

**Julien MILLY**

D'une écriture, sa réflexion :

*Dogville* (Lars von Trier)

### Résumé

*Dogville* (2003) de Lars von Trier corporalise un espace miroir figurant les paysages intérieurs de l'écrivain. Envahi par la fiction et son histoire, l'auteur mis en scène avance comme en aveugle dans son livre. Il s'agit de montrer en quoi la scénographie innovante du réalisateur, qui conduit l'écrivain à lutter avec ses doubles, converge avec certaines théories modernes du roman. Sont explorés, notamment à la suite des hypothèses de Maurice Blanchot sur le désastre, les mécanismes de dépossession identitaire aux commencements de la création. Le lieu nocturne de l'écriture, envisagé ainsi à la faveur d'une a-topie, en dehors des constructions liminales, ouvre des perspectives en abyme qui menacent un sujet écrivant amené à disparaître, voire à trépasser à l'endroit même de son œuvre.

### Abstract

Lars von Trier's *Dogville* (2003) acts as a mirror space figuring the writer's internal landscapes. Overcome by fiction and his story, the portrayed author blindly moves forward in his book. This paper aims to show how the director's innovative scenography, which brings about the writer's struggle with his doubles, converges with modern theories on the novel. Following, among others, Maurice Blanchot's hypothesis on disaster, the mechanisms of identity deprivation in the beginnings of creation are explored. The nocturne space of writing, considered as an a-topia, out of liminal constructions, opens up recurring perspectives threatening a writing subject doomed to disappear, if not to pass away at the very spot of his work.

### Pour citer cet article :

Julien MILLY, « D'une écriture, sa réflexion : *Dogville* (Lars von Trier) », dans *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 2, « Iconographies de l'écrivain », s. dir. Nausicaa DEWEZ & David MARTENS, mai 2009, pp. 243-253.



## D'UNE ÉCRITURE, SA RÉFLEXION *DOGVILLE* (LARS VON TRIER)

On peut parler d'une maladie de l'écrit

Marguerite DURAS<sup>1</sup>

À considérer son expérience littéraire, lorsqu'elle pense le cheminement de sa personne au regard du livre et des pages à venir, Marguerite Duras parle d'une « maladie de l'écrit » qui serait à même d'envahir celui qui éprouverait le désir de se pencher sur les mots. « Ce n'est même pas une réflexion, poursuit-elle, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelquefois, de son propre fait, est en danger de perdre la vie »<sup>2</sup>. Le propos, on le comprend, assimile directement le travail d'écriture, non seulement à un mouvement susceptible d'inquiéter l'artiste, mais également à une entreprise au cours de laquelle celui-ci ressentirait une présence étrangère en lui-même, qui participerait à ses côtés, en silence, à l'élaboration de l'œuvre. L'hypothèse souligne par ailleurs dans quelles mesures l'auteur du livre prolongerait le corps naissant de ses pages quand, saisi par les mutations d'une forme littéraire, il éprouverait à son endroit des phénomènes de dépossession. Ne devrions-nous pas ainsi entendre ce risque, « perdre la vie », sinon à travers la faculté qu'a l'artiste, confronté à son art, happé, envahi de toute part, d'offrir de sa personne, mais au sacrifice de lui-même ? Il y aurait en somme un point nodal à partir duquel l'écrivain coïnciderait physiquement avec son œuvre, au point qu'il se trouverait entièrement modifié, altéré, bouleversé, ne serait-ce que par la plus infime modification qui toucherait à son texte. Une telle concomitance, quasiment identitaire, entre l'artiste et sa création, nous invite à penser le saisissement en relation avec une perte, peut-être innommable, mais avec une rupture qui conditionnerait l'émergence de la perspective littéraire. C'est à partir de ces quelques considérations que nous aimerions aborder le film de Lars von Trier, *Dogville* (2003), en ceci qu'il suit les cheminements d'un romancier, et que la scénographie entière, ainsi que les choix de réalisation cinématographique, traduisent, selon nous, toute la perplexité inhérente au travail d'écriture. Avec Lars von Trier en effet, nous assistons à la disparition de la personne de l'écrivain, celui-ci succombant, en quelque sorte, à son œuvre fictionnelle.

Reprenant une analyse de Jean Starobinski à propos de la mélancolie chez Mme de Staël, Edmond Jabès a souligné comment la création exposait l'artiste au risque d'un essoufflement de lui-même : « [L'écrivain] devient ainsi un mort-vivant

---

1. Marguerite DURAS, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 64.

2. *Ibid.*, pp. 64-65.

maintenu en vie par une sorte de respiration artificielle qu'il implore – un mort en puissance dont chaque instant dépend désormais du [livre]. [...] [L'écrivain] s'ingénie à faire du néant qu'il affronte, la monnaie d'échange qui lui permet de conserver le tout du livre »<sup>3</sup>. Notre approche pensera ainsi, à la suite de Jabès, les multiples correspondances entre l'écrivain et son espace, en tant que celui-ci éclaire les modalités spécifiques au saisissement créateur et détermine, au lieu de l'expérience romanesque, une perspective en abyme, *a fortiori* menaçante. Seront explorés en conséquence les mécanismes de dépossession identitaire à l'origine de toute écriture – que ces mécanismes rendent compte d'une maladie ainsi que l'infère Duras, ou qu'ils coïncident avec des tremblements mélancoliques, comme nous avons pu le relever avec Jabès. Le réseau interprétatif découvert nous amènera à concevoir une traversée au cours de laquelle le travail littéraire confronte l'auteur du livre à son double. « Ce qui parle en lui », relève ainsi Maurice Blanchot à propos de l'écrivain, « c'est ce fait que, d'une manière ou d'une autre, il n'est plus lui-même, il n'est déjà plus personne ». « Le "Il" qui se substitue au "Je" », poursuit-il, « telle est la solitude de l'écrivain qui arrive de par l'œuvre. "Il" ne désigne pas le désintéressement objectif, le détachement créateur. "Il" ne glorifie pas la conscience en un autre que moi, l'essor d'une vie humaine qui, dans l'espace imaginaire de l'œuvre d'art, garderait la liberté de dire "Je". "Il", c'est moi-même devenu personne, autrui devenu l'autre, c'est que, là où je suis, je ne puisse plus m'adresser à moi et que celui qui s'adresse à moi, ne dise pas "Je", ne soit pas lui-même »<sup>4</sup>. *Dogville* explore avec précision les vacillements de l'écrivain appelé par les commencements de son livre, lorsque l'auteur quitte progressivement sa place, léguant de sa personne à un autre.

