

***Europa* ou à la manière des plus grands**

Alain Dubeau

Number 158, June 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50173ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dubeau, A. (1992). *Europa* ou à la manière des plus grands. *Séquences*, (158), 21–23.

EUROPA

ou à la manière des plus grands



Europa, le plus récent film du Danois Lars von Trier, fait la preuve éclatante que le cinéma n'est rien d'autre qu'un train. Mais quel train! La présente critique (qui n'en est pas vraiment une) est aveuglée et fanatique, elle plie l'échine devant l'impressionnante et totale maîtrise d'un génial réalisateur visionnaire. Elle privilégie la subjectivité, mais n'est pas complètement dénuée de toute trace d'objectivité. J'admets qu'il s'agit là d'une démarche inhabituelle mais néanmoins légitime, étant donné que le film de von Trier élimine avec une efficacité redoutable toute possibilité de réelle impartialité. L'envoûtement qu'il opère, l'excitation qu'il suscite et surtout, sa suprématie vis-à-vis du spectateur, règlent une fois pour toutes le problème d'identification: ici, la question ne se pose même pas. *Nous sommes* Léopold Kessler et **Europa** est le premier film dont nous sommes le héros... Examinons de plus près les bassesses⁽¹⁾ utilisées par von Trier pour parvenir à ses fins.

HYPNOSE ET NARRATION: UNE MANIPULATION ABSOLUE

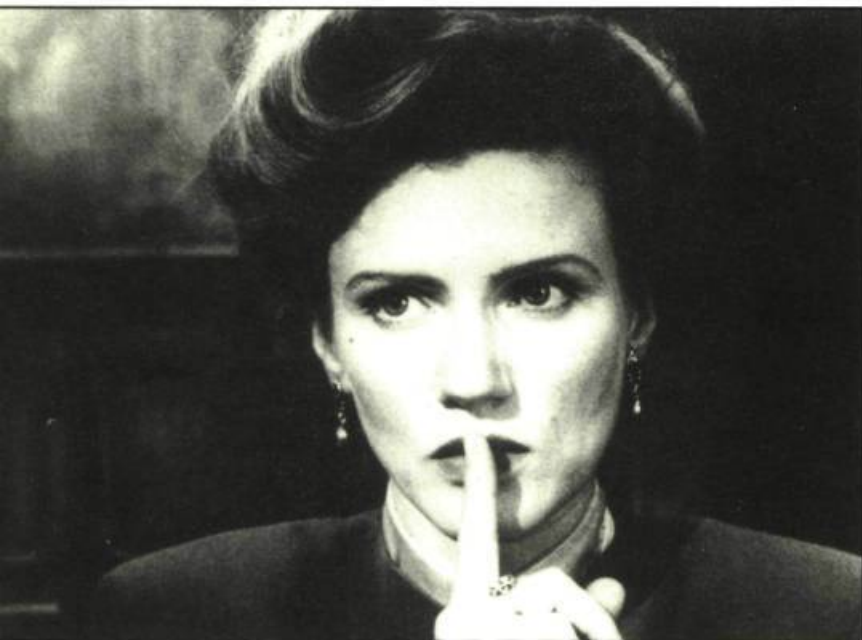
Le mécanisme de l'hypnose semble fasciner Lars von Trier. Il est au centre de son oeuvre⁽²⁾. Dans un entretien avec Thierry Jousse et Frédéric Strauss (*Cahiers du cinéma*, no 449), il

affirme qu'une comédienne a joué sous hypnose pour le tournage de certaines scènes d'**Epidemic**. Rappelons-nous le bedonnant hypnotiseur de **The Element of Crime**, qui jure à l'inspecteur Fisher qu'il peut enrayer ses violents maux de tête grâce à cette technique. C'est aussi dans ce film que l'on remarque que c'est après avoir suggéré l'hypnose que le titre surgit à l'écran.

Constatation significative et détail non-fortuit: ce que l'on s'apprête à regarder s'impose d'emblée comme un cauchemar hypnotique. À la double narration (de Fisher et de l'hypnotiseur) en voix off de **The Element of Crime** se substitue celle, omnisciente et toute-puissante, de Max von Sydow dans **Europa**. Le film ouvre sur le son d'un train en marche. La friction des roues contre les rails, de même que les cliquetis réguliers dus aux sections du chemin de fer, procèdent déjà à une sorte d'envoûtement qui est accru lorsque survient l'image, prise en plongée à la tête du train. Celle-ci nous montre des rails défilant sous la locomotive en mouvement⁽³⁾. La voix de von Sydow s'élève et s'empare immédiatement de nous. Elle compte lentement de 1 jusqu'à 10, nous persuadant que l'on est détendu et réceptif, qu'une chaleur gagne notre corps, que l'on s'enfoncé plus profondément et enfin que l'on flotte (ce qui prend une résonance curieusement prophétique si l'on tient compte de la conclusion du film). Le film commence, le voyage est en cours et le processus d'hypnose est enclenché: trois façons différentes de dire la même chose.

