

DOGME 95 : LA SECONDE RÈGLE À L'EXAMEN

Serge Goriely

Université catholique de Louvain

Soit *Dogme 95*, un collectif de cinéastes danois qui au printemps 1995 entreprend à grand éclat de dénoncer la propension excessive du cinéma à divertir et de prôner sa purification par un retour à l'authenticité et à la réalité des choses. Le geste n'est sans doute pas exempt d'opportunisme et de provocation. Mais qu'importe ? Car des films de qualité suivront, qui feront parler d'eux, tant auprès des critiques que dans les festivals et dans les salles, avant de séduire et de marquer d'autres réalisateurs¹, au-delà même du Danemark.

Pour mener à bien leur entreprise, les membres du *Dogme* – c'est-à-dire à l'origine uniquement Lars von Trier et Thomas Vinterberg² – ont concocté un manifeste qu'ils brandissent publiquement comme un texte sacré. Celui-ci comporte un éventail de règles à suivre. C'est le fameux « vœu de chasteté ». Lequel porte bien son nom, car au lieu de se donner des moyens supplémentaires ou de s'en remettre à un principe de liberté absolue, les signataires proclament renoncer aux acquis technologiques et s'imposer des contraintes substantielles pour la réalisation.

Comme le dit justement Peter Schepelern, (nous traduisons), « *Dogme 95* peut être vu comme une sorte de fondamentalisme cinématographique »³, « une tentative de retourner à l'innocence du cinéma et à la simplicité des Lumières » : « Tout tourne autour d'une libération à travers un renoncement ».

Les restrictions⁴ dont il est question sont d'abord d'ordre scénaristique: pas de films de genre ni de mise à distance temporelle ou géographique, ni d'« action superficielle » (comme des scènes de meurtre). Elles portent aussi sur la prise de vue : obligations de tourner caméra à l'épaule et en couleurs, d'utiliser des décors naturels sans en modifier les éléments, interdiction d'apporter des éclairages artificiels ou d'avoir recours à des effets spéciaux. Enfin, une règle, la seconde dans le décalogue, concerne le son qui « ne doit jamais être produit séparément des images, et inversement (aucune musique ne doit être utilisée à moins qu'elle ne soit jouée pendant que la scène est filmée) ». En d'autres termes, le son doit être

¹ Ainsi par exemple un Steven Soderbergh qui dit qu'il fait son « film *Dogme* » avec *Traffic* (2000).

² Les deux cinéastes ont été rejoints rapidement Søren Kragh-Jacobsen et Kristian Levring pour former avec eux littéralement une confrérie (*The four Dogme Brothers*).

³ Peter Schepelern, « Film according to Dogma », in Andrew Nestingen et Trevor G. Elkington (dir.), *Transnational Cinema in a Global North*, Détroit, Wayne State University Press, 2005, p. 83.

⁴ Nous avons traduit directement de l'anglais toutes les parties citées du manifeste, dont le texte peut être trouvé sur le site officiel de *Dogme 95* : www.Dogme95.dk.

exclusivement direct : rien ne peut être ajouté en post-production, pas même des sons qui auraient été enregistrés après les prises ou sur d'autres images.

Il convient à présent de réfléchir sur cet absolu du son direct, d'évaluer ses implications lors du tournage et du montage, d'identifier son apport et par là de donner les éléments pour approfondir notre appréciation de ce que le phénomène du *Dogme* a pu être.

L'analyse portera surtout sur les trois premiers films *Dogme* : *Festen* (Vinterberg, 1998), *Idioterne* (*Les Idiots*, Lars von Trier, 1998) et *Mifunes sidste sang* (*Mifune*, Søren Kragh-Jacobsen, 2000). Ceux-ci constituent des pierres milliaires du *Dogme* et comme telles sont susceptibles de témoigner des enjeux qu'ils posent. Depuis, une multitude de films labellisés *Dogme* ont été réalisés. Jusqu'en 2002, un système de certification existait et trente et un films avaient été alors reconnus (dont certains produits hors du Danemark). Depuis, il existe le moyen de faire enregistrer son film sans qu'aucune vérification ne soit faite. Le nombre de deux cent quatre-vingt quatre a été atteint⁵ mais on est en droit de suspecter des abus ou des canulars⁶.

***Festen* et le simulacre retrouvé**

Festen donc. Le film sans doute le plus célèbre du *Dogme*, qui relate une fête familiale au cours de laquelle un fils accuse publiquement son père d'avoir abusé sexuellement de lui et de sa sœur quand ils étaient enfants. *Festen* a enthousiasmé Cannes en 1998 qui lui a décerné le Grand Prix du Jury. A suivi un succès public massif, hors de proportion avec ce que ce genre de films, classé « art et essai », connaît généralement. Le film vit encore dans les mémoires et on ne compte plus les adaptations théâtrales auxquelles il a donné lieu dans le monde entier.

