



3. Le régime sonore dans *Dancer in the Dark* de Lars von Trier

Vincent Bouchard

3. Le régime sonore dans *Dancer in the Dark* de Lars von Trier

Le régime sonore dans *Dancer in the Dark* de Lars von Trier

Le régime sonore dans *Dancer in the Dark* de Lars von Trier

Une des caractéristiques du cinéma de Lars von Trier est sa capacité à jouer avec le médium cinématographique et, en particulier, avec la notion de genre. Lors de sa participation au phénomène *Dogma*, dont il fut l'un des deux investigateurs, autant en tant qu'inspirateur que contestataire, Lars von Trier joue avec les règles de la production cinématographique. Il les réinvente afin de stimuler son potentiel de création par des contraintes esthétiques. Il les détourne lorsqu'elles entravent son projet artistique. Enfin, il les dépasse, afin de donner d'autres dimensions à son film : c'était là tout l'enjeu des *Idiots* en 1998.

En 2000, avec *Dancer in the Dark*, il s'agit une nouvelle fois de réinventer, de détourner et de dépasser, non plus les règles de la production, mais plutôt celles d'un genre, celui de la comédie musicale. Dans ce film, Lars von Trier, d'un côté, reprend le principe de la comédie musicale, en parsemant son projet des codes du genre et, d'un autre côté, dépasse, les caractéristiques du genre en les poussant jusqu'à leurs limites esthétiques. En cela, il produit une œuvre originale, hors de tout canon. Il naît, dans le film du réalisateur danois, une tension, car le projet est tordu par le respect forcé d'un genre, et le genre se tord dans sa rencontre avec le film. Voyons ce double mouvement en détails, en partant des caractéristiques du genre.

_ Dans son ouvrage *La comédie musicale hollywoodienne*, Rick Altman propose une approche sémantico-syntaxique de la comédie musicale. Il définit un ensemble de critères *sémantiques* caractérisant ce genre cinématographique. Par exemple, le format ne doit pas être uniquement une prestation musicale, mais il doit correspondre à un récit - construit généralement autour d'un couple d'amoureux. De même, il montre comment s'agentent des éléments hétérogènes, autant dans la bande sonore que dans le jeu des comédiens. Ainsi, un certain réalisme succède à des mouvements rythmiques. C'est pourquoi la comédie musicale repose avant tout sur une série d'alternance, d'opposition et de confrontation, tant formelles que sémantiques. Cette série d'alternance est marquée, en premier lieu, par une opposition entre la réalité et l'imaginaire des protagonistes : En nous tirant constamment hors de la réalité diégétique pour nous projeter dans le passé ou dans une représentation de spectacle, ou dans une séquence de rêve, le style caractéristique de la comédie musicale n'est pas si loin du monde onirique[1] .

Même si le jeu entre la réalité et un monde imaginaire est un thème assez récurrent dans le cinéma classique, la particularité de la comédie musicale « est sa propension à fondre un monde dans l'autre [2] ». Par conséquent, différents éléments cinématographiques doivent produire des transitions entre un présent diégétique et un autre temps onirique. La différence entre la réalité diégétique et les parties musicales est visible dans le traitement de l'image : « Au même titre que le renversement de suprématie entre l'image et la musique, la distinction entre plan pris d'en haut et plans correspondant au niveau de l'œil humain reflète une dichotomie essentielle de la comédie musicale [3] ». *Dancer in the Dark* reprend cette opposition entre les mondes. Un cadrage classique - échelle de plan normal et peu de distorsion - figure la réalité diégétique. Par contre, le monde onirique des parties musicales est filmé en plan large et en plongée. Ceci correspond directement au point de vue d'un spectateur situé au balcon d'une salle de concert. De plus, la réalisation accorde une place singulière à la

3. Le régime sonore dans *Dancer in the Dark* de Lars von Trier

musique. Nous l'avons vu, la principale alternance concerne la réalité de Selma et son monde imaginaire. C'est à ce niveau qu'intervient la musique composée par Björk, basée sur les bruits de l'atelier où Selma travaille, ou sur son environnement sonore. L'inversion de la hiérarchie du récit classique entre image et son n'a plus seulement lieu via un fondu sonore. La proximité entre la bande sonore et la partition musicale autorise des transitions ou des chevauchements sonores parfois très subtiles. À côté des inversions image/son relativement classiques fidèles au genre comédie musicale, Lars von Trier crée un ensemble de micro transitions. C'est en quelque sorte comme si le monde de Selma pouvait constamment basculer d'un aspect à l'autre, sur un rythme, une note ou un pas de danse.