Le film a la particularité de se dérouler en un espace unique, reclus et isolé au milieu de nulle part. La ville néanmoins, dont nous découvrons dès le début une représentation schématique, s'ouvre, à mesure que l'interprète la considère, sur un réseau éminemment complexe. Les quelques lignes tracées à la craie au niveau du sol noir, qui matérialisent les fondations de l'architecture urbaine, offrant par ailleurs une contenance à la cité, deviennent en effet, selon notre optique, une circonvolution réflexive à même d'incarner le monde intérieur de l'écrivain. De même, les falaises signifiées par le bord du plateau cinématographique, d'où le personnage du romancier sonde d'authentiques profondeurs, configurent un réel vertige lié à la régression telle que Didier Anzieu, à propos du travail créateur, l'a définie : cette « sorte de rêve nocturne fait les yeux grands ouverts »<sup>5</sup>. Loin d'arrêter l'image, la fermeture de la représentation ouvre en l'occurrence sur maints horizons réflexifs. La scénographie, aussi transparente soit-elle, serait dès lors à rapprocher d'une essence tragique telle que Roland Barthes l'a appréhendée à partir l'écriture racinienne. « C'est qu'en fait la transparence est une valeur ambiguë », explique-t-il : « elle est à la fois ce dont il n'y a rien à dire et ce dont il y a le plus à dire »<sup>6</sup>. Avec *Dogville*, l'absence de démarcations architecturales autres que celles exprimées par les lignes blanches et quelques restes dérisoires, si elle a tendance à clarifier la lecture de l'espace, et par conséquent la compréhension du drame, intensifie au contraire une certaine opacité narrative. L'interprète, à qui il est offert d'appréhender le lieu dans son entièreté, est

3. Edmond JABÈS, *Le Livre des marges*, Fonfroide-le-haut, Fata Morgana, 1984, pp. 110-111.

4. Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 23.

5. Didier ANZIEU, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1981, p. 100.

6. Roland BARTHES, *Sur Racine*, Paris, Seuil, « Pierres Vives », 1963, pp. 6-7.

confronté d'autant plus violemment au vide qui entoure Dogville qu'aucun regard ne peut vraiment parcourir le fond scénique, si ce n'est celui de McKay, l'aveugle de la ville, ou encore de Tom, l'écrivain. La réduction de la profondeur nous invite néanmoins à penser une surface silencieuse, un vide d'images, mais un désert qui n'est pas sans évoquer une nuit à travers laquelle l'écriture émergerait.

## ESPACE ET SAISISSEMENT

Premier volet de la trilogie « USA » que Lars von Trier a initiée à partir de la chanson *Pirate Jenny* dans *L'Opéra de quat'sous* de Bertold Brecht, *Dogville* (2003) se présente à la manière d'un livre. Neuf chapitres et un prologue le composent, au cours desquels nous assistons aux périples d'une jeune femme qui, voulant fuir un homme dangereux, se réfugie à *Dogville*, une bourgade isolée en haut des Rocheuses. La ville, qui repose sur une large plate-forme composée par les restes d'une ancienne exploitation minière, se résume à une immense surface : les rues et les maisons sont représentées par des lignes blanches dessinées au sol, tandis qu'une rue principale relègue les habitations aux confins du visible. Le désinvestissement du centre au profit des zones frontalières rapproche les différentes habitations de la profondeur noire, de sorte que ce dernier espace, qui marque la fin de l'ensemble urbain tout comme il éclipse l'image de la représentation, acquiert une réelle force. Bien que certains commentateurs aient repéré les effets de théâtralité qui émanaient du dispositif cinématographique, que d'autres aient parlé d'une distance qui serait directement héritée de la stylistique brechtienne, je retiens, quant à moi, la manière qu'a le réalisateur de susciter des correspondances entre le travail d'écriture et l'espace du livre. « Avant d'entrer dans le monde romanesque lui-même », souligne Michel Butor, « celui qui nous est proposé par le livre, je voudrais essayer de préciser comment l'espace qu'il va déployer devant notre esprit s'insère dans l'espace réel où il apparaît, où je suis en train de le lire »<sup>7</sup>. « La distance romanesque », précise-t-il, « n'est pas seulement une évasion, elle peut introduire dans l'espace vécu des modifications tout à fait originales »<sup>8</sup>. Or avec *Dogville*, tout se passe comme si le plateau réfléchissait le monde fictionnel inventé par Tom. Plusieurs éléments abondent en ce sens, nous amenant à voir comment la réalisation, aussi distancée soit-elle, offre une plasticité inattendue à la scène, plasticité à même d'incarner une circonvolution psychique traversée par l'écriture en train de se faire.