Sur le plan visuel, le film donne l'impression d'avoir été réalisé avec des bouts de chandelle : un décor naturel unique, pas d'images léchées, des cadrages approximatifs, des prises de vue sans pied et surtout un support d'origine numérique. Effectivement, une caméra DV a été utilisée, qui plus est de type « grand public » : la Sony DCR-PC7E⁷. Pour ce qui est du budget, le film n'aurait coûté que sept millions de couronnes (soit un peu moins d'un million d'euros).

⁵ Voir site officiel (www.Dogme95.dk).

⁶ Voir par exemple sur la liste le *Dogme*#152 qui serait *Platoon* d'Oliver Stone (*Ibid.*).

⁷ Prix catalogue d'environ 2500 €. Il n'est toutefois pas impossible que plusieurs caméras aient été utilisées.

Notons au passage que le « vœu de chasteté » n'indique rien sur le financement, ni ne suggère un support d'enregistrement particulier. Par contre, il impose que le format 35 mm soit respecté au final⁸.

Si le traitement de l'image dans *Festen* est lié au respect aux règles du *Dogme* (caméra à l'épaule, pas d'éclairage additionnel, refus d'esthétisme, etc.), il n'en demeure pas moins qu'il participe à un choix de mise en scène particulièrement bienvenu pour le sujet choisi. Avec lui, Vinterberg opte de fait aussi pour le style « film de famille », avec un grain d'esbrouffe en plus : cadrages osés, *travellings* audacieux, avant-plans flous, large focale pour des effets de profondeurs de champs, etc. Ce jeu de virtuose n'est en soi pas étonnant : Vinterberg, tout comme les autres membres de la « confrérie » du *Dogme*, sont des professionnels aguerris, formés dans des écoles de cinéma et déjà confirmés par un ou plusieurs longs-métrages⁹.

La force du film repose d'ailleurs en partie sur cette référence au « film de famille » : en suggérant qu'un invité aurait discrètement – et aussi implacablement – fait tourner sa caméra tout au long de la fête, Vinterberg donne l'illusion de refléter une réalité donnée, non de filmer une fiction, c'est-à-dire un monde qu'il aurait construit.

Et c'est là qu'intervient toute l'ambiguïté du travail sur le son.

Si l'on examine la qualité du son dans *Festen*, on se rend compte qu'il ne correspond en rien au niveau volontairement amateur des images. En gardant à l'esprit la seconde règle du *Dogme*, il est évident qu'à la différence du directeur de la photographie (Anthony Dod Mantle) condamné à son caméscope familial et interdit de filtres et d'éclairage additionnel, le preneur de son (Morten Holm) a dû disposer de moyens techniques professionnels tels qu'aucun vidéaste amateur n'aurait pu avoir, ni probablement su maîtriser.

Deux exemples. Au tout début du film, on découvre la silhouette d'un homme. Il marche seul, sur une route de campagne. C'est un cadrage à longue focale, légèrement tremblant, pris à une cinquantaine de mètres. On entend la sonnerie stridente d'un téléphone portable. L'homme est trop petit dans le cadre pour qu'on distingue ses gestes, mais on saisit sa réponse : « Christian. Salut. Je suis là. J'ai atterri ce matin. Quoi ? ». Le son est net, ample, proche. En arrière-fond, on entend les bruits de pas, le sifflement de quelques insectes et des gazouillis, sans qu'à aucun moment ils ne couvrent la voix. Au contraire, ils lui donnent de l'espace et le phénomène est d'autant plus sensible que le rendu est en Dolby stéréo, donc avec un bruit de fond réduit et une qualité stéréophonique.

⁸ Telle a été la conclusion des « frères », car en réalité la règle prêtait à confusion. Celle-ci disait : « Le format du film doit être le format académique 35mm » (Règle 9).

⁹ En 1995, Vinterberg a un long-métrage à son actif (*Les Héros*, 1996). Von Trier a déjà réalisé *Element of crime* (1984), *Epidemic* (1988), *Europa* (1991), *Breaking the waves* (1996). Pour la télévision, il est l'auteur d'une adaptation de *Médée* (*Medea*, 1988) et de la mini-série *L'Hôpital et ses fantômes* (1994).

