.*, p. 57.

¹⁴¹ *Idem.*

À nouveau, la mobilisation de l'image semi-subjective permet de lier le spectateur au personnage cadré en gros plan, tout en justifiant le caractère secondaire de l'ocularisation et de l'auricularisation internes. Il est fascinant de comparer le plan sur Kathy et le plan sur Selma par le prisme du son. Si le premier conserve l'auricularisation zéro présente depuis le début de la séquence malgré une image semi-subjective, le second concrétise l'appel à la subjectivité lancé par l'embrayeur qu'est le gros plan. De manière générale, la vue est probablement le sens considéré comme le plus essentiel, et le cinéma ne fait que confirmer cette hypothèse tant l'image tend à dominer le son dans l'expérience spectatorielle. Au sein de la diégèse aussi, l'ocularisation est incontestablement plus personnelle que l'auricularisation. Comme l'illustre François Jost, si une dizaine de personnes se trouvent dans une même pièce, ils auront tous une ocularisation différente, mais une auricularisation plus ou moins similaire¹⁴². Dans cette optique, la cécité de Selma la démarque notoirement des autres ouvriers. Sa vue ne pouvant plus être son sens le plus personnel, c'est par l'ouïe qu'elle développe sa singularité et sa perméabilité sensorielle. Le toucher est aussi évoqué à de nombreuses reprises dans *Dancer in the Dark*, notamment par certains gestes précis de Selma pour compenser sa cécité, comme quand elle place un doigt dans son verre pour connaître le niveau de l'eau qu'elle y verse. Cependant, même si le cinéma de Lars von Trier possède une faculté haptique évidente, le son est un médium unique pour diriger la perception des personnages et des spectateurs. Ainsi, Selma détourne des sons appartenant à l'auricularisation zéro en auricularisation interne afin de produire des images mentales musicales sublimant des expériences traumatisantes. Kathy, elle, est aveuglée par sa vue qui reste son sens principal. Les bruits mécaniques qui l'entourent persistent en auricularisation zéro, pendant que Selma se les approprie intérieurement : « L'entendu ne prend sa véritable valeur qu'en glissant vers l'écouté¹⁴³. »

À travers ces procédés sonores, *Dancer in the Dark* peut être considéré comme l'un des films les plus remarquablement représentatifs du handicap, tant la thématique est techniquement soutenue par de nombreux éléments du langage cinématographique. Après s'être penché sur la paralysie dans *Breaking the Waves* et sur le handicap mental dans *Les Idiots*, Lars von Trier clôt sa trilogie « Cœurs d'or » en mettant en scène la cécité, principalement par le biais du son. Toutefois, malgré la contradiction que cela comporte, l'image est aussi convoquée pour tenter de représenter la situation d'une personne aveugle. Pour la première fois dans la carrière de von Trier, le film commence par un prologue de plusieurs minutes contenant uniquement des

¹⁴² François Jost, *op. cit.*, pp. 50-51.

¹⁴³ *Ibidem.*, p. 51.

éléments non-figuratifs. S'ouvrant avec une image blanche tachetée, l'écran-surface du prologue est constitué de formes abstraites sur des toiles peintes. Au début, les couleurs sont délicates et témoignent d'une certaine douceur, mais elles sont rapidement remplacées par des tons profonds de rouge sang qui envahissent l'écran-surface sur plusieurs toiles. Pendant ce temps, la musique extradiégétique oriente l'implication émotionnelle du spectateur face à ce prologue. Certes, le spectateur n'est pas encore en mesure d'émettre quelconque forme d'identification, mais la musique produit une apothéose épique au moment du passage du rouge au bleu (figure 41), ce qui a pour conséquence de créer un pressentiment narratif. Beaucoup plus apaisant, le bleu ciel clôt le prologue, accompagné par une fin de musique étrangement calme et légère.

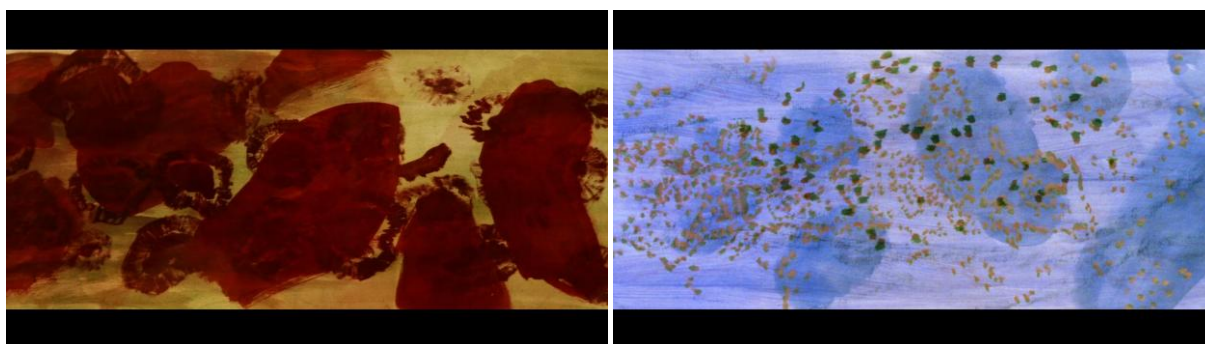


Figure 41 : Toiles peintes du prologue, allant du rouge sang au bleu ciel (*Dancer in the Dark*, 2000)

Au moment du prologue, le spectateur n'a, par définition, aucun moyen de considérer les images qu'il observe comme la propriété subjective d'un personnage. Pourtant, ces toiles peintes peuvent délibérément être lues comme des images visualisées par Selma. Ces images sont singulièrement complexes à catégoriser. Il semble inadéquat de parler de vues purement subjectives, étant donné que la protagoniste a perdu la capacité de voir, mais il est tout aussi difficile de les définir comme des images mentales. Ainsi, le prologue de *Dancer in the Dark* se situe quelque part dans la sphère de l'ocularisation interne, sans être précisément classifiable. Nonobstant, elles sont extrêmement intéressantes à analyser d'un point de vue globalisant, puisqu'elles paraissent être le résumé de la totalité du récit narratif, similairement au prologue de *Melancholia*.

Les formes non-figuratives apparaissant sur les toiles peintes signifient poétiquement ce qu'une personne atteinte de cécité pourrait observer ou imaginer. Le parcours colorimétrique du prologue, accompagné par une musique extradiégétique agissant comme un guide perceptif, est une puissante métaphore du morceau de vie de Selma raconté dans le film. Les premiers instants sont calmes mais ternes, similairement à sa situation précaire d'ouvrière peinant à

économiser pour l'opération de son fils. Ensuite, le rouge surgit, illustrant la véhémence et l'avarie de Bill, prêt à voler l'argent de Selma en profitant de son handicap. Lorsque la teinte de rouge devient sang, la musique arrive à son apogée dramatique pour représenter le meurtre de Bill. Le rouge se maintient pendant longtemps, telle la cruauté dans la vie de Selma. Mais à la fin, il laisse sa place à un bleu ciel délicat, symbolisant le moment de délivrance avant sa pendaison, quand Kathy informe Selma que son fils pourra être opéré des yeux. Malgré l'immense tragédie de la dernière séquence, Selma, figure sacrificielle qui a offert à son fils ce qu'elle-même avait perdu, est enfin libérée. Son dernier chant n'est pas mental, il est strictement diégétique et ne relève plus du processus de sublimation, ce qui démontre la quiétude de Selma au moment de sa mort.

L'image mentale au cinéma permet de concrétiser à l'écran l'imagination d'un personnage, ce qui est déjà miraculeux en soi. Dans *Dancer in the Dark*, le spectateur se retrouve assimilé par l'identification à une protagoniste aveugle, qui ne peut physiquement plus consommer les comédies musicales qu'elle aime tant. Grâce à l'image mentale, la représentation du handicap dans le film devient hautement réflexive. Inévitablement troublé, le spectateur ne peut qu'adopter une position active lors du prologue, et encore davantage lors des moments musicaux. Si Selma parvient à écouter plutôt qu'à entendre, le spectateur doit réussir à observer plutôt qu'à voir. Lars von Trier interpelle le dispositif cinématographique par la cécité du personnage principal, par l'utilisation de l'image mentale à travers le prisme du son, et par la transgression du genre de la comédie musicale. Dans son discours questionnant le spectateur de cinéma, *Dancer in the Dark* montre des accointances avec *Europa*, bien que les deux films soient diamétralement divergents dans leur approche de cette thématique. Si *Dancer in the Dark* le fait par des éléments du langage qui altèrent avec le dispositif filmique, *Europa* passe par la réinterprétation d'un genre subversif hollywoodien : le film noir.

7.2. Le détournement du film noir à travers l'espace mental de Léopold

Dans les années 80, le début de carrière de Lars von Trier au cinéma fut fortement influencé par le genre du film noir. *The Element of Crime*, premier volet de la trilogie « Europe » et premier long-métrage de von Trier, présente déjà de nombreuses caractéristiques liées au genre en plus d'être pleinement structuré par l'image mentale. Inspiré par *Le Cabinet du docteur Caligari* (Robert Wiene, 1920), *La Soif du mal* (Orson Welles, 1958), ou encore *Stalker* (Andreï Tarkovski, 1979), le réalisateur danois considère présomptueusement que

The Element of Crime est le « premier film noir réalisé en couleurs¹⁴⁴ ». Absolument dystopique, ce film met en scène des séquences d'hallucinations et de troubles identitaires, premiers éléments reconnaissables du cinéma névropathique de von Trier. Dans un autre style, *Epidemic* (1987) dévoile également des spécificités du film noir, mais sa singularité réside surtout dans son approche métafilmique, puisque le film conte l'histoire de deux hommes en train d'écrire un scénario autour d'une épidémie mondiale. Progressivement, la narration imaginée par les deux personnages s'immisce dans la réalité diégétique grâce à une mise en abyme. Ainsi, l'ensemble du film est construit autour d'images mentales appartenant aux deux hommes pendant leur acte de création. Après *The Element of Crime* et *Epidemic*, la dimension réflexive de la trilogie « Europe » était déjà largement convoquée, mais *Europa* a confirmé cette volonté de questionner le cinéma à travers le détournement d'un genre classique hollywoodien.