C'est tout d'abord l'analogie que le narrateur réalise avec l'extraction minière, lorsqu'il rapporte la réponse que Tom donne à ceux qui l'interrogent sur son travail. L'écriture est d'emblée associée à une activité liée à des profondeurs, lorsqu'il convient de trouver, à l'intérieur de lieux enfouis, obscurs, infinis peut-être, une nouvelle matière. On sait, depuis Heidegger<sup>9</sup>, comment les processus de pensée équivalent à un travail des mains, et que toute véritable réflexion décrit une trajectoi-

7. Michel BUTOR, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 2003, p. 49.

8. *Ibid.*, p. 51.

9. « Penser est peut-être simplement du même ordre que travailler à un coffre. C'est en tout cas un travail de la main. [...] La main ne fait pas que saisir et attraper, ne fait pas que serrer et pousser. La main offre et reçoit, et non seulement des choses, car elle-même elle s'offre et se reçoit dans l'autre » (Martin HEIDEGGER, *Qu'appelle-t-on penser ?*, traduit de l'allemand par Aloys BECKER et Gérard GRANEL, Paris, P. U. F., « Quadrige », 2008, pp. 89-90).

re qui allie le saisissement au dessaisissement, l'emprise à la déprise. La transparence du lieu chez Lars von Trier, si elle valorise l'opacité enveloppante de l'espace, souligne ainsi comment le travail de l'écrivain se heurte aux rocs de territoires retirés. « Au fond de l'océan, un texte indéchiffré fascine l'écrivain »<sup>10</sup>, écrit Jabès. Tandis que « le mot œuvre au plus noir »<sup>11</sup>, que « c'est dans le quotidien que se défont les livres [...] dans les rêves qu'ils se font »<sup>12</sup>, l'étrange plateau modèlerait une immensité à l'intérieur de laquelle le romancier Tom, confronté à l'opacité comme à un océan, percevrait une autre scène.

Nulle perspective n'est envisagée à Dogville, hormis celle pour l'égaré de revenir sur ses pas, hormis celle qu'il a également de sonder les précipices qui entourent les différentes habitations. L'enfermement paraît néanmoins illusoire dans la mesure où la clôture spatiale sert un recentrement sur la personne qui réfléchit. Penser, note Jean-Baptiste Pontalis, c'est « se laisser atteindre, meurtrir, démolir dans son être [...] demeurer dans l'obscur, rêver, si possible, dans ce noir traversé de brèves éclaircies pour tenter de s'approcher au plus près de ce qui m'est radicalement étranger »<sup>13</sup>. L'obscurité par conséquent, loin d'inscrire un effet de théâtralité dans la représentation, exposerait davantage l'artiste à son monde intérieur, de sorte que l'impasse coïnciderait autant avec une aire introspective qu'avec un hors-lieu où le poétique<sup>14</sup> se trouve. L'occlusion de la profondeur ne referme pas tant la scène qu'elle n'offre, autrement dit, par-delà l'image, la voie à une nouvelle intériorité. C'est là, sans doute, que la nuit remue, pour reprendre la métaphore que sollicite Henri Michaux pour désigner l'expérience d'écriture : « Sous le plafond de ma petite chambre, écrit l'artiste, est ma nuit, gouffre profond »<sup>15</sup> ! L'opacité incarnerait par conséquent cet abîme qui borde la ville, un gouffre d'où l'écriture prendrait corps, de sorte que l'impénétrable décrirait un espace *en soi*, un aplat, mais au service d'une perspective intérieure, appelant autant au vertige qu'à cette nuit qui remue. Ainsi en témoignent, sans conteste – on les entend à travers l'obscur, les bourrasques de vent –, les fracas de détonations lointaines, ou encore les vrombissements de quelques véhicules qui menacent la quiétude de la ville : ce « souffle indistinct de l'image »<sup>16</sup> à travers lequel Pierre Fedida perçoit déjà les commencements du mot. Une étendue s'ouvre en l'occurrence derrière l'aplanissement de la profondeur et la scénographie, bien plus qu'elle ne métaphoriserait une ville américaine à l'image d'autres, composerait avec le déséquilibre. Présenté de nombreuses fois en plongée, l'espace urbain se termine,

10. Edmond JABES, *Le Livre des marges*, op. cit., p. 132.

11. *Ibid.*, p. 101.

12. *Ibid.*, p. 75.

13. Jean-Baptiste PONTALIS, *Fenêtres*, Paris, Gallimard, 1999, p. 29.

14. Nous retrouvons ici les hypothèses de John E. JACKSON concernant la genèse de l'écriture poétique moderne : « L'obscurité n'est pas un mode parmi d'autres de la poésie moderne : elle lui est inhérente. [...] L'obscurité, en ce sens, est une chance : la chance qu'un langage se donne d'explorer et de déployer des logiques et les ressources inattendues qui enrichissent la seule rationalité de sa fonction de communication » (« Naissance et structure de l'obscurité dans la poésie moderne » dans *La Poésie et son autre*, Paris, Corti, 1998, p. 11).

15. Henri MICHAUX, *La Nuit remue*, Paris, Gallimard, 1967, p. 10. « Tout à coup, le carreau dans la chambre paisible montre une tache. L'édrédon à ce moment a un cri, un cri et un sursaut ; ensuite le sang coule. Les draps s'humectent, tout se mouille [...] Précipité constamment à des milliers de mètres de profondeur, avec un abîme plusieurs fois immense sous moi, je me retiens avec la plus grande difficulté aux aspérités, fourbu, machinal, sans contrôle, hésitant entre le dégoût et l'opiniâtreté [...] Le gouffre, la nuit, la terreur s'unissent de plus en plus indissolublement » (*Ibid.*, pp. 10-11).