Pour réussir un tel plan, le preneur de son, aussi expérimenté soit-il, ne peut se contenter du micro de la caméra ni même d'un micro-perche (l'acteur étant trop loin). Il lui faut soit post-synchroniser – ce qui est interdit par le « vœu de chasteté », puisque le son doit être direct –, soit avoir à sa disposition un micro HF (pour la voix de l'acteur) doublé d'un micro perche stéréophonique (pour les bruits d'ambiance), ainsi que probablement d'une mixette pour doser chaque signal et d'un enregistreur DAT¹⁰. C'est donc sans doute ainsi que la prise a eu lieu. À la suite de quoi, un travail a dû être accompli en studio, sans qu'il s'agisse de montage proprement dit. Le *Dogme* n'interdit pas de nettoyer, d'égaliser et finalement de mixer les sons enregistrés surtout s'ils se trouvent sur plusieurs pistes.

L'autre exemple vient des scènes de groupe si nombreuses dans le film. Nous avons à chaque fois à faire à un son d'ambiance : le brouhaha général et des échanges particuliers entre personnes. Une solution pour ce genre de scène peut-être ici aussi l'utilisation de deux micros (un micro pour l'ambiance et un micro perche pour les dialogues), voire trois (un micro ambiance et deux HF). Car le résultat est clair : les voix se distinguent sans mal du bruit général.

Nous le voyons, nous sommes très loin d'une qualité de son comparable à celle de l'image, mais aussi assimilable à celle à laquelle nous sommes habitués un certain cinéma du réel – que ce soit celui de Renoir, du Néo-réalisme ou de la Nouvelle Vague – à savoir un son à la bande passante étroite et envahi par un brouillage souvent lié au décor naturel¹¹ (avions, circulations, bruits de vaisselle,...). Ici, l'ambiance sonore est domptée. Pas de ville aux sonorités agressives, mais une campagne environnante neutre ainsi qu'un hôtel dont les seuls bruits sont ceux produits par ses occupants. C'est dire que les sons sont ici utilisés dans une dynamique dramaturgique. *Festen* est un film de parole. Il repose sur le défi de son protagoniste, Christian, à révéler un secret, la réalité d'un acte odieux qui a été caché. Son arme, c'est sa voix. Et face à lui, les autres voix opposent la leur pour le faire taire ou récuser ce qu'il dit. C'est un choc frontal qui se voit accompagné par l'orchestre des autres éléments sonores qui peut évoquer le trouble général (bruits de groupe, chansons paillardes, etc.), souligner la violence ambiante (crissements de la voiture sur le gravier, avertisseur

¹⁰ Voici ce que Anthony Dod Mantle dit des moyens dévolus à la prise de son : «Le son a été mixé sur place sur un DAT à deux pistes» (Anthony Dod Mantle cité dans www.Dogme95.dk)

¹¹ On se souvient que Godard ira jusqu'à créer un brouillage artificiel (c'est-à-dire en post-synchronisation) pour produire cet effet de réel pour *A bout de Souffle* ou à moindre échelle Rohmer sur *Le Signe de Lion* qui ressent le besoin d'ajouter postérieurement le son d'un oiseau qu'il a entendu au tournage mais qu'il n'a pu enregistrer (Cf. Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique : les films de la nouvelle vague*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 98).

sonore, sonnerie de téléphone, *etc.*), suggérer une phase nostalgique (la boîte à musique), ou annoncer l'entrée en scène du héros (le tintement de la fourchette sur le verre).

Cette reconnaissance des pouvoirs sous-estimés du son renvoie à la réflexion lumineuse de Michel Chion qui dit dans *La Révolution douce* :

Dans les espaces sonores du Dolby, mais aussi du cinéma moderne, les sons s'empilent et se disposent comme les objets dans l'espace visuel pré-Renaissance : le vide qui sépare ces corps n'est pas construit. Mais la finesse temporelle du son (..) permet à plusieurs couches de sons de travailler l'attention sur plusieurs degrés de vitesse; le champ acoustique, élastique par rapport aux bords immobilisés de l'image, s'ouvre à toujours plus de polyphonie, il déhiérarchise, délinéarise le film.¹²

Chion a alors une métaphore qui est frappante une fois appliquée à *Festen* (qui se réduit visuellement à une esthétique de « film de famille ») :

Le film devient un spectacle de cirque à plusieurs pistes, comme celui que montre Cecil B. de Mille dans *Sous le plus grand chapiteau du monde*.¹³

Autrement dit, si l'image tire le film vers le documentaire et donc vers le réel, le son le pousse vers le spectacle, donc l'illusion. Pour reprendre des termes chers à Chion, le « rendu sonore »¹⁴ de *Festen* par sa qualité et sa polyphonie nourrit la dimension de « simulacre » du film.