Avec pour ambition de « filmer une ambiance à la Hitchcock dans un cadre à la Tarkovski¹⁴⁵ », Lars von Trier a déployé de nombreuses techniques appartenant au film noir dans *Europa*. L'esthétique en noir et blanc, l'usage du clair-obscur et les thématiques telles que l'ambiguïté, la dualité et l'aliénation¹⁴⁶ semblent faire de ce film un prototype du genre, influencé par l'expressionnisme allemand¹⁴⁷. Or, le film noir n'est pas réinterprété, mais bien détourné, notamment lors de séquences mettant en scène l'image mentale. Pour ce faire, le procédé technique de la rétroprojection a été surexploité par Lars von Trier. La rétroprojection consiste à projeter des images enregistrées au préalable en arrière-plan lors d'une prise de vue directe en studio, ce qui dissocie formellement l'avant-plan de l'arrière-plan. Généralement, les images en arrière-plan sont des décors sans réelle importance en termes de contenu intrinsèque, mais les rétroprojections d'*Europa* sont loin d'être uniquement des décors. À de nombreuses reprises, des personnages naviguent dans l'arrière-plan, ce qui demande un *storyboard* d'une précision chirurgicale au niveau de la composition et du placement des corps. La plupart des scènes du film respectent ce principe et ont donc été tournées à deux moments distincts. Les arrière-plans ont été réalisés en Pologne en amont des avant-plans qui, eux, ont été filmés en studio¹⁴⁸ avec la minutie que la rétroprojection requiert.

¹⁴⁴ Jack Stevenson, *op. cit.*, p. 33 (Traduction personnelle).

¹⁴⁵ Bonus du DVD d'*Europa*, « Le Making-Of d'*Europa* », Potemkine, 1991.

¹⁴⁶ Jean-Pierre Esquenazi, *Le Film noir: Histoire et significations d'un genre populaire subversif*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Cinéma et audiovisuel », 2012, pp. 308-310.

¹⁴⁷ Caroline Bainbridge, *op. cit.*, p. 50.

¹⁴⁸ Bonus du DVD d'*Europa*, *op. cit.*

Fréquemment employée dans *Sueurs froides* (Alfred Hitchcock, 1958) qui a considérablement inspiré von Trier dans la réalisation d'*Europa*¹⁴⁹, la rétroprojection répond à une caractéristique récurrente du film noir : « la préférence donnée à la profondeur sur la latéralité¹⁵⁰. » Des personnages pourtant très proches physiquement dans la diégèse sont éloignés par les jeux de profondeur qui régissent la composition, « d'une façon parfois peu naturelle ou hasardeuse¹⁵¹. » Dans *Europa*, Lars von Trier pousse ce principe à son paroxysme, le rendant même irréaliste et dérisoire grâce à la rétroprojection. Dans de nombreuses scènes, la séparation formelle entre l'avant-plan et l'arrière-plan fait émerger des images illusoire qui exposent la technique utilisée sans essayer de la camoufler. La rétroprojection s'impose visuellement au point de prendre le pas sur le contenu diégétique. Il s'agit donc davantage d'un choix stylistique produisant de la distanciation et de la réflexivité que d'une technique mise au service du récit¹⁵². Elle devient une signature formelle, un signal adressé au spectateur pour l'arracher à l'illusion du cinéma.

Cet effet est remarquable dans une séquence se déroulant dans le train, durant laquelle Katharina, seule dans sa chambre, demande le service du contrôleur. C'est à cet instant que Léopold et Katharina se rencontrent pour la première fois. Au moment où Léopold ouvre la porte, Katharina apparaît en train de lire un livre et de fumer une cigarette. Le champ-contrechamp qui suit met en opposition la couleur et le noir et blanc dans la continuité du montage, brisant l'esthétique sombre du film noir (figure 42). Cette scène n'est pas une image mentale de Léopold, mais tout comme les images diégétiques déformées évoquées dans la deuxième partie de ce mémoire, l'image appartenant à la réalité physique de la diégèse est modifiée par le biais de l'imagination du personnage. Par une ocularisation interne secondaire initiée par un raccord regard, les yeux de Léopold prennent place dans la caméra, dévoilant Katharina en couleurs pour symboliser le sentiment amoureux éprouvé par le protagoniste.

¹⁴⁹ Nigel Andrews, Lars von Trier « Maniacal Iconoclast of Film Convention », dans *Lars von Trier interviews*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁵⁰ Jean-Pierre Esquenazi, *op. cit.*, p. 291.

¹⁵¹ *Ibidem.*, p. 292.

¹⁵² Linda Badley, *op. cit.*, p. 44.



Figure 42 : Champ-contrechamp mêlant couleurs et noir et blanc lors de la rencontre entre Katharina et Léopold (*Europa*, 1991).

Cette séquence imprégnée de la subjectivité émotionnelle de Léopold est représentative du film noir, puisque les deux personnages qui y participent sont des archétypes du genre. Dans son étude des traits définitoires du film noir, Jean-Pierre Esquenazi explique la présence presque systématique du « *weak guy* », qui « succède au *tough guy* des films de gangsters, gardant son allure mais perdant [...] son assurance, son habilité et surtout sa lucidité », et de « la femme fatale », « une “femme attrapée”, prisonnière du réseau enchevêtré d’espairs et d’illusions dont elle est le cœur¹⁵³ ». Même si *Europa* n’est pas uniquement un film noir, les deux personnages principaux correspondent à plusieurs aspects des figures canoniques décrites par Esquenazi. Indécis et naïf, Léopold découvre progressivement qu’il est un *weak guy* soumis aux événements et aux sentiments qu’il a développés envers Katharina, comme le démontre le surgissement de la couleur. Cette dernière est l’instigatrice des péripéties narratives d’*Europa*. Sincère dans son amour mais manipulatrice, elle parvient à tirer profit de sa relation avec Léopold pour l’obliger à agir dans son intérêt idéologique :

« C’est la femme fatale qui, dans le film noir, fixe les enjeux et décide des positions respectives des uns et des autres dans le récit. Elle est une image séduisante *et* une femme ambitieuse. Fondamentalement double, image et réalité, elle est un centre à la fois passif et actif des regards et des actions, et se refuse aussi bien à se fondre dans son image qu’à s’en distinguer à tout prix : dans un monde implacable évidemment dominé par les hommes, elle peut tirer parti de son image au profit de son ambition¹⁵⁴. »

Soutenant une approche idéaliste du monde, Léopold est rattrapé par la misère et la cruauté présentes en Allemagne. Il oscille entre rêve et réalité¹⁵⁵, mais ses sentiments envers Katharina l’emprisonnent du côté de ses rêves. C’est pourquoi il se laisse guider par son *pathos*, symbolisé par la couleur provenant de son imagination. La séquence de la rencontre est elle-même typique du film noir. Le premier contact entre le *weak guy* et la femme fatale, surnommé

¹⁵³ Jean-Pierre Esquenazi, *op. cit.*, p. 224.

¹⁵⁴ *Ibidem.*, p. 236.

¹⁵⁵ *Ibidem.*, p. 234.

« *scène primitive* » par Esquenazi, « accomplit le choc de la réalité avec l'imaginaire¹⁵⁶ ». En ce sens, cette séquence est particulièrement représentative du détournement du genre à travers l'image mentale. L'apparition de la couleur fixe la perception de Léopold comme diégèse perçue par le spectateur, ce qui accentue le sentiment d'identification. L'espace mental devient alors métadiégétique¹⁵⁷ et occupe une place aussi importante que la diégèse objective.

Si la séquence de la rencontre entre les deux personnages principaux est aussi intéressante à analyser, c'est parce qu'elle contient en l'espace de quelques plans l'apparition de la couleur et la technique de rétroprojection. Quelques instants après le champ-contrechamp évoqué précédemment, Léopold s'affaire à préparer la literie de Katharina. Confus et incertain¹⁵⁸ à cause du coup de foudre qu'il vient de ressentir, Léopold est maladroit dans ses gestes, ce qui amuse beaucoup Katharina. Déboussolé, il se lève et étend le drap devant lui. Tel un rideau au théâtre, le drap tombe et dévoile le spectacle de la rétroprojection. Léopold, en couleurs dans l'avant-plan, converse avec Katharina, en noir et blanc à l'arrière-plan. Ensuite, la femme sort du champ par la gauche et réapparaît dans la zone de couleur à l'avant-plan pour rejoindre Léopold (figure 43). Par la suite, Léopold effectue le voyage inverse, respectant aussi la scission colorimétrique entre l'avant et l'arrière de l'image.



Figure 43 : Rétroprojection avec de la couleur à l'avant-plan et du noir et blanc à l'arrière-plan, les personnages se déplaçant entre les deux zones (*Europa*, 1991).

Ici, la profondeur de champ prime sur la latéralité, mais Lars von Trier détourne ce processus caractéristique du film noir en l'hyperbolisant. L'espace habitable de l'image se réduit à un avant-plan et un arrière-plan, tout ce qui se trouve entre les deux est supprimé afin de compresser le plan au maximum. Cette transgression de la profondeur de champ par la rétroprojection est récurrente dans *Europa*. À chacune de ses manifestations, elle produit de la distanciation chez le spectateur, confronté à une absurdité visuelle provoquant sa sortie du récit.