16. Pierre FEDIDA, *Le Site de l'étranger. La situation psychanalytique*, Paris, P.U.F., 1995, pp. 187-220.

nous l'avons dit, là où le cadre borde l'image, la périphérie coïncidant avec une zone d'évidement. Le point de vue, placé en hauteur, dévoile ainsi une perspective aérienne qui intensifie les travées, les failles, les ruptures. Le sol, quant à lui, évoque une sorte de tableau noir, placé à l'horizontale, où nous pouvons lire le nom des rues, connaître l'identité de certains personnages, ou encore déceler quelques zones urbaines laissées vacantes. Au centre de l'image, l'inscription *Elm Street* souligne comment l'orme, dont le nom apparaît en grands caractères, éclaire le tragique du film. Arbre lié aux « Songes vains » et à la damnation, il marque en effet la proximité des Enfers, tant chez Dante que chez Virgile, où il devient avec *L'Énéide*<sup>17</sup> le lieu où surgissent maints visages fictifs. Lars von Trier associe par conséquent l'écriture à l'abîme d'un lieu infernal. Les multiples plongées cinématographiques, nous le comprenons, annoncent dès lors une chute inévitable, de même que la dissolution des limites – spatiales, temporelles, figuratives... – inscrit un lieu en dehors de toute mesure, où chaque visibilité risque d'être absorbée, voire ingérée par le vide qui la jouxte. Tom, au cours du film, semble ainsi constamment absorbé vers ce néant. C'est le seul personnage qui entend les détonations au loin, qui s'approche au plus près de l'obscurité pour sonder, du seuil de la ville, l'épaisseur nocturne. Au bord de l'image comme aux confins de sa personne, il disparaît entièrement, ne laissant plus qu'un écran noir au lieu de sa présence. Pareille continuité, sollicitée sur le plan narratif par le réalisateur, montre à quel point le fond scénique dramatise le monde intérieur de Tom. « L'écrivain », explicite François Gantheret à propos du travail fictionnel, « demande aux mots de lui permettre de penser une pensée qui ne se pense pas, qui n'est là que dans sa douloureuse exigence d'exister »<sup>18</sup>. La scène quienser le plateau cinématographique deviendrait en cela une sorte de réservoir réflexif, un lieu en amont de la pensée, non loin peut-être de cet improbable cher à Yves Bonnefoy<sup>19</sup>, et à l'intérieur duquel le sens demanderait à s'extraire d'un informe opaque et presque insondable. L'extérieur incarnerait dès lors une réalité interne travaillée autant par la pensée que par l'écriture.

Ce sont encore les effets de mise en abyme qui intensifient un certain nomadisme et participent, de surcroît, à magnifier l'égarément de la personne écrivant. Les formes miroitantes valorisées par le metteur en scène – du narrateur omniscient invitant le spectateur à suivre la logique romanesque, au plateau conçu comme une surface d'écriture, et jusqu'au tableau noir situé dans la maison de Vera et Chuck à même de reproduire une image réduite de la scénographie – esquissent un vertige susceptible de figurer les bouleversements intrinsèques à toute réflexion. La ville coïnciderait en conséquence avec une surface spéculaire et, si le miroir renvoie davantage, pour Agnès Minazzoli<sup>20</sup>, à la forme d'un passage qu'il n'appelle à la représentation d'un objet, il nous faut alors comprendre comment la travée principale,

17. VIRGILE, *L'Énéide*, VI, v. 282-289, traduit du latin par Maurice RAT, Paris, Flammarion, 1993.

18. François GANTHERET, « Naufrage dans le canal I », dans *Parler avec l'étranger*, s. dir. François GANTHERET et Jean-Baptiste PONTALIS, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient », 2003, p. 36.

19. Yves BONNEFOY, *L'Improbable et autres essais* suivi de *Un rêve fait à Mantoue*, Paris, Gallimard, 1992. En particulier : « Je dédie ce livre à l'improbable, c'est-à-dire à ce qui est. À un esprit de veille. Aux théologies négatives. À une poésie désirée, de pluies, d'attente et de vent. À un grand réalisme, qui aggrave au lieu de résoudre, qui désigne l'obscur, qui tient les clartés pour nuées toujours déchirables. Qui ait souci d'une haute et impraticable clarté » (p. 9).

20. « [...] l'image du miroir [...] est moins la représentation d'un objet que la forme d'un passage » (Agnès MINAZZOLI, *La Première Ombre. Réflexion sur le miroir et la pensée*, Paris, Minuit, « Critique », 1990, p. 88).

qui sépare la ville en deux zones distinctes, caractériserait un espacement réflexif, un espacement d'écriture. Comment mieux dire que Lars von Trier compose ce que nous appellerions une ville *miroir* ? Que l'espace entier, aussi délié que construit, ne serait que la traduction d'un monde intérieur, d'une intimité qui taraude l'artiste ? « L'invention formelle dans le roman, selon Michel Butor, [...] est la condition *sine qua non* d'un réalisme plus poussé »<sup>21</sup>. C'est reconnaître que l'irréalité figurative – autant de lignes urbaines aléatoires que de maisons incertaines – servirait en d'autres termes, dans *Dogville*, une matérialisation accrue des mécanismes sous-jacents au travail des mots.