Nous pourrions en rester là. Toutefois, un autre apport de la seconde règle du *Dogme* est aussi à prendre en considération. Celui-ci se rapporte aux spécificités d'un tournage en son direct. Comme le dit Michel Marie :

Le direct désigne aussi, et surtout, la simultanéité du tournage et de l'événement représenté (...). Il n'y a pas, dans le cas du cinéma direct, antériorité de l'action à filmer. Celle-ci n'est donc pas pré-structurée, répétée, *etc.*, mais c'est l'acte de filmage lui-même qui crée l'événement filmique.¹⁵

Dans le cas précis de *Festen*, cela signifie quoi ? Cela signifie un surinvestissement des acteurs sur le plateau, car même s'ils ne sont pas à l'image, ils doivent tous être engagés dans leur jeu. L'expérience de Vinterberg en témoigne :

Quand on tourne comme ça, tout le monde doit être tout le temps sur le plateau. Si on filme un figurant en train de manger, on a besoin de

¹² Michel Chion, « La Révolution douce », in *La Toile trouée*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1988, p. 30.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Cf. Michel Chion, « Simulacre », in *La Toile trouée*, *op. cit.*, p. 17-63.

¹⁵ Michel Marie, « Direct », in Jean Collet et alli, *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1976, p. 208.

cinquante personnes à l'arrière-plan pour créer une ambiance sonore (...). Donc, tout le monde devait être là tout le temps, ce qui créait une atmosphère presque théâtrale.¹⁶

Outre le format numérique (qui lui permet d'enregistrer beaucoup de matière à peu de frais), Vinterberg est aidé par le professionnalisme des acteurs ainsi que par une complicité acquise lors d'un tournage précédent¹⁷. C'est un atout dont il sait tirer parti, car il lui permet de faire naître une dimension d'imprévisibilité au moment du tournage (nous traduisons) :

Je n'ai pas dit aux figurants de quoi parlait le film. Pendant les deux premières semaines, ils ont fait connaissance dans une ambiance festive. Ils adoraient l'acteur qui joue le père. Et soudain, on a tourné la scène où Christian (...) se lève et fait son speech dénonciateur sur l'inceste. Ça a été un choc immense pour les figurants, alors qu'ils étaient filmés.¹⁸

L'on arrive dès lors à une situation paradoxale. L'imprévisible ainsi créé n'est pas de l'ordre du réel inattendu qui viendrait se fourrer dans une création de fiction. Il intervient en surprenant l'acteur dans son interprétation même. Si à ces moments-là, le film devient plus « vrai » », ce n'est pas par une manifestation d'« afilmique »¹⁹ (le vol d'un oiseau dans *Le Signe du Lion*, le bruit d'un camion dans *Les 400 coups*) ni par le poids d'une réalité sociale et historique (celle de la Rome d'après-guerre dans *Le Voleur de Bicyclette*), mais par l'augmentation du pouvoir de l'acteur à jouer son rôle et à évoquer des facettes qu'il avait gardées jusque-là ensevelies.

En ce sens, le jeu des acteurs engendré par les conditions de tournage aboutit à un résultat analogue à celui du traitement de la prise de son : il donne davantage de présence au personnage, mais dans le cadre d'une représentation, non à travers la captation d'un élément extérieur imprévu.

Les Idiots ou Le Dogme radicalisé

Par rapport à *Festen*, *Les Idiots* peuvent apparaître comme une radicalisation des principes du *Dogme*. Ce qui n'est pas étonnant quand on

¹⁶ Thomas Vinterberg, cité par Vincent Ostria, « La Cérémonie », *Les Inrockuptibles*, 16 déc. 1998, p. 117.

¹⁷ Dans son premier film, *Les Plus grand héros* (1996), intervenaient déjà la plupart des acteurs de *Festen* (Thomas Bo Larsen, Ulrich Thomsen, Thrine Dyrholm, Paprika Steen, etc.).

¹⁸ Thomas Vinterberg, cité par Vincent Ostria, *op. cit.*, p. 117.

¹⁹ L'afilmique est ce « qui existe dans le monde usuel, indépendamment de tout rapport avec l'art filmique, ou sans aucune destination spéciale et originelle en rapport avec cet art » (Souriau, cité par Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 4).

se souvient du côté provocateur de von Trier et aussi de son rôle prééminent dans la conception du projet²⁰.

On se rappelle le sujet du film : Karen, une femme fragile, intègre un groupe de jeunes qui vivent dans une villa de Solleder (île de Seeland au Sud-est du Danemark) et se livrent à une curieuse expérience : ils ont décidé de jouer aux « idiots », c'est-à-dire de se comporter en public comme des handicapés mentaux afin, disent-ils, d'atteindre leur « idiot intérieur ».