(1) À preuve, cette déclaration du réalisateur tirée d'un dossier de presse (traduction libre): «Il n'y a pas de truc trop vil, de moyen trop gratuit ou d'effet trop vulgaire pour ce film.»

(2) Dont on connaît surtout, mis à part **Europa**, le désespérant, glauque et obsédant **The Element of Crime**. On ne peut malheureusement en dire autant d'**Epidemic**, de **Medea**, des pubs, des clips ainsi que des confidentiels longs métrages antérieurs à **The Element of Crime**: la plupart sont inédits au Québec. À quand une rétrospective?



Il ne nous reste plus qu'à nous identifier, ou plutôt qu'à devenir Léopold Kessler, ce jeune Américain d'origine allemande, idéaliste et naïf dans sa démarche envers l'Allemagne d'après-guerre: il est temps selon lui de montrer un peu de bonté à l'endroit de ce pays. Personnage malléable à outrance, il se verra sollicité par les différentes forces antagonistes en place: les loups-garous de la résistance pronaزية, les occupants militaires américains, les supérieurs de Zentropa (la compagnie de transport ferroviaire qui l'emploie) et aussi, la famille Hartmann, qui est propriétaire de l'entreprise. Tous ces gens connaissent le jeune homme ou se sont renseignés sur lui, ce qui l'installe (et nous avec) à l'évidence dans une position d'assujettissement et de paranoïa des plus kafkaïens. Léopold est forcé d'agir mais il ne réagit pas. Il va de l'avant, à l'instar du film et du train sans toutefois être maître à bord. Situation et personnage peu crédibles a priori mais transformés par une intelligence diabolique dans la construction du récit qui s'effectue autour de la narration de von Sydow. La stratégie d'identification par l'hypnose préconisée par le réalisateur prend dès lors tout son sens ludique et revêt une complexité troublante.

La récurrence de la voix off nous sécurise en même temps qu'elle nous guide à travers les dédales de l'intrigue. Accompagnant une plongée verticale sur Léopold couché dans son lit, elle impose, tel un dictateur, le tournoisement et la descente de la caméra. La figure de spirale (symbole associé à l'hypnose) ainsi créée participe au caractère obnubilant de telles scènes tout en renforçant l'identification au personnage. Cependant, un léger malaise ressort de certaines interventions du narrateur. Au départ, il est évident qu'il s'adresse au spectateur: il admet donc sa présence en sollicitant son attention,

(3) Image réflexive par excellence car, comme le souligne très justement von Trier (*Cahiers du cinéma*, no 449): «les rails ressemblent vraiment à un morceau de pellicule.»

Plus loin dans le film, le spectateur se voit assimilé complètement au personnage lorsqu'il entend des phrases comme: «vous venez de faire l'amour avec votre femme»⁽⁴⁾ ou encore: «l'appartement vous convient parce qu'elle est là». Enfin, la dernière intervention du narrateur marque la mise à mort de Léopold et, par extension, la nôtre aussi. Thierry Jousse mentionnait dans une critique d'**Europa** (*Cahiers du cinéma*, no 445) que la voix off «induit un double mouvement simultané de distanciation et d'intensification», ce qui illustre assez bien le malaise dont je parle plus haut. Film cathartique qui emprunte, assez paradoxalement d'ailleurs, beaucoup à l'imagerie de l'emprisonnement, **Europa** installe une négation du spectateur et le sur-sollicite.⁽⁵⁾ Il le manipule complètement et s'amuse de son statut foncièrement passif. Pourtant, l'aria que l'on entend durant le générique de la fin joue un rôle libérateur auprès du spectateur, ce qui lui permet de sortir hanté par les images du film, mais de sortir quand même.

ALIÉNATION ET RÉFLEXIVITÉ

Europa, à l'instar de **The Element of Crime**, laisse une grande place à l'expérimentation formelle et esthétique. Tel qu'indiqué plus haut, on y remarque une iconographie fréquemment reliée à la prison. Par exemple, lorsque l'on voit Léopold pour la première fois, il est filmé derrière une clôture, sa main agrippant les broches qui la composent. Des mouvements ascendants de la caméra accompagnent les entrées de Léopold à la gare: la plongée ainsi établie est partiellement voilée par un grillage. Plusieurs plongées verticales nous montrent le jeune Américain littéralement écrasé par ce qui l'entoure: la foule des voyageurs sur l'embarcadère et les lits du dortoir. De plus, von Trier emprunte aux travellings-à-plafonds-«claustrophobisants» de Welles pour appuyer ce sentiment d'étouffement.⁽⁶⁾

Bien sûr, l'effet esthétique le plus spectaculaire d'**Europa** se trouve dans la combinaison des projections frontales, des surimpressions et de la cohabitation du noir et blanc et de la couleur à l'intérieur d'une même image. Manifestations d'une remarquable maîtrise technique, ces séquences ne sont pas, contrairement à ce qu'on en a dit, gratuites ou simplement esthétisantes. Il s'agit d'une incarnation exemplaire de l'aliénation du personnage principal. Malgré ses efforts pour s'intégrer à une société qu'il veut aider, mais qui lui échappe entièrement, il se voit rejeté et se retrouve constamment à l'extérieur, confiné au rôle d'étranger perpétuel.