## LE SOMMEIL DE L'ÉCRIVAIN

Rien d'étonnant, par conséquent, à ce que la caméra suive les déambulations de Tom, tandis qu'il songe à son livre, sillonnant Elm Street, envahi autant par ses pensées qu'il est ingéré par l'espace *miroir* sur lequel il évolue. Le parcours désorienté à travers la ville retranscrirait pour ainsi dire les vacillements du romancier, ces moments « les plus authentiques », suit-on Michel de M'Uzan, « de l'inspiration »<sup>22</sup>.

Car « le saisissement de l'écrivain, qui est en fait », explique-t-il, « le dessaisissement de sa personne, est ce qui change l'œuvre projetée en tâche impérieuse, et lui communique les forces dont elle a besoin pour prendre forme et s'individualiser »<sup>23</sup>. Les allers-retours de Tom à travers l'espace composeraient cette errance du sujet, repérée également par Roland Barthes – « écrire, c'est ébranler le sens du monde, y déposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre »<sup>24</sup> –, notamment dans les temps qui précèdent l'arrivée, à *Dogville*, de Grace. Après qu'un carton noir annonce la rencontre avec la jeune femme, l'image s'ouvre sur une vue obscurcie de l'espace. Au premier plan et de dos, Tom, mains en poches, marche lentement. Ses pas le conduisent vers le bord droit du cadre tandis qu'à sa gauche, assis et concentré, Bill a le regard figé sur un échiquier. Tom regarde au loin, continuant sa marche. Alors qu'il s'apprête à franchir la bordure droite du cadre, un panoramique rééquilibre le plan, la première scène disparaissant au profit d'une seconde où nous découvrons deux autres personnages. Les représentations périphériques s'évanouissent ainsi aussitôt qu'elles surgissent, comme absorbées par l'obscurité. L'ondoiement représentatif incarnerait dès lors les méditations nocturnes de l'écrivain et, passant d'une frontière à l'autre, l'acteur erre d'une certaine manière en même temps qu'il pense. Le second plan qui nous renseigne sur les doutes du promeneur marque une rupture temporelle. Bien que le raccord donne l'illusion d'un même mouvement, Lars von Trier creuse un abîme, inversant la démarche du solitaire. Tom redescend la rue qu'il gravissait jusqu'alors. Les panoramiques incessants fluidifient par ailleurs le cadre, tandis que la temporalité elliptique accentue les flous et les ruptures. De tels procédés déréalisent en conséquence le territoire méditatif et tout se passe comme si les images mouvantes,

21. Michel BUTOR, *op. cit.*, p. 11.

22. Michel DE M'UZAN, *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, « Tel », 1977, p. X.

23. *Ibid.*

24. Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 7. « Ainsi s'explique, sans doute, qu'il y ait un être trans-historique de la littérature ; cet être est un système fonctionnel dont un terme est fixe (l'œuvre) et l'autre variable (le monde, le temps qui consomment cette œuvre) ».



qui constamment surviennent en arrière-champ d'un espace littéralement indéfini, traduisaient le fonctionnement mental de Tom. Les instabilités perceptives, qui altèrent autant les distinctions entre le dedans et le dehors qu'elles égarent le romancier, rendent compte, selon moi, d'un mode de fonctionnement proche du « système paradoxal », tel qu'il a été défini par Michel de M'Uzan, système *a fortiori* dépersonnalisant. « On devine, explique l'auteur, comme à travers un voile, un défilé d'images pulsatives, des figures en constante transformation qui passent, s'évanouissent et reviennent »<sup>25</sup>. Les déséquilibres que suscite Lars von Trier au niveau du champ perceptif dramatisent par conséquent le cheminement propre au travail créateur, cette illisibilité dont parle Jacques Derrida<sup>26</sup> à l'origine du livre, lorsque l'écrivain éprouverait en lui ces flots discontinus d'images. De surcroît, les mouvements d'appareil fluidifient autant les limites qu'elles tendent à informer l'image et à lui faire perdre toute matérialité. « L'Informel, note Umberto Eco, (...) ne nous conduit pas à proclamer la mort de la forme, mais à en forger une notion plus souple, à concevoir *la forme comme un champ de possibilités* »<sup>27</sup>. C'est dire que la déconstruction – qui revendique d'une certaine manière « la richesse de l'ambiguïté, la fécondité de l'informe, le défi de l'indétermination »<sup>28</sup> – servirait une nouvelle composition dans l'œuvre. Lars von Trier, une fois de plus, élabore ce que Jabès appellerait, quant à lui, « un hors-livre inconditionnel »<sup>29</sup>, tant il associe l'horizon littéraire à la nécessité d'une autre scène qui agit, en filigrane et en contre-champ de l'écrivain lui-même.

La suite intensifie pareils vacillements quand une plongée, brusquement, montre Tom, fixant une zone dans la partie supérieure droite du cadre. L'écart soudain valorise une forme de précipice où le personnage masculin, au milieu du plateau, semble perdu. Attiré par le bruit de détonations, le romancier se retourne et marche d'une manière décidée jusqu'au bord de la ville, de l'autre côté de la scène, essayant de déceler une quelconque information qui le renseignerait sur les coups. Là, l'écrivain disparaît à travers l'obscurité, comme s'il avait à succomber en amont de ce qui pouvait éventuellement surgir. L'éclipse de l'auteur au profit d'une mise en perspective de l'opacité nous renseigne sur l'une des gageures de l'expérience littéraire – « ne pas écrire, précise Blanchot, – quel long chemin avant d'y parvenir [...] il faut seulement écrire dans l'incertitude et la nécessité »<sup>30</sup>, lorsque l'écrivain manque à la maîtrise de son travail. « Écrire, serait, peut-être, révéler à soi-même le mot, au seuil de la mort »<sup>31</sup>, écrit également Jabès. Continuant ses égarements réflexifs sur le banc de « la vieille femme », là où il serait à même d'éprouver une certaine finitude, Tom s'endort, fantasmant sur l'écriture d'un prochain livre. Au moment où la voix-off rapporte un mot qu'il dirait à une foule en admiration : « Illustration », une ombre furtive entre par la droite, tra-