Notons qu'avec cette thématique, von Trier rejoint bien l'esprit de la Nouvelle Vague qui lui sert de modèle (mais à laquelle il reproche d'avoir trahi ses ambitions²¹). Les protagonistes au style de vie en marge ou en opposition avec les normes bourgeoises sont en effet monnaie courante dans les films fondateurs du mouvement : c'est l'assassin romantique d'*À Bout de souffle* (Godard, 1960), l'errance de Griffon dans *Pierrot le fou* (Godard, 1965), le trio amoureux de *Jules et Jim* (Truffaut, 1961) ou encore les jeux de séduction dans *Les Cousins* (Chabrol, 1959).

Dans sa forme, le film de von Trier fait écho à *Festen*. Si celui-ci jouait avec l'image d'un « film de famille », *Les Idiots* prennent l'apparence du reportage, mais un reportage à la limite de l'amateurisme, qui aurait pu être fait entre amis : la perche entre dans le champ à plusieurs reprises, la caméra se reflète dans les vitres des voitures et des maisons, on peut même repérer plusieurs fois un cadreur à l'arrière-plan²². L'aspect documentaire est renforcé par des scènes d'interviews des personnages montés en *flash-forward* dans lesquels ceux-ci commentent leur comportement passé.

Sur le plan des moyens techniques, le DV a été une fois de plus choisi. Un usage massif en a été fait, supérieur à celui de *Festen* : plusieurs caméras – jusque quatre pour certaines scènes – ont été utilisées simultanément²³. Ce parti-pris a, comme nous le verrons, son importance.

Pour ce qui est de la technique déployée pour la prise du son, on peut considérer qu'elle est globalement la même que celle de *Festen*. Plusieurs micros ont dû être placés pour capter qui les voix, qui l'ambiance (le son de la forêt par exemple) ou les bruits (comme à nouveau le crissement des voitures sur le gravier). Vu le nombre de scène de groupe et la place qu'y

²⁰ Pour plus de détails sur la genèse du projet, se reporter à Peter Schepelern, « Film according to Dogma », *op. cit.*, p. 73-110. Signalons que von Trier avait déjà l'esprit *Les Idiots* au moment de la rédaction de *Dogme* et qu'il a réalisé *Les Idiots* en 1998, donc au même moment que Vinterberg mettait en scène *Festen*.

²¹ « *The goal was correct but the means were not! The new wave proved to be a ripple that washed ashore and turned to muck* » (Manifeste). Nous traduisons : « L'objectif était correct, mais les moyens ne l'étaient pas ! La Nouvelle Vague s'être révélée être un clapotis qui a s'est écrasée sur le rivage et s'est transformée en boue ».

²² Une comparaison intéressante pourrait être faite avec la série *Jackass*, cette émission à succès de MTV qui montre des jeunes adultes se lançant dans des cascades dégradantes, dangereuses ou ridicules.

²³ Von Trier aurait même largement tenu la caméra. De même, c'est sa voix qu'on entend dans les scènes d'entretiens avec les personnages.

tient la parole, le recours à des micros HF est très probable. À noter que deux perchmans ont travaillé²⁴ sur le tournage des *Idiots*, aux côtés de deux ingénieurs sons et d'un *sound designer*. Enfin, une pirouette appréciable a été accomplie avec la musicalisation. À trois reprises (Karen en calèche, le saut à ski, le générique de fin), on entend *Le Cygne* de Saint-Saens joué à l'harmonica sans qu'il n'y ait de source à l'image. Pour réaliser ces séquences, von Trier a simplement demandé à son musicien de jouer hors champ. Il s'agit donc bien de son direct, mixé simultanément à la prise de vue.

À ce propos, Von Trier ne cache pas son excitation à devoir imaginer toutes sortes de solutions pour rester fidèle à la seconde règle du *Dogme* (nous traduisons) :

Dans la forêt, nous avons mis un micro sur l'arbre pour saisir le son d'ambiance... C'était comme réinventer le cinéma, vous voyez. Reporter l'enregistrement de l'ambiance plutôt que d'utiliser le son même de la scène est un truc habituel et simple, mais soudain tout devenait difficile parce que les décisions devaient être prises en même temps. Beaucoup de trucs de cinéma qui normalement m'apparaissaient faciles ou bon marché redevenaient difficiles (...) J'ai été très excité après le jour où nous avons tourné en forêt. C'était comme retourner à la poésie que j'avais rencontré quand j'ai commencé encore enfant à faire des films.²⁵

Ce faisant, il se sent proche du cinéma des origines :

Pendant le tournage, il est apparu que la règle du *Dogme* selon laquelle le son et l'image ne pouvaient pas être produits séparément était une règle très intéressante. En fait, c'était ainsi que les premiers films parlant ont été faits, mais depuis lors c'est devenu plus ou moins une vertu de produire ces deux éléments séparément.²⁶