¹⁵⁶ Jean-Pierre Esquenazi, *op. cit.*, p. 237.

¹⁵⁷ Gérard Genette, *op. cit.*

¹⁵⁸ Jean-Pierre Esquenazi, *op. cit.*, p. 229.

Il est impossible pour le spectateur de persister dans la diégèse tant elle devient improbable spatialement. Ainsi, la rétroprojection et la couleur contrastent avec les séquences du rail qui interrogent la posture du spectateur face à l'objet filmique. Bousculé dans sa tentative de neutralité, Léopold est forcé à se positionner idéologiquement et émotionnellement. Son espace mental transforme la diégèse en métadiégèse grâce au détournement des caractéristiques du film noir classique. La réflexivité n'est pas qu'un motif dans *Europa*, elle en est le pilier.

7.3. Les troubles obsessionnels compulsifs de Jack, parodie du serial killer

À l'inverse de *Dancer in the Dark* et d'*Europa*, *The House That Jack Built* ne répond pas aux spécificités d'un genre défini. Néanmoins, le film met en scène une figure répandue au cinéma : le *serial killer*. Tel qu'il a été décrit plus tôt, Jack est un meurtrier sanguinaire avec un certain souci du détail. Perfectionniste à outrance lors de ses mises en scène cadavériques, il est avant tout un protagoniste risible et grotesque. Verge, la voix qui s'apparente à une personne lambda qui arbitre Jack au nom de la bienséance, ne manque d'ailleurs pas de souligner fréquemment l'aspect ridiculement dérisoire des actes du tueur en série.

À ce propos, le deuxième incident est le plus éloquent. Après avoir poignardé une femme dans son salon, Jack décide de déplacer le corps dans le coffre de sa camionnette rouge avant que la police ne débarque. Mais au moment de s'enfuir, Jack subit de violentes hallucinations dues à ses troubles obsessionnels compulsifs liés à la propreté et au nettoyage. Ainsi, Jack est incapable de démarrer son véhicule à cause des visions qui s'immiscent dans son esprit, lui faisant croire à des traces de sang sous un tapis, sous une lampe, sous une chaise ou même derrière un cadre. Ces hallucinations sont signifiées par de nombreux gros plans, embrayeurs typiques des images mentales, y compris un zoom avant illustrant la pénétration dans la psyché de Jack. Cependant, *The House That Jack Built* se démarque par l'incrustation d'un plan fixe où Jack, regardant la caméra, tient des cartons énumérant ses vices. Ce plan surgit régulièrement dans le film tel un leitmotiv explorant la construction de l'esprit du personnage. Dans cette séquence, le terme « OCD » est logiquement inscrit sur le carton (figure 44). Ce plan s'immisce dans le processus d'ocularisation interne secondaire, c'est-à-dire au sein du raccord entre le protagoniste avec les yeux fermés et l'image mentale. Il brise la continuité cartésienne du montage pour signifier le caractère intrusif des hallucinations, et pour rendre le récit davantage biaisé par la perception du personnage principal, le point de vue proposé au spectateur étant uniquement celui de Jack comme le prouvent les innombrables plans semi-subjectifs.



Figure 44 : À gauche : Gros plan et zoom avant sur Jack, les yeux fermés. À droite : Plan fixe de Jack effectuant un regard-caméra et tenant un carton « OCD » (*The House That Jack Built*, 2018).

Les hallucinations perçues par Jack après son meurtre sont purement dramatiques, tant le crime fut peu spectaculaire. Il est physiquement impossible que des gouttes de sang aient atteint l'arrière d'un cadre, mais les troubles obsessionnels compulsifs sont irrationnels et, surtout, incontrôlables. Cette séquence est un prototype des images mentales intrusives analysées dans la deuxième partie de ce mémoire, tout en étant fortement influencées par la réalité diégétique. Au lieu de s'enfuir, Jack visualise du sang sous le tapis, ce qui l'oblige à retourner sur les lieux du crime pour effacer les traces inexistantes de son passage (figure 45). L'image mentale est esthétiquement différente de l'image objective, notamment au niveau de l'éclairage et de la colorimétrie. La lumière dans l'image mentale est artificielle, comme si elle provenait d'un plateau de tournage. Elle permet d'ailleurs au rouge du sang de marquer l'écran-surface, de se démarquer de la blancheur du sol et de la noirceur des ombres. Dans l'image objective, l'étalonnage est terne, le lieu étant éclairé par une lumière réaliste qui n'a pas pour dessein de rendre la surface-écran polie. Entre la réalité et l'espace mental s'établit un contraste représentatif du spectateur de cinéma. Habitué au spectaculaire à outrance, le spectateur imaginerait probablement une scène de crime similaire à celle visualisée par Jack, mais la réalité est autre. En ce sens, la parodie de la figure du *serial killer* mise en scène par Lars von Trier provoque de la réflexivité à travers l'image mentale. Jack est persuadé que ses visions sont exactes. Il retourne à trois reprises sur les lieux du crime en sachant pertinemment qu'il ne trouvera rien. Le spectateur le sait aussi, mais étant engagé dans une forte posture d'identification envers Jack, il observe ces hallucinations comme la seule réalité possible pendant le temps de l'image mentale. L'espace devient alors métadiégétique, subordonnant la diégèse à l'imagination de son personnage principal.



Figure 45 : Contraste esthétique entre image mentale et image diégétique. À gauche : Hallucination de Jack qui imagine du sang sous le tapis. À droite : Jack vérifie si son hallucination était exacte (*The House That Jack Built*, 2018).

Cette séquence est assimilable en de nombreux points à une scène d'*Antichrist* évoquée dans ce mémoire, dans laquelle la mère, rongée par la culpabilité, revoit l'accident de son fils en s'imaginant coupable. Cette réminiscence est représentée par un montage alterné entre des images altérées du flashback et des gros plans d'Elle, les yeux fermés (figure 10, p. 32). Bien que les deux lignes narratives – l'une diégétique, l'autre mentale – soient temporellement plus proches, la scène des troubles obsessionnels dans *The House That Jack Built* est structurée de la même manière. L'image oscille à plusieurs reprises entre la réalité diégétique actuelle et un flashback altéré de ce que Jack a vécu quelques minutes auparavant, lors du nettoyage du salon de sa victime. Certes, ce qu'il imagine n'a jamais réellement eu lieu, mais son esprit forge un passé erroné qui impacte directement son présent, précisément comme le personnage d'Elle dans *Antichrist*. L'esthétique au sein des images mentales est modifiée, tout comme les souvenirs altérés d'Elle qui reprennent la forme des images du prologue. Dans les deux films, une métadiégèse mentale remplace la diégèse objective pendant quelques instants, ne laissant d'autre choix au spectateur que de s'identifier au personnage souffrant de troubles psychiques.

Les similarités entre ces deux séquences mentales provenant de deux films différents démontrent un autre aspect de la réflexivité présente dans le cinéma de Lars von Trier. Si *Europa* et *Dancer in the Dark* contiennent de nombreux éléments interrogeant le dispositif cinématographique dans sa globalité, *The House That Jack Built*, en tant que dernière œuvre de la filmographie de von Trier, questionne le cinéma du réalisateur danois dans un geste autoréflexif.

8. *The House That Jack Built* : l'autoréflexivité par l'image mentale

8.1. Une synthèse de la trilogie « Dépression »

L'analyse précédente de la séquence des troubles obsessionnels compulsifs de Jack a permis de démontrer une équivalence esthétique entre *The House That Jack Built* et *Antichrist*. Les personnages principaux de ces deux films sont extrêmement différents, mais ils se rejoignent dans leur soumission à des troubles psychologiques puissants, prenant vie dans le cinéma de Lars von Trier à travers l'image mentale. Les hallucinations, visions dissociatives et réminiscences permettent à la psyché des protagonistes d'envahir l'écran-surface et de rendre le récit métadiégétique. Par un détournement des principes de l'ocularisation interne secondaire, ces images mentales incontrôlées apparaissent aux yeux du spectateur comme elles surgissent dans l'esprit des personnages, créant une simultanéité intrusive porteuse d'identification. Cette ressemblance entre les images mentales d'Elle et de Jack est un premier argument pour considérer *The House That Jack Built* comme un condensé des choix esthétiques présents dans la trilogie « Dépression ». Or, *Antichrist* n'est pas l'œuvre qui partage le plus de points communs avec le dernier film de von Trier, car les accointances résident principalement dans les obsessions et pulsions des personnages principaux. Les films sont unis par certaines thématiques, mais ils ne se ressemblent que peu sur la forme.