Léopold est en dehors de sa vie et von Trier n'aurait pu trouver de meilleur support visuel pour illustrer cela que la séparation optique inhérente aux projections frontales. Cela peut donner lieu à des moments jouissifs ou de grande émotion.

(4) Ainsi, le spectateur n'a pas le choix d'être mâle hétérosexuel! Il faut admettre qu'une pareille restriction peut amener quelques spectateurs et spectatrices à se sentir inconfortables.

(5) Comme le confirment les derniers mots prononcés par le narrateur (traduction libre): «Vous voulez vous libérer des images d'Europa. Mais c'est impossible.»

(6) Cette tendance à la référence lui vaut (comme à beaucoup d'autres) des critiques assez virulentes. Lars von Trier concède volontiers qu'il exerce une forme de pillage mais c'est pour lui, «comme utiliser les lettres de l'alphabet quand on écrit» (*Cahiers du cinéma*, no 449). A mon avis, c'est pour notre plus grand plaisir que *The Element of Crime* doit beaucoup à M. le Maudit de Fritz Lang et que *Europa* nous rappelle tant le génie des maîtres Hitchcock et Welles.

Prenons par exemple la première rencontre entre Katharina et Léopold. Grâce à deux coupures (donc trois scènes) au montage, les personnages alternent dans les espaces optiques. Initialement, il est à l'avant-plan en couleurs, alors que Katharina apparaît à l'arrière-plan en noir et blanc. Puis ils se retrouvent tous deux à l'avant-plan en couleurs avant d'interchanger leurs positions originelles. Ce court extrait constitue une très jolie dramatisation de la valse-hésitation allant de pair avec le flirt. Autrement, ces images démontrent à quel point Katharina subsiste en tant que mystère pour Léopold.⁽⁷⁾ Comment expliquer que, dans la majorité des scènes où ces personnages interagissent, elle soit en couleurs et lui en noir et blanc?

Enfin, je crois que Lars von Trier propose, avec **Europa**, l'un des plus beaux hommages au cinéma que j'aie vus depuis longtemps. La figure de spirale mentionnée plus haut renvoie directement à **Vertigo**, de même que certains gros plans d'yeux, qui ne sont pas sans rappeler le générique d'ouverture du chef-d'oeuvre d'Hitchcock. Comme si tout cela n'était pas suffisant, le compositeur de la musique d'**Europa** cite Bernard Herrmann dans une variation sur le thème de **Vertigo**. Ce que l'on retiendra d'abord et avant tout du long métrage de von Trier en termes de références, c'est le parallèle entre Scottie et Léopold. Personnages volontaires, naïfs et irrésistiblement attachants, ils sont manipulés par une force ubiquiste, qui les fait avancer aveuglément, avec une obsession imputable à leur qualité d'hypnotisés. Hommage à **Vertigo** donc mais aussi hommage au cinéma tout court, **Europa** comporte une réflexion sur le

médium cinématographique des plus captivantes. Le train, associé au voyage, agit comme une métaphore de l'imaginaire filmique. Rappelons à cet effet le défilement des rails, apparenté au déroulement de la pellicule, ainsi que les nombreuses invitations à *regarder*: gros plans des yeux de Léopold, rideaux qui ouvrent ou ferment certaines scènes (l'examen médical, stores des fenêtres de wagons, etc.), décor en décomposition de la résidence des Hartmann offrant de multiples trous de voyeurs (*peepholes*), etc. Hommage et réflexion contribuent, ici, à ce que devrait viser le cinéma: la grandeur et le renouvellement.

Lars von Trier et **Europa** vous convient à un voyage inoubliable. Alors, vous embarquez?

Alain Dubeau

(7) Katharina reprend les paroles de Léopold et lui demande, puisqu'il désirait montrer de la bonté envers l'Allemagne, de lui en montrer à elle. Lars von Trier souhaitait-il établir ici une substitution entre Katharina et l'Allemagne, respectivement femme et mère-patrie de Léopold? Cela est possible étant donné que Léopold s'avère également étranger face aux deux.

FILMOGRAPHIE

1983: Befrielsesbilleder
 1984: Element of Crime
 1987: Epidemic
 1991: Europa