Au final, les moyens que s'offre von Trier pour tourner *Les Idiots* ressortent comme substantiels. Derrière les apparences d'un reportage entre amis, se dégagent des conditions dignes d'un studio de télévision: captation multicaméra pour l'image et multipiste pour le son. Pratiquement, cela donne au cinéaste la possibilité d'enregistrer une même scène sur plusieurs angles de vue en étant couvert par un son direct, certes, mais aussi polyphonique et laissant une grande liberté au montage. Ce n'est pas étonnant que von Trier ait enregistré quelque cent trente heures d'images²⁷ ni non plus qu'il ait donné la priorité au son au moment du montage (nous traduisons) :

²⁴ Voir le site du film : www.Dogme95.dk/the_idiots/content/index.htm.

²⁵ Lars von Trier, in *ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Quant à lui, Vinterberg avait 64 heures de rush pour *Festen*.

Nous avons souvent mixé [monté ?] en pensant d'abord au son, aux répliques, sans se soucier de l'image. Un peu comme quand on fait un documentaire. Cela aussi a été une expérience intéressante.²⁸

Ce choix n'a pas été sans effet sur le résultat final. Les raccords de plan hors normes sont très nombreux : sautes d'axes, absence de changement de cadre, et également beaucoup de *jump cut*²⁹. Toutefois, il est remarquable que le son vienne ici adoucir l'effet plutôt que l'accentuer. Il en ressort un montage violent, nerveux, saccadé, mais dans lequel, pour ce qui est strictement du raccord, le son unifie plutôt qu'il ne disjoint.

L'idée développée pour *Festen* d'un jeu renforcé par le devoir d'une participation continue de tous les acteurs impliqués dans une scène se retrouve. Elle révèle ici particulièrement féconde, car, par son sujet même, le film octroie beaucoup de pouvoir et de liberté à l'acteur. Le choix d'une bande de jeunes à jouer aux « idiots » renvoie à un mécanisme de théâtre dans le cinéma qui, dans son principe même met le jeu de l'acteur avec son personnage au premier plan : ils jouent des personnages qui tour à tour jouent (pour le public, pour eux), répètent (jeu à être idiots entre eux), commentent leur jeu (interviews), se mesurent à leur modèle (rencontres avec des vrais handicapés mentaux). Leur geste est encadré dans une vie communautaire, ce qui n'est pas sans être à l'image d'une vie de troupe. À l'extrême, certains commentateurs, tels Schepelern, ont vu dans cette situation un reflet du défi de von Trier avec le *Dogme* (nous traduisons) :

Les Idiots apparaissent comme le film du *Dogme* dans sa quintessence car les règles techniques et esthétiques sont encadrées dans un récit qui se rapporte à une expérience avec des règles essentielles qu'il s'agit de mettre à l'épreuve dans la réalité : « Est-ce que le professeur ose « faire l'idiot » devant sa classe ? Est-ce que la femme au foyer ose « faire l'idiote » devant sa famille quand elle rentre chez elle ? Est-ce que von Trier ose « faire l'idiot » avec le langage cinématographique ? Le groupe cherche un état primitif, l'« idiot intérieur », exactement comme von Trier est en quête d'un art du cinéma primitif.³⁰

Ainsi, nous retrouvons avec *Les Idiots* une esthétique du son tout à fait analogue à celle de *Festen* mais dans une forme plus expérimentale, plus autoriale aussi³¹. Ici aussi, le son structure l'espace dans le film, contribue à sa dynamique et aide donc à le tendre vers le domaine du simulacre et du spectaculaire alors que l'image le dirige dans celui de la réalité.

²⁸ Lars von Trier, « L'hôpital et la charité », *Cahiers du cinéma*, n°524, mai 1998, p. 76.

²⁹ On se souvient de l'importance de ce type de raccord dans *A bout de souffle*.

³⁰ Peter Schepelern, « Film according to Dogma », *op. cit.*, p. 88. La traduction de *at spasse* par « faire l'idiot » est ici approximative. L'expression originelle est une invention des « idiots » eux-mêmes et évoque, semble-t-il, une idée de plaisir et de libération.

³¹ Ce qui est en complète contradiction avec le principe du renoncement au mythe de l'auteur souligné dans *Dogme 95*.