À cet égard, *Nymphomaniac* est indéniablement le plus semblable à *The House That Jack Built*. Les deux films sont structurés par une ossature comparable en de nombreux aspects, notamment le chapitrage de la narration. Le découpage en chapitres est ponctuel et reconnu au cinéma, mais la spécificité de ce procédé chez Lars von Trier relève de sa dimension hautement subjective. Les personnages sont les uniques décisionnaires du chapitrage et de sa forme, ce qui rend la structure du film évocatrice de la personnalité des protagonistes. Jack opte pour un découpage méthodique de son récit, avec des intitulés sobres qui se contentent d'énumérer les meurtres qu'il a choisis de conter. Cette rigueur dans les titres est représentative de son perfectionnisme obsessionnel. Il déclare à Verge que les histoires qu'il a racontées ont été sélectionnées au hasard, mais c'est un mensonge, tant chaque péripétie est importante pour étendre son propos général. De son côté, Joe, beaucoup plus humaine et sensible, se laisse guider par le flux de sa conversation avec Seligman pour nommer les étapes de sa vie, ce qui donne lieu à des énoncés aléatoires et créatifs. Par exemple, le titre du chapitre qui contient la séquence de l'extase mystique analysée dans la deuxième partie de ce travail a été décidé à la suite d'un récit de Seligman à propos de l'Église. Joe déclare alors : « Let's call this chapter :

“The Eastern Church and the Western Church”. » Le fait que les protagonistes eux-mêmes possèdent le pouvoir de diriger la narration telle qu’ils le souhaitent renforce encore le rapport d’identification du spectateur envers ces narrateurs intradiégétiques¹⁵⁹ et autodiégétiques¹⁶⁰. Joe et Jack sont les héros de leur récit, ils évoquent leur passé en utilisant abondamment le flashback, forme impérissable de l’image mentale au cinéma. La couche parallèle de récit ouverte par l’espace mental transforme les personnages de la couche initiale en spectateurs de leur propre vie, devenue métadiégétique. Ainsi, le chapitrage ordonné par les protagonistes produit un effet de distanciation, conséquence du passage entre deux couches de récit, l’une immersive, l’autre contemplative¹⁶¹. La distanciation est un phénomène irréfutablement réflexif, puisqu’il interroge le spectateur sur son rapport à l’artefact qu’il est en train de consommer :

« Le cinéaste rend possible l’immersion du spectateur, mais il le réveille également, l’oblige à une prise de conscience et par conséquent à garder la distance nécessaire à l’attitude critique. [...] En fait, Lars von Trier veut conduire son public à la sédition afin que celui-ci puisse s’éveiller, pour s’interroger, être suffisamment gêné pour réfléchir, comme le cinéaste le souligne : “Un film doit être comme un caillou dans une chaussure.”¹⁶² »

Cette dimension réflexive est provoquée, dans *Nymphomaniac* comme dans *The House That Jack Built*, par l’utilisation consciente de l’image mentale des personnages principaux, ou, autrement dit, par les images mentales contrôlées des narrateurs autodiégétiques. Dans le prolongement de cette idée, les deux films montrent des équivalences au niveau de leur configuration dialogique, en ce sens qu’ils sont portés par la conversation perpétuelle entre deux personnages. Comme énoncé précédemment, Joe et Jack sont des modèles de narrateurs autodiégétiques, car ils développent des récits dans lesquels leur position est éminemment centrale. Toutefois, ils ne sont pas les uniques conteurs. Seligman et Verge occupent une position primordiale mais ambiguë, puisqu’ils agissent simultanément en tant que narrateurs intradiégétiques et extradiegétiques¹⁶³. Le cadre narratif de base dans *Nymphomaniac* est constitué de l’interminable conversation entre Seligman et son interlocutrice. L’homme est donc intradiégétique à la première couche de récit, mais il est entièrement extradiegétique quant aux événements relatés par Joe. Cette posture externe aux péripéties métadiégétiques est semblable à celle d’un spectateur de cinéma qui observe l’espace mental d’un personnage.

¹⁵⁹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 287.

¹⁶⁰ *Ibidem.*, p. 303.

¹⁶¹ Natalia Laranjinha, *op. cit.*, pp. 202-203.

¹⁶² *Ibidem.*, p. 203.

¹⁶³ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 287.

Verge détient un rôle équivalent à celui de Seligman. En continuelle discussion avec Jack, il semble avoir un accès visuel aux flashbacks cognitifs de son interlocuteur, ce qui le rend omniscient. Cependant, sa position dans le récit est largement plus métaphysique que celle de Seligman, puisqu'il est le fruit de l'imagination de Jack. Verge peut être considéré comme un personnage intradiégétique pour la simple raison que la totalité du récit de *The House That Jack Built* est représenté à travers la perception mentale de Jack. Dans le cinéma de Lars von Trier, l'image mentale est un fil rouge tellement structurant qu'elle a le pouvoir de rendre un protagoniste imaginaire intradiégétique. Elle participe aussi à l'effet de distanciation créé par cette structure dialogique et chapitrée, tout en produisant de l'autoréflexivité par des liens formels et narratifs entre plusieurs films du réalisateur danois.

Au-delà de leurs ressemblances structurelles, *Nymphomaniac* et *The House That Jack Built* contiennent d'innombrables images mentales provenant des passions communes que partagent Seligman et Jack. Les deux hommes aiment la musique, la littérature, l'architecture, la religion, l'histoire et bien d'autres domaines comportant des sources infinies d'icônes représentables par des images mentales analogiques. Ces plans apparaissent à l'écran pour illustrer le discours des protagonistes. Dans les deux films, les images mentales analogiques sont réalisées à partir de techniques étonnamment variées. Certaines ont été créées pour le film, comme c'est le cas des illustrations qui interagissent directement avec la prise de vue et des scènes en animation (figure 46), mais la majorité des images analogiques proviennent de la pratique du *found footage*, puisqu'elles appartiennent pleinement au domaine culturel. Ces dernières peuvent donc contenir des œuvres d'art, des peintures, des extraits de films, ou encore des images documentaires (figure 47).

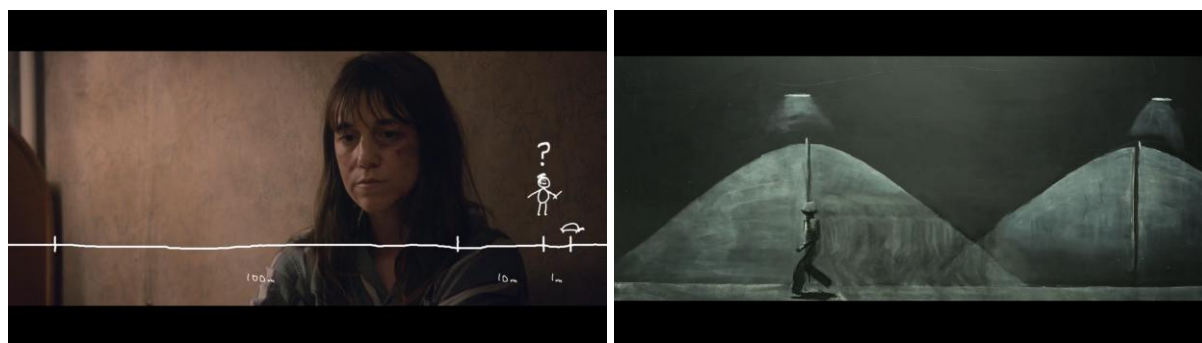


Figure 46 : Images mentales analogiques. À gauche : Illustration superposée à la matière filmique de la course entre Achille et la tortue évoquée par Seligman (*Nymphomaniac*, 2013). À droite : Scène en animation illustrant le propos de Jack quant à ses pulsions meurtrières (*The House That Jack Built*, 2018).

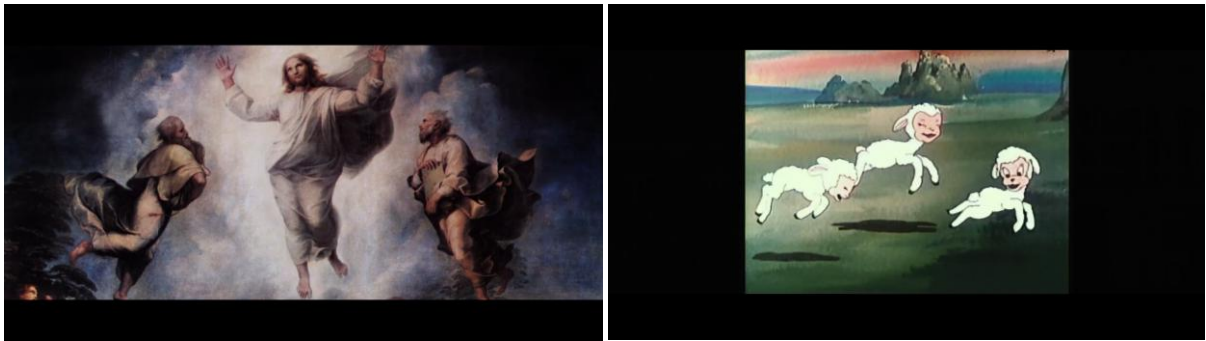


Figure 47 : Images mentales analogiques. À gauche : Tableau de *La Transfiguration* (Raphaël, 1520) évoquée par Seligman (*Nymphomaniac*, 2013). À droite : Extrait d'un dessin animé de 1944 convoqué par Jack pour comparer l'agneau et le tigre sur la base d'un poème de William Blake (*The House That Jack Built*, 2018).

En plus d'enrichir le dispositif sur un plan technique, les images mentales analogiques mobilisées par Seligman et Jack soulèvent plusieurs points relatifs au caractère autoréflexif de *The House That Jack Built*. Lors de l'analyse de la séquence de l'extase mystique dans *Nymphomaniac*, la nature conventionnelle et extradiégétique des images mentales de Seligman a servi à démontrer sa rationalisation à outrance des événements spirituels de la vie de Joe (figure 18, p. 47). Seligman n'a que sa culture comme matière explorable, ce qui contraste drastiquement avec la vivacité des images mentales de Joe. La particularité de Jack est que son espace mental est tout autant composé d'images analogiques extradiégétiques que d'images purement personnelles. Par son activité de meurtrier, Jack a vécu d'incalculables moments dramatiques qui constituent d'ailleurs le récit qu'il partage à Verge. Or, le montage du film contient aussi de nombreuses images transpersonnelles appartenant au domaine culturel. Toutefois, Jack ne les mobilise jamais par lui-même. Ces images sont toujours le résultat de conversations avec Verge, une sorte de voix de la raison qui oblige Jack à reconsidérer ses actes et à les justifier par l'art. Ainsi, dans *Nymphomaniac* comme dans *The House That Jack Built*, le personnage principal, narrateur autodiégétique, produit des images mentales personnelles, tandis que l'interlocuteur, narrateur extradiégétique aux souvenirs de Joe et Jack, rationalise le récit par des images mentales analogiques.