25. Michel DE M'UZAN, « Contre-transfert et système paradoxal », dans *De l'art à la mort*, *op. cit.*, p. 173.

26. Jacques DERRIDA, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1967, p. 115 : « L'illisibilité originnaire n'est pas un moment simplement intérieur au livre, à la raison ou au logos [...] Antérieur au livre (au sens chronologique), elle est donc la possibilité même du livre et, en lui, d'une opposition, ultérieure et éventuelle, du "rationalisme" et de l'"irrationalisme". L'être qui s'annonce dans l'illisible est au-delà de ces catégories, au-delà, s'écrivant, de son propre nom ».

27. Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal ROUX DE BÉZIEUX, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1965, p. 138.

28. *Ibid.*, p. 133.

29. Edmond JABES, *op. cit.*, p. 83.

30. Maurice BLANCHOT, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 23.

31. Edmond JABES, *Le Livre des ressemblances*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1991, p. 29.

verse en silence le plateau et, se penchant sur le chien Moïse, lui vole son os. La mise en scène relie directement le sommeil de Tom, allongé sur le banc à l'avant-scène, au surgissement de la figure féminine, Grace en l'occurrence, véritable ombre qui s'est détachée du fond noir. Nous serions proches ici des perspectives d'Yves Bonnefoy concernant l'expérience d'écriture. Les sons des mots trouvent en effet chez le poète un lieu *sous les pierres*, tant et si bien que l'immuable laisse place à d'incessants flux imperceptibles : « Sur la pierre tachée / De mousses l'ombre / Bouge »<sup>32</sup>. Et, plus loin : « Et c'est vrai que la nuit enfle les mots, / Des vents tournent leurs pages, des feux rabattent / Leurs bêtes effrayées jusque sous nos pas »<sup>33</sup>. Les *mots-images* surgissent également avec *Dogville* d'un écran opaque, silencieux, quand « écrire, suit-on une nouvelle fois Blanchot, c'est peut-être amener à la surface quelque chose comme du sens absent, accueillir la poussée passive qui n'est pas encore la pensée, étant le désastre de la pensée »<sup>34</sup>. Le sommeil autrement dit, « promesse d'une pensée, selon Pierre Pachet, à nouveau disponible »<sup>35</sup>, confronte Tom à un espace romanesque d'où le drame prendrait son écriture<sup>36</sup>.

## ÉCRITURE, DÉSINCARNATION, PERSONNAGES

Nous voudrions poursuivre la réflexion et observer maintenant un dispositif qui, dans le film, éclaire le travail du livre. L'épisode se passe lorsque Grace, chez McKay, souhaite ouvrir le rideau opaque qui obstrue la seule fenêtre du plateau de *Dogville*.

La jeune femme se livre à une provocation : confronter cet homme reclus à une forme d'impuissance, lui qui passe des journées calfeutré à l'intérieur de sa maison, cherchant à dissimuler aux habitants de *Dogville* son entière cécité. Assise sur le divan, face à la fenêtre condamnée, Grace écoute l'aveugle discourir. Trois points de vue sur la scène encadrent dans un premier temps le court épisode, soulignant à chaque fois le pan de mur recouvert par les lourdes tentures. Lorsque Grace ouvre les rideaux pour découvrir la vue, on entend deux courtes et vives déchirures. Au moment où elle sépare les tissus, un plan d'ensemble inscrit une distance notable. Le point de vue, situé derrière Tom occupé à lire, montre comment le seuil lumineux de la fenêtre troue l'espace. La qualité chromatique diffère en effet des autres teintes dominantes et Grace, immobile devant la béance éclairée, semble happée tellement la profondeur la laisse sans voix. La lumière qui perce l'insondable fond transforme celui-ci métaphoriquement en une plaie vive. Le plan général revient à cerner ici une incision structurelle. Plus qu'il n'ouvre sur le précipice qui borde la maison du solitaire, le cadre perfore l'espace ombré et, derrière les rideaux, le seuil dévoile une autre scène que l'obscurité

32. *Ibid.*, p. 41.

33. Yves BONNEFOY, « Dans le leurre des mots », dans *Les Planches courbes*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 2001, p. 79.

34. Maurice BLANCHOT, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 71.

35. Pierre PACHET, *La Force de dormir*, Paris, Gallimard, 1988, p. 9. « La force qui gît dans le sommeil, prête à se déplier, à se dépenser à nouveau, il faut aller la chercher, se disposer à la recevoir, à y puiser ».

36. Nous rejoignons ici les hypothèses de Murielle GAGNEBIN qui pense conjointement le processus d'écriture et l'œuvre en tant que celle-ci devient l'*ego alter* de l'artiste (*Authenticité du faux. Lectures psychanalytiques*, Paris, P. U. F., « Le Fil rouge », 2004).

scénique avait pour fonction de recouvrir. Suppliciée comme en témoigne la posture de son corps en croix, Grace est frappée d'une épaisse lumière.