***Mifune* : le retour à la tradition**

Par contre, c'est à un style de cinéma assez différent que nous invite le film qui suit *Les Idiots* et qui figure comme le troisième film du *Dogme*. *Mifune* a été réalisé en 1999 par Søren Kragh-Jacobsen qui serait le cinéaste le plus aguerri du collectif. Né en 1947, il a fait son premier film en 1977³². Plusieurs longs-métrages³³ ont suivi. Souvent destinés à un public jeune, aucun n'était particulièrement original. Au moment de son entrée dans le collectif du *Dogme*, Kragh-Jacobsen pourrait être comparé à un Billie August.

Mifune met en scène le retour forcé, pour cause de deuil, de Kresten, un jeune cadre, ambitieux et fraîchement marié, à la ferme familiale, où l'attend son frère handicapé. Petit à petit, les masques tombent, mais chacun retrouve plus de vérité en lui-même et de respect pour l'autre. « *Mifune* » se rapporte ici à l'imitation par Kresten de Toshiro Mifune dans *Les Sept samourais* qu'il improvise pour rassurer son frère.

Le film de Kragh-Jacobsen s'inscrit à la fois dans la continuité et dans la rupture des deux précédents films du *Dogme*. Sur le papier, le cinéaste cherche à appliquer scrupuleusement les règles du manifeste et à rester fidèle à son « vœu de chasteté ». A l'instar de Vinterberg et de von Trier, il entretient le caractère religieux du *Dogme* en confessant ses manquements. « Par amour pour le cadre, dit-il par exemple, j'ai élagué quelques buissons dans le jardin à l'abandon de la ferme et volé quelques poulets dans la ferme voisine »³⁴.

De cette expérience, Kragh-Jacobsen ressort avec un sentiment de libération (nous traduisons) :

Elles [les règles de *Dogme 95*] n'ont pas du tout été pour moi une camisole de force. Au contraire, elles ont été pour moi l'expérience de tournage la plus purifiante depuis *Rubber Tarzan*.³⁵

Néanmoins, malgré sa fidélité aux principes du *Dogme*, le film qu'il livre frappe par sa facture traditionnelle. La caméra à l'épaule est étonnamment stable et l'image plutôt neutre (même si le directeur photo, Anthony Dod Mantle, était le même que pour *Festen*). C'est que le cinéaste n'a en rien essayé de jouer avec le style des documentaires ou des films de famille, ni même songé à brusquer la prise de vue (comme les frères Dardenne le font dans *Rosetta* par exemple). Il le reconnaît volontiers (nous traduisons) :

³² *Do you see my beautiful navel?*

³³ Quelques titres (en anglais) : *Kingfishers* (1983), *Rubber Tarzan* (1981), *Emma's Shadow* (1988), and *The Boys of St. Peter's* (1991), *The Island on Bird Street* (1997).

³⁴ Søren Kragh-Jacobsen, « Suppléments », in *Mifune*, DVD, 1999.

³⁵ Søren Kragh-Jacobsen, « Shrugging off technical tyranny », in www.Dogme95.dk.

Évidemment, j'aurais pu faire un « Søren goes Absurd » [= « Søren fait le fou »], mais je ne suis pas Lars von Trier. Je suis un réaliste, un conteur et j'ai voulu à la fois rester dans ma propre tradition et rester fidèle aux règles du *Dogme*.³⁶

Qui plus est, il a renoncé au DV et a opté pour un format traditionnel : le 16 mm (ce qui n'est pas contraire au *Dogme*).

Ainsi, même si *Mifune* ne peut pas être taxé d'académisme ou de joliesse, il contraste fort avec ce que *Festen* et *Les Idiots* nous ont donné à voir : une oeuvre classique, neutre, passe-partout.

Pour ce qui est du son, sur le principe, Kragh-Jacobsen a suivi la règle du *Dogme*, même si elle ne lui inspirait aucun respect au début (nous traduisons) :

Et bien, au début, je trouvais que c'était la plus bête des règles. Mais après avoir dû l'appliquer, je dois dire qu'elle fonctionne magnifiquement. Elle a quelques désavantages, mais pas tellement.

Comme Vintenberg, Kragh-Jacobsen fait jouer de la musique lors de certaines scènes (les danses avec orchestre à la ferme, par exemple) et comme von Trier, il insère de la musique au tournage sans source visible (le jeu de Kresten déguisé en Mifune sur le toit a été musicalisé au tournage).

La qualité d'enregistrement du son identifiée dans les deux premiers films *Dogme* se retrouve dans *Mifune*, mais sans qu'elle tranche avec celle de la prise de vue. Ici, l'image et le son répondent globalement au même souci technique et esthétique. Même sur le plan du montage, les conditions de la prise de son apparaissent sans effets : le jeu classique de champ/contrechamp domine et le son chevauche en toute liberté les images. C'est comme si pour cet aspect la seconde règle n'avait eu aucun impact et avait été intégrée à un modèle classique préexistant.