L'opposition entre les images mentales de Joe et de Seligman semble pleinement cohérente, puisque les deux protagonistes sont résolument différents au niveau de leur personnalité et de leur vécu. En revanche, la diversité des images dans *The House That Jack Built* ne provient que d'une seule et unique source : la psyché de Jack. Comme énoncé plus tôt, Verge n'est autre que le produit de l'imagination du personnage principal. Dès lors, la distinction entre les images personnelles et transpersonnelles ne fait plus sens, puisque Jack est le seul protagoniste à mobiliser son espace mental. Verge n'est qu'un pan de son esprit, la bienséance qui tente de

canaliser ses pulsions meurtrières. Jack est un personnage plein de contradictions, complexe sur le plan psychologique, qui synthétise à merveille la construction des protagonistes de la trilogie « Dépression ». À la manière d'Elle dans *Antichrist*, il subit l'intrusion d'hallucinations et de réminiscences liées à son état psychologique. Perfectionniste à outrance, sa rigidité est semblable à la manie qu'a John de rationaliser scientifiquement la peur de sa compagne dans *Melancholia*, mais il déploie aussi ses connaissances artistiques à travers des images analogiques, similairement à Seligman. Pourtant, sa façon d'explorer son passé grâce à des flashbacks cognitifs est équivalente à Joe dans *Nymphomaniac*. Le personnage de Jack, un *serial killer* parodique mais efficace, réunit toutes les caractéristiques des personnages de la trilogie, en particulier par son utilisation de l'image mentale.

Dans cette synthèse de la psyché de Jack, un personnage fondamental manque à l'appel : Justine. Effectivement, Jack n'a pas de lien explicite avec le personnage principal de *Melancholia*. Néanmoins, si l'image mentale est structurante de maintes façons tout au long de la trilogie « Dépression », elle l'est de manière extrême dans *Melancholia* grâce au prologue. Le récit de *The House That Jack Built* est également bâti autour d'une séquence mentale encadrante et transformatrice¹⁶⁴ de l'ensemble du film. Tout comme le prologue de *Melancholia*, l'épilogue, appelé « Katabasis », est une séquence composée d'images-cristal¹⁶⁵.

8.2. L'épilogue comme chapitre testamentaire

L'épilogue de *The House That Jack Built*, dernier chapitre du dernier film de Lars von Trier, est un véritable ensemble de scènes testamentaires, tant il comporte la plupart des caractéristiques récurrentes du réalisateur danois. Malgré sa complexité accrue, il s'apparente en de nombreux points au prologue de *Melancholia* car il engendre une remise en question de la temporalité du film dans son intégralité. Dès les premières secondes de la première séquence du film, un dialogue entre deux voix-off s'installe pendant un écran noir. Ensuite, cinq meurtres sont mis en scène sous forme de flashbacks, sans que le spectateur n'ait visuellement accès à la diégèse depuis laquelle Jack narre son récit à Verge. La temporalité présente semble être portée par ce dialogue, mais il est difficile pour le spectateur de la considérer concrètement, étant donné qu'elle n'est représentée que par le biais du son *off*. Cependant, le cinquième incident ne respecte pas cette structure, car aucune voix-off n'intervient durant cet antépénultième chapitre.

¹⁶⁴ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, op. cit., p. 276.

¹⁶⁵ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., pp. 92-105.

Dans la scène principale de ce chapitre, Jack s'apprête à exécuter cinq personnes avec une seule munition. Il aligne ses victimes avec son perfectionnisme habituel, mais il ne parvient pas à positionner son fusil avec suffisamment de distance pour que la mise au point du viseur puisse se faire. Tel un cinéaste qui ne laisse rien au hasard, Jack place son appareil optique avec soin pour rendre la scène la plus esthétique possible. Il tente alors d'ouvrir une porte bloquée depuis le début du film, donnant accès à une pièce annexe dans la chambre froide. La porte en question contient un encadrement rouge fondamental pour la continuité symbolique du film. Le rouge est un motif systématique dans *The House That Jack Built*, apparaissant par le prisme d'un accessoire dans chaque chapitre¹⁶⁶. Dans le cinquième incident, Jack porte une cape rouge allégorique de la tenue de Dante dans le tableau *La Barque de Dante* (Delacroix, 1822)¹⁶⁷, mais le rouge présent sur la porte que Jack parvient enfin à débloquent possède une valeur métaphorique plus puissante. Jack accède à la pièce annexe qui lui permet de se positionner à distance idéale de ses cinq victimes, mais tandis qu'il s'apprête à tirer, la voix-in de Verge l'interpelle. Verge est assis dans le noir, comme s'il attendait Jack depuis toujours. Or, il est un pur produit de l'imagination du personnage principal, ce qui révèle au spectateur la portée symbolique de la pièce annexe, représentation physique de la conscience de Jack. Verge conseille alors à Jack de finaliser la maison qu'il tente désespérément de bâtir depuis le début du film. Pour ce faire, Jack rassemble la soixantaine de cadavres amassés dans sa chambre froide pour construire un édifice macabre. Les deux protagonistes pénètrent dans *la maison que Jack a construite* et traversent le passage souterrain qui s'est miraculeusement ouvert dans le sol. À l'instant où Jack saute dans le trou, un intertitre surgit à l'écran pour annoncer l'épilogue « Katabasis », en référence à la descente aux enfers du héros dans les épopées grecques.

L'épilogue débute avec une série de répliques échangées entre Jack et Verge. Le spectateur est interloqué par ce dialogue qu'il a déjà entendu au début du film. Ainsi, cette conversation tend à remettre en cause la cohérence chronologique du récit grâce à l'auricularisation interne. Elle permet de prendre conscience que le cinquième incident, duquel les voix-off se sont absentes, est le premier chapitre purement diégétique qui n'est pas représenté par un flashback. La structure de la première couche de récit fonctionne donc par ellipse. Des extraits diégétiques du dialogue entre Jack et Verge sont placés au début et à la moitié de la continuité du film, accompagnés d'écrans noirs. Puis, à partir du cinquième incident jusqu'à la fin de l'épilogue,

¹⁶⁶ Bodil Marie Stavning Thomsen, « The play of iconicity in Lars von Trier's THE HOUSE THAT JACK BUILT », dans *Necsus*, Vol. 9., Necs, 2020, pp. 73-75.

¹⁶⁷ *Ibidem.*, pp. 84-86.

la réalité diégétique refait surface. Toutes les scènes situées entre ces trois parties sont des flashbacks cognitifs, des réminiscences, des hallucinations ou des images analogiques. En bref, elles sont des images mentales composées par la psyché de Jack.

Durant leur première conversation, Jack demande à Verge s'il a l'autorisation de parler durant son voyage vers l'enfer, ce à quoi Verge répond positivement, tout en précisant qu'il a probablement déjà entendu ce que Jack va dire : « Do carry on merrily, just don't believe you're going to tell me something I haven't heard before. » En plus d'être source d'interrogation temporelle puisqu'apparaissant à deux reprises dans le film, cette réplique implique une certaine dimension réflexive. Verge explique que les damnés qu'il accompagne vers l'enfer se confessent sans cesse de la même façon, et qu'ils manquent d'originalité et de qualité rhétorique. Toutefois, tout au long du film, Verge est fréquemment sidéré par la cruauté des actes de Jack, ce qui démontre que celui-ci, similairement à Lars von Trier, est parvenu à s'éloigner de la norme grâce à sa capacité de provocation. *The House That Jack Built*, dans la lignée des autres œuvres de von Trier, a engendré d'innombrables polémiques. Ce dialogue soulève la question de la capacité d'acceptation du public, représenté par Verge, face à une proposition artistique inhabituelle et hors-norme. En créant des polémiques, les détracteurs du cinéaste danois réitérent ce qu'Adorno et Horkheimer ont avancé en 1944 quant à l'impossibilité de sortir du cadre traditionnel et institutionnalisé¹⁶⁸. Au lieu de l'éviter, Lars von Trier joue avec la sensibilité d'un public habitué à des biens culturels standardisés qui ne perturbent pas leur consommation, et se sert même de la provocation comme d'un atout promotionnel faisant pleinement partie de son image en tant qu'artiste¹⁶⁹.

L'épilogue « Katabasis » est un concentré des traits techniques définitoires de von Trier qui mènent à bien son dessein de perturbation. Dès la fin du premier dialogue, un plan-tableau monumental hautement stylisé envahit l'écran et contraste drastiquement avec le reste du film. Ce plan en ralenti extrême rappelle les séquences mentales oniriques du prologue de *Melancholia*, mais aussi les plans longs hypnotiques d'*Antichrist*. La surface-écran est immodérément polie et constitue un espace centripète qui offre la possibilité au spectateur de s'immerger dans le plan, de se laisser porter par sa longueur, par sa colorimétrie et par sa musique extradiégétique apaisante. Il est suivi d'un autre plan-tableau dans lequel Jack et Verge se déplacent dans des bulles (figure 48). Ces deux scènes sont absolument lénifiantes grâce à leur douceur imagière et sonore, mais le raccord vers le plan suivant est d'une brutalité

¹⁶⁸ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *op. cit.*

¹⁶⁹ Lars K. Andersen, *op. cit.*

esthétique sans précédent. Soudainement, une image surgit, présentant Jack et Verge en train d’avancer péniblement dans une grotte oppressante. La musique diégétique disparaît en même temps que la surface-écran polie, pour laisser place à plusieurs plans réalisés en caméra à l’épaule avec un style semi-documentaire similaire à celui dans *Les Idiots*, extraordinairement chaotique, à tel point que le cadreur semble faire partie de la diégèse pendant quelques instants. L’exiguïté de la grotte complexifie le parcours de l’opérateur qui tente de suivre Jack et Verge, en témoigne le plan qui montre un passage étroit qui ne permet pas à la caméra de poursuivre son chemin : « Il ne s’agit pas de “cadrer”, mais de “braquer la caméra”¹⁷⁰ ». L’eau interfère avec l’écran-surface, dégradant fortement la qualité de l’image (figure 49). Les bords de cadre sont dramatisés, la surface-écran est fissurée, l’espace est résolument centrifuge.