Cependant, dans *Dancer in the Dark* les passages entre les deux mondes ne s'opèrent pas de façon systématique. En effet, une opposition marquante se dessine entre un monde où l'imaginaire de Selma peut s'exprimer à tout moment et le monde du couple Houston où seule la réalité demeure. Lorsque Selma est dans la maison des Houston, elle échoue à fuir la réalité. Dans le salon, la musique d'ambiance ne devient jamais le support d'une séquence musicale. Selma n'arrive pas à *faire danser* sa réalité lorsqu'elle est en présence du couple. En fait, ce monde imperméable à la poésie et aux rêves constitue la véritable opposition du film : Bill Huston fait échouer les projets de Selma et la pousse à sa perte. À l'opposé, même le monde impersonnel et stérile de la prison de haute sécurité n'empêche pas Selma d'extérioriser son monde intérieur à partir d'un rythme minimaliste. Ce serait ici la première marque de résistance du film face aux contraintes tacites de la comédie musicale. Le couple crée un espace hermétique et fermé.

Rick Altman complète sa lecture du genre par une étude syntaxique : la musique et la danse doivent être des agents actifs de production de sens. De même, il doit y avoir une certaine continuité entre les dialogues et les séquences musicales. C'est pourquoi les fondus sonores et visuels doivent permettre l'enchaînement du récit et des numéros musicaux. Dans le film, la transition entre les deux mondes a d'abord lieu au cours d'un *fondu sonore et visuel*. L'opposition entre le récit et les numéros musicaux est directement visible à l'écran, par la multiplication du nombre de caméras dans les prises de vue pour les scènes chantées - le nombre grimpe jusqu'à cent pour la séquence du train - et par la transition entre une bande sonore diégétique classique et une bande sonore musicale : L'inversion de la hiérarchie image/son est tellement capitale dans la comédie musicale qu'aucune définition du genre ne saurait l'ignorer. [...] Bien plus que la musique diégétique, c'est la tendance à transformer cette dernière en musique supra diégétique - avec une inversion conséquente dans les rapports son/image - qui différencie le genre de ses cousins documentaires [4].

On retrouve bien sûr tous ces éléments dans *Dancer in the Dark*. Des parties musicales (chantées et dansées) suivent des parties narratives (dialoguées). De même, la bande sonore est constituée d'une combinaison de sons réalistes. L'originalité du film réside dans le fait que la partition musicale repose sur des sons diégétisés suivant une esthétique musicale inspirée des musiques industrielles. Ainsi, le son diégétique est éliminé ou mieux, il est assimilé au rythme musical. Les mouvements diégétiques (marche, mouvements de bras, etc.) sont fondus dans les pas de danses : « Dans le fondu sonore, une continuité s'instaure entre deux catégories de son distinctes. La musique diégétique (ou un rythme quelconque) sert de lien entre la bande diégétique (réaliste) et la bande musicale (romanesque) [5] ». Ces transitions visuelles et sonores s'appuient mutuellement puisque le changement de grain sonore est généralement accompagné à l'image par la caméra portée. Reprenant le rythme de la scène, la caméra danse avec le personnage. Ce mode de tournage complète l'inversion image/son, car les mouvements de caméras sont asservis au rythme sonore.

3. Le régime sonore dans *Dancer in the Dark* de Lars von Trier

_Néanmoins, le film ne correspond pas totalement à l'esthétique d'une comédie musicale. Nous pouvons souligner trois contraintes auxquelles le film ne répond pas. La première concerne l'aspect sombre et tragique du film. La lumière et l'intrigue se rejoignent sur ce point. Cela devient littérale puisque le film commence et se termine dans le noir alors que son personnage principal perd progressivement la vue. Deuxièmement, L'intrigue échoue constamment à se construire autour d'un couple d'amoureux. Nous l'avons vu, le couple n'est jamais un appel au rêve ou à l'imaginaire, au contraire, leur simple présence est un frein à l'altération musicale du réel. De plus, l'amoureux est en fait un voleur et ce point conduit à notre troisième contrainte qui est le *happy end*. Que le film en soit dépourvu est un élément particulièrement étranger au genre et pousse ce dernier à se retrouver davantage du côté du mélodrame.

Ainsi, bien plus que de servir les codes d'un genre, on retrouve, dans *Dancer in the Dark*, une des caractéristiques du cinéma de Lars von Trier, soit l'équilibre subtil entre des séquences éprouvantes pour le spectateur et des intermèdes musicaux qui permettent de relâcher la pression (*Breaking the Waves*, 1996). En poussant au-delà des limites habituelles les codes de la comédie musicale, Lars von Trier ne produit pas simplement une œuvre cinématographique majeure où s'exprime un aspect de la brutalité de nos sociétés, dans le même mouvement, il réinvente un genre, détourne ses codes et dépasse ses contraintes en agencant d'une manière originale des éléments cinématographiques déjà explorés.

Notes

[1] Rick Altman, *La comédie musicale hollywoodienne*, Paris, Armand Collin, 1992, p. 91.

[2] Ibid. p. 92.

[3] Op. cit. p. 88.

[4] Op. cit. p. 86.

[5] Op. cit. p. 88.