La forme féminine crucifiée est en fait redoublée par la composition scénographique. Deux lignes s'entrecroisent en effet : la première, de Ben réparant le moteur de sa voiture jusqu'à Bill et son échiquier, coupe la trajectoire qui relie Tom pensif à Grace inondée. Une telle structure met également en évidence l'inscription inversée : Elm Street. Lars von Trier associe directement ici le travail d'écriture, non seulement à une expérience limite, puisque chacun des personnages occupe une zone frontalière, mais également à une épreuve liée aux enfers. La figure méditative de Tom, au premier plan, entre ainsi en corrélation avec la présence de Grace sur la croisée éclairée. Les deux personnages nous paraissent dès lors en continuité et tout se passe comme si la jeune femme, mise en relation avec le livre que Tom parcourt du regard, incarnait l'invention littéraire du jeune romancier. Nous voyons, à travers une telle composition, des correspondances avec les écrits de Pontalis : « [...] rêver », écrit-il, « est une activité de pensée [...]. Je rêve d'une pensée de jour qui serait rêvante, non pas rêveuse mais rêvante [...]. S'avancerait-elle, comme dans nos rêves, sans la conscience de sa destination, entraînée par la seule force de son mouvement, empruntant des voies multiples qui finalement convergeraient vers un point lumineux ? »<sup>37</sup> Car l'activité réflexive prendrait avec *Dogville* la forme d'un rêve, tant et si bien que la fenêtre matérialiserait selon moi, au loin dans la profondeur, ce point étincelant, un champ aveugle par où le livre viendrait à s'écrire. Assis en amorce, à l'intérieur comme à l'extérieur du cadre, Tom, dont nous ne voyons que la tête, serait pour ainsi dire le contemplateur de son drame, ouvert sur l'autre scène que figure la croisée éclairée. La lumière qui éblouit brusquement le plateau, c'est alors l'espace d'une écriture *en soi*, insaisissable, se maintenant en dehors, éclairant davantage le romancier que celui-ci ne réussit à la traverser.

Il y a plus : McKay, dans notre optique, accorderait une image fictionnelle à l'écrivain. L'un et l'autre sont en effet affiliés sur le plan identitaire, tant chacun se confronte, d'une certaine manière, à l'épreuve d'une cécité. Tout comme McKay passe des heures chez lui enfoncé dans son divan, le regard vide, fixant l'unique fenêtre représentée dans *Dogville*, le romancier affronte à plusieurs reprises le noir scénographique, de sorte qu'il expérimente également sa propre incapacité à voir. Est-ce à dire que nous devrions penser le travail romanesque en relation avec une telle extinction ? Que les mots se gagneraient sur un fond de cécité ? Je crois à vrai dire, sur ce point, que l'auteur n'avancerait peut-être qu'en aveugle. Non qu'il doive abandonner un quelconque regard, non qu'il soit lui-même ébloui par les mots du livre, mais l'écrivain éprouverait ses images de l'intérieur, ainsi que le conçoit, à travers *Ulysse*, James Joyce : « Fermons les yeux pour voir »<sup>38</sup>. Pour étrange qu'elle soit, la formule souligne au contraire comment la visibilité s'extraie d'une défaillance, dans ce moment suprême qu'a défini Georges Bataille lorsque, « dans le silence, la conscience se dérobe »<sup>39</sup>. Ne serait-ce pas là encore ce que revendique Blanchot au lieu de l'écrivain, une « subjectivité sans sujet »<sup>40</sup> : « Vouloir écrire, quelle absurdité : écrire, c'est la déchéance du vou-

37. Jean-Baptiste PONTALIS, *Fenêtres*, *op. cit.*, pp. 38-39.

38. James JOYCE, *Ulysse*, traduction Auguste MOREL et Stuart GILBERT entièrement revue par Valéry LARBAUD et l'auteur, Paris, Gallimard, 1948, p. 39.

39. Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, « Arguments », 1957, p. 306.

40. Maurice BLANCHOT, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 53.

loir, comme la perte du pouvoir, la chute de la cadence, le désastre encore »<sup>41</sup> ? « [...] l'abnégation reçue comme l'abandon du moi, poursuit-il, le délaissement de l'identité, le refus de soi qui ne se crispe pas sur le refus, mais ouvre à la défaillance, à la perte d'être, à la pensée »<sup>42</sup>. C'est reconnaître en somme, avec *Dogville*, que la désincarnation du personnage de Tom, appelé à se confondre avec l'aveugle, renseigne sur le tragique d'un dés-être à l'origine de toute écriture.

## LE MEURTRE DES MOTS

La transparence, si elle permet que des espaces d'intimité se recouvrent, contribue également à disloquer le visible. En détruisant l'image, en désorganisant constamment la représentation, en s'attaquant à la matière même du cinématographique, Lars von Trier souligne à quel point l'écriture émerge d'une déconstruction. Un tel séisme qui affecte l'image éclaire selon nous les modalités inhérentes à la quintessence de l'écriture, celle que revendique encore Blanchot. « Écrire sans «écriture», explique-t-il, amener la littérature à ce point d'absence où elle disparaît, où nous n'avons plus à redouter ses secrets et ses mensonges, c'est là «le degré zéro de l'écriture», la neutralité que tout écrivain recherche délibérément ou à son insu et qui conduit quelques-uns au silence »<sup>43</sup>.