Figure 48 : Plans-tableaux de l’épilogue : surface-écran polie, espace centripète (*The House That Jack Built*, 2018).

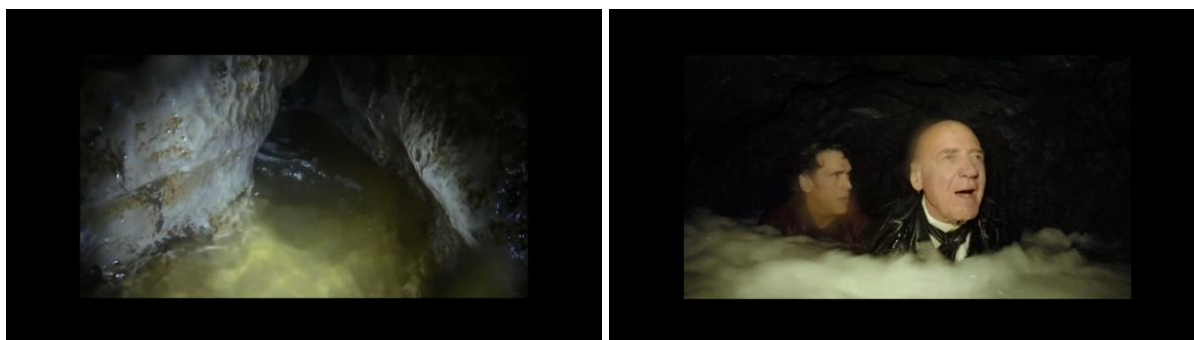


Figure 49 : Plans en caméra portée de l’épilogue : surface-écran fissurée, espace centrifuge (*The House That Jack Built*, 2018).

La transition entre les plans-tableaux et la scène dans la grotte représente probablement le raccord le plus subversif de la filmographie de Lars von Trier, pourtant coutumier du fait. Les deux plans-tableaux font partie des images les plus esthétiquement sublimes de tout le film, tant ils sont minutieusement composés et équilibrés en termes de couleurs. Or, dans le montage, ils sont placés aux côtés des plans les plus hasardeux du film. Et si von Trier a volontairement montré la caméra à l’écran dans *Le Direktør* (2006) et dans *Nymphomaniac*,

¹⁷⁰ Lars von Trier, cité dans Roberto Lasagna, *op. cit.*, p. 46.

jamais elle n'a été aussi physiquement présente que dans la scène de la grotte. Le fait de positionner côte à côte les images les plus strictement opposées sur le plan formel rend ce raccord absolument subversif et troublant.

Ce raccord illustre aussi la diversité visuelle des images mentales chez von Trier. Hautement composite, l'épilogue a la particularité de rassembler de nombreux types d'image mentale en son sein. Depuis la grotte, Jack et Verge perçoivent le bruit sourd produit par les cris des damnés. Pour expliquer la provenance de ce son, Verge mobilise des images analogiques illustrant les tentatives humaines de localisation de l'enfer depuis la Terre. Ces images de scientifiques et de chercheurs à l'œuvre prolongent l'utilisation du *found footage* présent dans *Nymphomaniac* et dans *The House That Jack Built*, créant une récurrence esthétique au sein de la trilogie « Dépression ». L'autoréférence se poursuit dans le plan suivant, lorsque Jack et Verge s'approchent d'un immense décor en contrebas, constitué d'une interminable forêt et d'un chalet, ce qui fait clairement écho aux lieux principaux du récit d'*Antichrist*. Le lien avec ce film est d'autant plus incarné par le plan-tableau suivant, puisque le décor à l'arrière-plan est entièrement composé de corps amassés, précisément comme dans l'un des derniers plans d'*Antichrist* (figure 50).

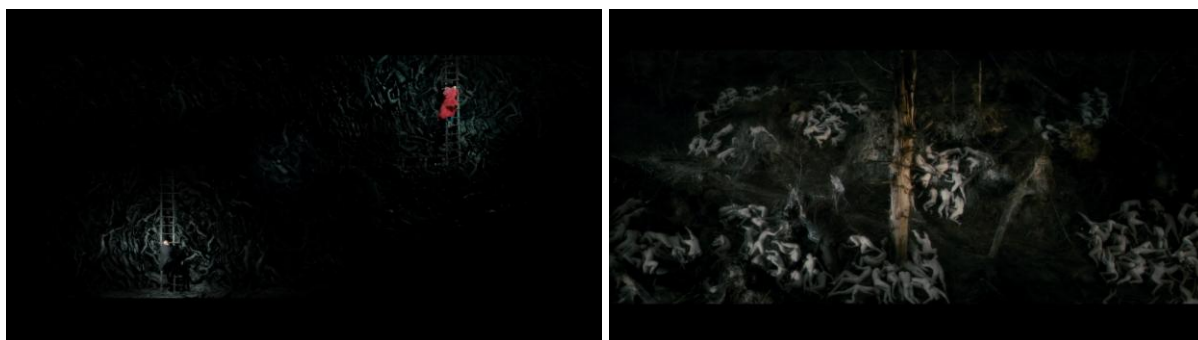


Figure 50 : Plans-tableaux avec des décors en arrière-plan constitués de corps amassés. À gauche : *The House That Jack Built*, 2018. À droite : *Antichrist*, 2009.

Après leur traversée de ce funeste décor, Jack et Verge poursuivent leur descente aux enfers en passant devant les champs Élyséens, un lieu de repos idyllique destiné aux âmes vertueuses. Jack observe ce paysage baigné de lumière dans lequel des faucheurs de blé effectuent leur labeur avec synchronisme (figure 51), exactement comme dans un souvenir d'enfance raconté plus tôt. Les champs Élyséens, dernier instant de souvenirs, précède la séquence finale du film lors de laquelle Jack tombe dans l'ultime gouffre infernale (figure 36, p. 79). Jack n'a pas accès à cette zone paisible de l'enfer, mais il peut l'observer depuis l'intérieur par une fenêtre. Le surcadrage produit par cette fenêtre devient une incarnation physique de la mémoire et du

flashback, comme si l'image mentale parvenait à se concrétiser par le décor. Ému par la vision des faucheurs de blé lui rappelant son enfance, Jack se remémore les moments de sa vie qui l'ont privé d'accès à ce lieu, faisant de lui une âme condamnée à errer dans les tréfonds des enfers plutôt que dans les champs Élyséens.

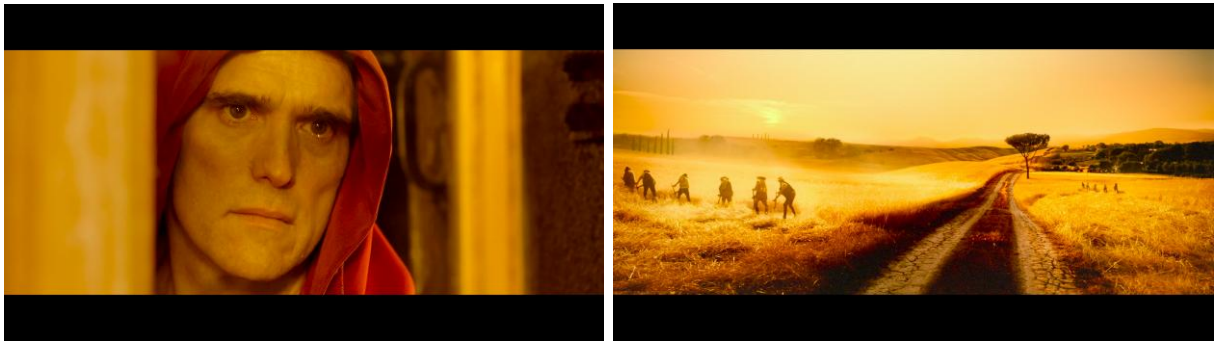


Figure 51 : Ému, Jack regarde par la fenêtre son souvenir d'enfance mis en scène dans les champs Élyséens (*The House That Jack Built*, 2018).

Une série de réminiscences surgit alors dans l'esprit de Jack, représentée formellement par un montage frénétique composé d'images subliminales provenant de l'esprit du protagoniste. Ce montage est symbolisé par le motif de la roue, référence implicite au film d'Abel Gance. Cette roue fait défiler les événements traumatiques de la vie de Jack, de ses troubles juvéniles à ses meurtres les plus atroces. Ce dispositif circulaire rappelle le zootrope, un ancêtre du cinématographe créant une illusion de mouvement. Positionnée au cœur d'un épilogue imaginaire, cette séquence de réminiscences rassemble en un montage subliminal les thématiques révélées par l'image mentale dans le cinéma de Lars von Trier : les références au cinéma des premiers temps à travers le prisme du train et des appareils optiques, le questionnement du dispositif cinématographique lui-même, ou encore l'interrogation autour de la posture du spectateur, incarné par Jack, ému devant un décor défini par le cadre d'une fenêtre.