Il reste toutefois que les effets de la seconde règle sur la direction d'acteurs se retrouvent. C'est là pour Kragh-Jacobsen son apport le plus substantiel (nous traduisons) :

Quand on travaille avec une caméra, la règle a pour effet d'augmenter l'intensité du jeu des acteurs derrière la caméra. Ceux-ci ne se donnent jamais à 100% quand ils ne sont pas filmés. Quand un acteur donne la réplique à celui qui est filmé, il sait généralement que sa partie du dialogue ne se retrouvera jamais dans le film. Je dis souvent aux acteurs : vous devriez vraiment donner un peu plus, parce que ça influence l'acteur qui est filmé. Mais ils veulent toujours garder leurs forces jusqu'à ce que ce soit leur tour. Dans un film *Dogme*, ils ne peuvent pas faire cela, car même s'ils ne sont pas à l'image, leur voix l'est.³⁷

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Søren Kragh-Jacobsen, « Shrugging off technical tyranny », in www.Dogme95.dk.

Du *Dogme* à la convention

Enfin, l'analyse de l'application de la seconde règle dans *Mifune* offre un éclairage intéressant sur ce que les films *Dogme* sont devenus par la suite, et de manière plus large sur le style du cinéma danois de ces dix dernières années. Car n'oublions pas que de nombreux films danois ont réussi à s'imposer tant à la critique, aux festivals et au public. Il suffit de songer à des acteurs comme Mads Mikkelsen, des cinéastes comme Susanne Bier ou Anders Thomas Jensen et des œuvres comme *Italian for beginners* (Scherfig, 2000), *Open hearts* (Bier, 2002), *Brothers* (Bier, 2004), *Adam's apples* (*La Pomme d'Adam*, 2005) ou *After the wedding* (Bier, 2006).

Passé le temps de la découverte et de l'expérimentation, le *Dogme* a pris une dimension conventionnelle – sans connotation péjorative – dont la qualité principale a sans doute été de définir certaines conditions de réalisation : pas de trucages, pas d'éclairage additionnel, pas de post-synchronisation, etc.

En cela, le *Dogme* a proposé en son temps une alternative à une forme de tournage malheureusement dominante qui consiste, notamment pour des raisons de coût, à mettre le maximum de plans et de sons en boîte en un minimum de temps et de les retravailler ensuite en studio. De quelque façon, le *Dogme* a suggéré de diminuer l'importance accordée à la post-production et de concentrer la phase de création au moment du tournage, c'est-à-dire au moment où par excellence le contact avec la « réalité » est le plus sensible.

Sur ce plan, un rapprochement intéressant pourrait être envisagé avec le courant de la musique acoustique (*unplugged*) qui a surgi presque exactement au même moment dans l'industrie musicale : des nouveaux venus, mais aussi des grands personnalités du music-hall (Kiss, Bon Jovi, David Bowie, Eric Clapton, Sting, etc.) ont soudain retrouvé les vertus d'une musique qui renonçait à électronique et aux arrangements en studio.

En définitive, on peut considérer que si le *Dogme* a pu se distinguer sur le long terme et influencer le reste du cinéma danois, c'est essentiellement en mettant en avant deux éléments-clés de la création cinématographique (et qui sont conséquents du recentrage sur le moment de tournage) : le jeu d'acteurs et – il en a été fait peu cas ici, mais il est nécessaire de le souligner – le scénario. Il ressort en effet que la plupart des films danois de ces dix dernières années ont des scénarios très travaillés et de grande qualité –souvent d'ailleurs de type classique hollywoodien.

Nous retrouvons ainsi les bases de la réussite d'un film, en tous cas aux dires des praticiens : l'histoire – la fameuse bonne histoire – et des bons acteurs pour l'interpréter.

Bibliographie

www.Dogme95.dk (Dernière consultation le 2/11/2008).

AUMONT, Jacques et MARIE, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.

CHION, Michel, *La Toile trouée*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1988.

COLLET, Jean et alli, *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1976.

NESTINGTEN, Andrew et ELKINGTON, Trevor G. (dir.), *Transnational Cinema in a Global North. Nordic Cinema in Transition*, Détroit, Wayne State University Press, 2005.

OSTRIA, Vincent, « La Cérémonie », *Les Inrockuptibles*, 16 décembre 1998, p. 116-117.

STEINLEIN, Almut, *Une esthétique de l'authentique : les films de la nouvelle vague*, Paris, L'Harmattan, 2007.

VON TRIER, Lars (entretien avec Stig Björkman), « L'hôpital et la charité », *Cahiers du cinéma*, n°524, mai 1998, p. 74-81.