La fin du film requiert notre attention, dans la mesure où elle apporte une nouvelle lecture des risques encourus par le romancier, réduit somme toute, au terme de l'histoire, à ne plus être. Alors que Tom avait promis à Grace qu'il n'avertirait pas le chef des gangsters, cet homme sans visage qui, apprenait-on dès les prémices, souhaitait la mort de la fugitive, l'écrivain manque à sa parole. La jeune femme constituant une menace pour la ville, du simple fait qu'elle est activement recherchée, les habitants décident, après l'avoir séquestrée, de la livrer. C'est ainsi que, depuis quelques jours, Dogville attend avec impatience l'arrivée des malfrats. Trois voitures arrivent un soir, suivies d'une quatrième. Libérée de sa chaîne, Grace décèle le bruit d'un moteur bien familier. « Hélas », explicite la voix-off, « dans la mémoire de Grace, le ronron de la Cadillac série 355 C était irrémédiablement lié au bruit moins sophistiqué des coups de feu tirés sur elle ». La voiture aux vitres opaques tourne au coin de Canyon Road puis s'arrête et, tandis que tous les yeux fixent la scène, Grace entre à l'arrière du véhicule pour s'asseoir. La porte se referme. Le point de vue dévoile néanmoins l'intérieur de la berline et nous apprendrons ainsi, après quelques temps, la nature des liens qui unissent la femme à cet homme, celui-ci n'étant que le père de Grace. Au courant des humiliations qu'elle a subies et après une longue conversation, il lui propose de se venger, d'anéantir entièrement Dogville. Elle accepte.

Le dernier crime, après la tuerie, acquiert selon nous une réelle force narrative. Au plan rapproché sur le couple père-fille, mis en exergue par la vitre de l'automobile, succède une vue sur l'horizon. Le ciel rouge orangé relate la violence de l'extermination, tandis que l'on entend en off le crépitement de flammes. Grace qui aperçoit Tom au loin saisit dans la poche de son père une arme, sort du véhicule, s'approche de lui puis, détournant le regard, lance une dernière parole : « Aurevoir

41. *Ibid.*, p. 24.

42. *Ibid.*, p. 33.

43. Maurice BLANCHOT, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 281-282.

Tom ». Elle vise alors à la tempe celui qu'elle aimait. Une vue générale remplace le plan rapproché que nous avions sur le couple, et cela dès que nous entendons la détonation. Plus aucun trait ne délimite désormais l'espace mais une surface grise, jalonnée de cadavres, indique comment les frontières ont littéralement disparu. Les teintes froides valorisent ainsi la couleur rougeoyante du ciel, où la pleine lune orangée perce la sobriété scénographique. Redoublant le trou rouge que la femme a porté à l'homme parjure, le cercle coloré pourrait cristalliser également toutes les humiliations subies par la jeune évadée. Un plan rapproché montre comment, après le meurtre, une émotion ambivalente s'empare de Grace, entre la douleur et l'extase, tandis que des larmes roulent sur le visage épris.

Que dire, sinon que la scène obscurcit une nouvelle fois la lecture du drame ? Le père de Grace – ce bandit et truand, ce voleur – ne serait-il pas une incarnation du créateur romancier dans l'histoire du film, et Tom n'en viendrait-il pas à succomber dès lors, dans cette perspective, à son double ? L'écrivain périrait, autrement, dit de ses pages, de ses propres mots, ainsi que l'annonçaient, dès le début, les coups de feu qu'il percevait à travers le fond noir, prolepse finalement de son extinction. « Sombrier », souligne Blanchot à propos de l'écriture, « désir de la chute, désir qui est la poussée et l'attrait de la chute, et l'on tombe toujours plusieurs, chute multiple, chacun se retient à un autre soi qui est soi et est la dissolution – la dispersion – de soi, et cette retenue est la précipitation même, la fuite panique, la mort hors de la mort »<sup>44</sup>. La circonvolution rouge, qui perce brusquement la scénographie, figure, on le comprend, le trou que Grace a fait en pointant le revolver sur la tempe de Tom. Mais revenons une fois de plus à Jabès pour saisir l'intensité de cette dernière image : « Ce bruit que nul n'entend. Je l'entends. Ce liquide rouge qui coule sous la peau, que nul ne voit. Je le vois. Je le bois. [...] Bientôt je mourrai d'avoir bu tout mon sang, je périrai de m'être vu et entendu ; car tout mon sang est d'encre, car l'encre est mon sang »<sup>45</sup>. Dogville se présenterait en définitive, et c'est là notre hypothèse, à l'image d'un autoportrait, quand le dégorgement final de couleurs rutilantes réfléchirait autant l'encre des mots que les pages en attente de l'écrivain. Et de surcroît, si l'interprète devient co-auteur<sup>46</sup> et participe en silence à l'écriture de l'œuvre, il finirait sans doute par se voir à travers la figure de Tom, parcourant son film, spectateur de son histoire, acteur sur Elm street, cet abîme.

Ce livre me tue  
Gustave FLAUBERT<sup>47</sup>

Julien MILLY

Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle

44. Maurice BLANCHOT, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 79.

45. Edmond JABÈS, *Le Livre des marges*, *op. cit.*, p. 99.

46. Cf. Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 35 : « [...] les «œuvres ouvertes» en mouvement se caractérisent par une invitation à faire l'œuvre avec l'auteur ».

47. Gustave FLAUBERT, *Extraits de correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, sous la dir. de Geneviève BELLEVUE, Paris, Seuil, 1963, p. 114. « Je suis d'une tristesse de cadavre, d'un embêtement démesuré. Ma sacrée Bovary me tourmente et m'assomme » (p. 99) ; « Tous les mots maintenant me semblent à côté de la pensée, et toutes les phrases dissonantes » (p. 101) ; « Je suis brisé de fatigues et de fatigue et d'ennui. Ce livre me tue ; je n'en ferai plus de pareils. Les difficultés d'exécutions sont telles que j'en perds la tête dans des moments » (p. 114).