L'épilogue dans son ensemble reconvoque les principaux éléments formels ambigus typiques de l'image mentale chez von Trier. Les plans-tableaux monumentaux contrastent avec la caméra portée, l'espace alterne entre centripète et centrifuge, et la surface-écran polie est mise en opposition avec la surface-écran fissurée. Les images mentales contrôlées et intrusives sont subtilement mélangées, tout en étant encadrées par le concept d'image-cristal. À lui seul, l'épilogue définit *The House That Jack Built* comme un film testamentaire de l'œuvre de von Trier, synthétiseur de la portée réflexive et autoréflexive de l'élément structurant qu'est l'image mentale, déjà présente dans *Europa*, *Dancer in the Dark*, *Antichrist*, *Melancholia* et *Nymphomaniac*.

Conclusion

Dès sa genèse, ce mémoire avait pour objectif de percer à jour le cinéma hétéroclite de Lars von Trier, un réalisateur provocateur qui, sur une période de 34 ans, a réalisé des films transgressifs aux connivences esthétiques occultes. De sa filmographie émerge des thématiques récurrentes nébuleuses, comme la souffrance, la fatalité, l'existentialisme ou la culpabilité, qui se manifestent par la construction de personnages extrêmement sensibles au *pathos*¹⁷¹ et se retrouvant dans des situations de vie effroyables. Que ce soit Léopold, Selma, Elle, Justine ou Joe, chaque personnage doit parvenir à se positionner entre leur spiritualisme naturel et le rationalisme de leur environnement, tout en essayant de rester maître de leur psyché et de leurs pensées. Jack, lui, se démarque par sa complexité et son ambivalence. Il est la synthèse de tous les personnages de Lars von Trier et la démonstration que le manichéisme n'a pas sa place dans les films du cinéaste danois, tant le bien et le mal ont tendance à se croiser, puisqu'ils sont profondément relatifs. Chez von Trier, la perception est orientée par la surutilisation de l'image subjective et semi-subjective, plaçant le spectateur dans un rapport intense d'identification avec le personnage, peu importe l'éthique de ses agissements. Dès lors, les images mentales de ces protagonistes sont troublantes et disruptives, puisqu'elles portent en elles des douleurs enfouies, des peurs, des obsessions, les rendant tout aussi fascinantes que dérangeantes pour le spectateur. Par leur appartenance à l'ocularisation interne secondaire, elles ne s'offrent pas à l'œil de la même manière que les autres images. Opaques, ambivalentes et mystérieuses, elles surgissent d'un for intérieur et résistent à la lisibilité outrancière des images modernes.

Dans ce mémoire, six films ont été analysés : un film noir sur fond de guerre, un mélodrame musical, un film horrifique, un film apocalyptique, un film érotique et un film de *serial killer*. Malgré leur divergence, ils comportent des connexions directes quant à leur impact sur le spectateur. L'originalité de ces films réside dans leur mise en scène d'images insoutenables qui font réagir organiquement le corps du spectateur, le plaçant dans une posture active physique, réflexive et haptique. Toutefois, la façon dont sont mises en scène ces séquences outrageuses implique une mise à distance du récit. Ainsi, le cinéma de von Trier est porté par le mariage subversif de la provocation et de la distanciation. Si tous les films analysés dans ce travail produisent cet effet, c'est parce qu'ils sont structurés par un élément du langage cinématographique : l'image mentale. Flashback cognitif, projection mentale, image analogique, réminiscence, hallucination, rêve ou image diégétique déformée, l'image mentale

¹⁷¹ Natalia Laranjinha, *op. cit.*

fluctue dans le cinéma de von Trier. Fréquente dans certains films, rare dans d'autres, elle possède toujours une faculté structurante. Elle « encadre » les autres images et « les transforme en les pénétrant¹⁷² ». De plus, c'est par son biais que s'expriment des enjeux et motifs majeurs liés au médium qu'est le cinéma. La réflexivité est le principal axe de questionnement soulevé par l'image mentale, que ce soit par la relation entre train et cinéma, par la transgression de genres classiques, par l'ouverture d'un espace métadiégétique ou par l'autoréflexivité.

L'image mentale, en tant que lieu de passage entre les pensées d'un personnage, la démarche artistique d'un cinéaste et la réception d'un spectateur, constitue une clé de lecture transversale pour une œuvre hétérogène comme celle de Lars von Trier. Elle est logiquement employée dans *Antichrist*, puisque le sujet central du film est la condition psychologique paranoïaque d'une protagoniste souffrant d'hallucinations. Il s'agit aussi du concept cinématographique le plus récurrent dans *Nymphomaniac*, organisé autour d'innombrables flashbacks et d'images analogiques. L'image mentale est singulièrement encadrante dans *Melancholia*, le prologue étant intégralement composé par l'imagination du personnage principal, interrogeant la cohérence temporelle du récit filmique telle une image-cristal. C'est aussi par le prisme de l'image mentale qu'*Europa* et *Dancer in the Dark* initient un questionnement réflexif, notamment par le détournement du film noir et de la comédie musicale, mais aussi par les références au cinéma des premiers temps, au cinéma expérimental, à la musique et au théâtre. Enfin, *The House That Jack Built* est la synthèse, l'œuvre matrice formalisant tous les éléments produits par l'image mentale dans le cinéma de Lars von Trier. Le film comporte d'ailleurs une séquence démontrant à elle seule la magnitude de l'image mentale, et à quel point elle permet d'amplifier la provocation présente dans les films du réalisateur danois.

Lors d'un débat houleux avec Verge quant à la valeur des icônes dans l'art, Jack illustre ses propos irrévérencieux en mobilisant des images analogiques qui s'alignent esthétiquement avec les précédentes images semblables, mais leur contenu est particulièrement remarquable. Il s'agit de scènes provenant directement d'œuvres de Lars von Trier, y compris *Europa*, *Nymphomaniac* (figure 52), *Antichrist* et *Melancholia* (figure 53). Ces scènes convergent quant à leur cruauté et leur violence. Les personnages figurant sur ces images souffrent profondément, physiquement ou psychologiquement. Jack visualise ces extraits de films en tant qu'images

¹⁷² Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, op. cit., p. 276.

mentales analogiques pour soutenir son discours sur l'iconicité et les atrocités représentées dans les fictions, le tout pendant les derniers instants de flashback du film.



Figure 52 : Images mentales analogiques de Jack (*The House That Jack Built*, 2018). À gauche : Léopold se noie, enfermé dans son train (*Europa*, 1991). À droite : Joe subit des violences masochistes (*Nymphomaniac*, 2013).



Figure 53 : Images mentales analogiques de Jack (*The House That Jack Built*, 2018). À gauche : Il souffre à cause d'une roue accrochée à sa jambe (*Antichrist*, 2009). À droite : Fin du monde et fin du film (*Melancholia*, 2011).

Cette séquence autoréférentielle se manifestant à travers l'espace mental de Jack représente la preuve finale et irréfutable de l'hypothèse soutenue dans ce mémoire. Jack, personnage testamentaire de la filmographie de von Trier, cristallise la dimension réflexive grâce à son image mentale, élément structurant définitivement le cinéma de Lars von Trier. En visualisant des scènes de films, Jack confirme implicitement les paroles de la chanson performée sur les rails par Selma dans *Dancer in the Dark* : « You've seen it all and all you have seen, you can always review on your own little screen. » Grâce au cinéma, ce petit écran intérieur envahit l'écran de projection et ouvre un espace métadiégétique où le visible rencontre l'invisible. C'est là que s'opère la sublimation freudienne, l'irreprésentable devenant représentable, sensible et poétique grâce à l'image mentale. Dans un monde moderne saturé d'images extérieures, l'image mentale rappelle que le cinéma peut être un art de l'intériorité qui agit comme une forme de sublimation collective. C'est peut-être dans cet espace mental partagé entre réalisateur, protagoniste et spectateur que réside la puissance du cinéma, capable de représenter les douleurs du monde en les rendant observables, pensables, transfigurables.

Bibliographie

Ouvrages de référence

- Amy Simmons, *Antichrist*, Liverpool, University Press, coll. « Devil's advocates », 2015
- André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome 2, Paris, Éditions du Cerf, 1959
- Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/arts visuels », 2015
- Caroline Bainbridge, *The Cinema of Lars von Trier : authenticity and artifice*, Londres, New York, Wallflower Press, coll. « Director's cut », 2007
- François Jost, *L'Œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires, coll. « Regards et écoutes », 1989
- Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du seuil, 1972
- Gilles Deleuze, *Cinéma : Vol. 1, L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983
- Gilles Deleuze, *Cinéma : Vol 2, L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985
- Jack Stevenson, *Lars von Trier*, Londres, BFI Publishing, coll. « World directors », 2002
- Jan Lumholdt, *Lars von Trier interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, coll. « Conversations with Filmmakers », 2003
- Jacques Aumont *et al.*, *Esthétique du film : 125 ans de théorie et de cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin cinéma », 2021
- Jean-Charles Magin, *De la distanciation dans les films de Lars von Trier : utilisation des outils théoriques de Bertolt Brecht*, Mémoire de master, Université de Liège, 2007
- Jean-François Diana, *L'Image mentale au cinéma : Un regard particulier sur certaines œuvres de Federico Fellini*, Thèse de doctorat, Université de Metz, 1995
- Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma. Vol. 2 : Les formes*, Bruxelles, Éditions Universitaires Jean-Pierre Delarge, 1965
- Jean-Pierre Esquenazi, *Le Film noir. Histoire et significations d'un genre populaire subversif*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Cinéma et audiovisuel », 2012
- José A. Karo, William H. Koch, *The Films of Lars von Trier and philosophy : provocations and engagements*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019
- Kirsten Richter *et al.*, *The Miracle in the Snow : Pieter Bruegel the Elder*, Munich, Hirmer, 2019
- Linda Badley, *Lars von Trier*, University of Illinois Press, coll. « Contemporary Film Directors », 2010
- Marc Eemans, *La Peinture flamande de la renaissance*, Bruxelles, Meddens, 1968
- Marie-Claude Taranger, *Luis Buñuel. Le jeu et la loi*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2018
- Marie-Thérèse Journot, *Le Vocabulaire du cinéma. 4^{ème} édition*, Paris, Armand Colin, coll. « Focus cinéma », 2015
- Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945
- Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison* (1944), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2015

- Natalia Laranjinha, *Lars von Trier : pathos et surface*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Ouverture philosophique », 2017
- Pascal Bonitzer, *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Cahiers du cinéma. Essais », 1985
- Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle : Essais sur le cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1982
- Pierre Francastel, Galienne Francastel, *L'Image, la vision et l'imagination : l'objet filmique et l'objet plastique*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1983
- Rex Butler, David Denny, *Lars von Trier's Women*, New York, Bloomsbury Academic, 2017
- Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* (1930), Chicoutimi, Books on Demand, 2002
- Stephen Kosslyn, *Image and Brain*, Cambridge, Harvard University Press, 1980
- Richard Kelly, *The Name of this Book is Dogme95*, Londres, Faber and Faber, 2000
- Roberto Lasagna, *Lars von Trier*, Rome, Gremese, coll. « Grands Cinéastes de Notre Temps », 2003
- Yannick Vallet, *La Grammaire du cinéma. De l'écriture au montage : les techniques du langage filmé*, Paris, Armand Colin, coll. « Focus cinéma », 2016

Articles de référence

- Béatrice Picon-Vallin, « Vsevolod Meyerhold », dans *Peripeti*, Vol. 1, Aarhus Universitet, Den Danske Scenekunstskole, 2021
- Bodil Marie Stavning Thomsen, « The play of iconicity in Lars von Trier's THE HOUSE THAT JACK BUILT », dans *Necsus*, Vol. 9., Necs, 2020
- Caroline Renouard, « L'Image composite dans les effets spéciaux visuels cinématographiques, de l'analogique au numérique », dans *Sens public*, Département des littératures de langue française, 2022
- Christa Blümlinger, « Lumière, the Train and the Avant-garde » dans *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, University Press, 2006
- Dominique Hayer, « La tragédie du paysage. Le regard de David d'Angers sur la peinture de Caspar David Friedrich » dans *Humanisme*, n°327, Grand Orient de France, 2020
- Emilija Talijan, « What utopia would feel like : Lars von Trier's *Dancer in the Dark* », dans *Screen*, Vol. 58, Oxford, University Press, 2017
- François Bovier, « Du pont tournant à la vue panoramique. Les dispositifs ferroviaires de Richard Serra et Ken Jacobs », dans *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, vol. 6, Association Décadrages, 2005
- Gavin Smith, Lars von Trier, « Dance in the Dark » (2000), dans *Lars von Trier interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, coll. « Conversations with Filmmakers », 2003
- Hans Pedersen, « Would It Be Bad If the Human Race Ceased to Exist ? *Melancholia* and the Import of Human Existence », dans *The Films of Lars von Trier and philosophy : provocations and engagements*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019
- Jean-Pierre Jeancolas, « Archéologie du film criminel », dans *Positif*, Paris, Éditions Opta
- Lars K. Andersen, Lars von Trier, « A Stone-Turner from Lyngby », dans *Lars von Trier interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, coll. « Conversations with Filmmakers », 2003

- Laurence Roussillon Constanty, « Tracing Ophelia from Millais to Contemporary Art : Literary Pictorial and Digital Icons », dans *Cahiers victoriens & édouardiens*, Vol. 89, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2019
- Lidia Mihaela, « Pre-Raphaelite Food Politics or, Feasting on Desire : John Everett Millais, Social Norms and Women », dans *Cultural intertexts*, Vol. 14, Cluj-Napoca, Dunarea de Jos University Faculty of Letters Galati, 2024
- Livio Belloi, « De la malléabilité graphique : Notes sur le système spatio-topique dans *He Done Her Wrong* (Milt Gross, 1930), dans *Comicalités*, Liège, Presses Universitaires
- Magdalena Zolklos, « Violent affects : Nature and the feminine in *Antichrist* », dans *Lars von Trier's Women*, New York, Bloomsbury Academic, 2017
- Mike Hoolboom, « Al Razutis : Three Decades of Rage (an interview) », dans *Cantrills Filmnotes*, n°67, 1992.
- Mireille Breton, « Train, cinéma et modernité : entre hystérie et hypnose », dans *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, vol. 6, Association Décadrages, 2005
- Nigel Andrews, « Maniacal Iconoclast of Film Convention », dans *Lars von Trier interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, coll. « Conversations with Filmmakers », 2003
- Patricia Pisters, « Touched by a cardboard sword : aesthetic creation and non-personal subjectivity in *Dancer in the Dark* & *Moulin Rouge* », dans *Discern(e)ments. Deleuzian Aesthetics*, Amsterdam, Editions Rodopi, 2004

Documentaires et entretiens consultés

- Bonus du DVD d'*Antichrist* : « Confessions de Lars von Trier », par Electric Parc Aps, Potemkine, 2009
- Bonus du DVD d'*Antichrist* : « Version commentée », Potemkine, 2009
- Bonus du DVD d'*Europa*, « Le Making-Of d'*Europa* », Potemkine, 1991
- Michel Weemans, Tomas Sipp, *Piège à voir*, France, Antre Peaux, Plateforme de streaming Tënk, 2023

Sitographie

- Festival Lumière 2021, « Huit et demi », <https://2021.festival-lumiere.org/manifestations/huit-et-demi.html>

Filmographie

Filmographie de Lars von Trier

- *The Element of Crime* (1984)
- *Epidemic* (1987)
- *Europa* (1991)
- *L'Hôpital et ses fantômes* (1994-2023)
- *Breaking the Waves* (1996)
- *Les Idiots* (1998)
- *Dancer in the Dark* (2000)
- *Dogville* (2003)
- *Manderlay* (2005)
- *Le Direktør* (2006)
- *Antichrist* (2009)
- *Melancholia* (2011)
- *Nymphomaniac* (2013)
- *The House That Jack Built* (2018)

Filmographie complémentaire

- *As Seen Through a Telescope* (George Albert Smith, 1900)
- *Blue Velvet* (David Lynch, 1980)
- *Eraserhead* (David Lynch, 1977)
- *Festen* (Thomas Vinterberg, 1998)
- *Grandma's Reading Glass* (George Albert Smith, 1900)
- *Histoire d'un crime* (Ferdinand Zecca, 1901)
- *Huit et Demi* (Federico Fellini, 1963)
- *La Mélodie du bonheur* (Robert Wise, 1965)
- *La Roue* (Abel Gance, 1923)
- *La Soif du mal* (Orson Welles, 1958)
- *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Louis et Auguste Lumière, 1895)
- *Le Cabinet du docteur Cagliari* (Robert Wiene, 1920)
- *Le Miroir* (Andreï Tarkovski, 1975)
- *Lost Highway* (David Lynch, 1997)
- *Lumière's Train (Arriving at the Station)* (Al Razutis, 1979)
- *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001)
- *Solaris* (Andreï Tarkovski, 1972)
- *Spills for Thrills* (Warner Bros., 1940)
- *Stalker* (Andreï Tarkovski, 1979)
- *Sueurs froides* (Alfred Hitchcock, 1958)
- *Un chien andalou* (Luis Buñuel, Salvador Dali, 1929)

Table des matières

Remerciements	1
Introduction	2
PREMIÈRE PARTIE : La notion d'image mentale	7
1. L'image mentale au cinéma.....	8
1.1. Caractéristiques et exemples marquants dans l'histoire du cinéma	8
1.2. Tentative de définition de l'image mentale	12
DEUXIÈME PARTIE : Analyse et classification des images mentales dans la trilogie « Dépression »	19
2. Les images mentales contrôlées	20
2.1. Flashbacks cognitifs	20
2.2. Projections imaginaires	23
2.3. Images mentales analogiques	25
3. Les images mentales intrusives	29
3.1. Réminiscences et flashbacks altérés.....	29
3.2. Hallucinations et visions dissociatives	33
3.3. Rêves et cauchemars	36
3.4. Images diégétiques déformées.....	39
4. Conclusion sur les images mentales contrôlées et intrusives	41
5. Les séquences composites : hybridation des images mentales.....	43
5.1. La scène de l'extase mystique dans <i>Nymphomaniac</i> : le spirituel face au rationalisme	44
5.2. La séquence hypnotique de <i>Antichrist</i> : le plan-tableau comme apogée de l'image mentale contrôlée	49
5.3. Le prologue de <i>Melancholia</i> : l'image-cristal par excellence	55
TROISIÈME PARTIE : De la réflexivité par l'image mentale	67
6. Train et cinéma : du rail à la pellicule	68
6.1. Le train comme dispositif hypnotique dans <i>Europa</i>	69
6.2. Le négatif réflexif dans <i>The House That Jack Built</i>	76
6.3. Le rail comme espace performatif dans <i>Dancer in the Dark</i>	81
7. L'espace mental comme métadiégèse : transgression des genres	85
7.1. La sublimation sensorielle de Selma par la comédie musicale	85
7.2. Le détournement du film noir à travers l'espace mental de Léopold	91

7.3.	Les troubles obsessionnels compulsifs de Jack, parodie du serial killer.....	96
8.	<i>The House That Jack Built</i> : l'autoréflexivité par l'image mentale	99
8.1.	Une synthèse de la trilogie « Dépression »	99
8.2.	L'épilogue comme chapitre testamentaire.....	103
	Conclusion.....	109
	Bibliographie.....	112
	Filmographie	115
	Table des matières	116