

Le problème du mal dans *Europa* de Lars Von Trier

Toufic El-Khoury, *Université Saint-Joseph de Beyrouth*

SYNOPSIS. L'après-guerre 39-45. Léopold Kessler, un Américain d'origine allemande revenu dans son pays natal, est engagé dans une compagnie de chemins de fer comme contrôleur. Son but est simple : « faire du monde un meilleur endroit ». Mais Katharina, une Allemande mystérieuse dont il tombera amoureux, et les Loups-garous, un groupe terroriste qui combat l'occupation américaine du pays, lui feront entrave.

Si les trois derniers films de Lars Von Trier, formant une sorte de « Trilogie de la bonté », tournaient autour de figures féminines naïves et bonnes¹, la carrière du cinéaste danois commença pourtant avec « La Trilogie de l'hypnose » (ou « Trilogie de l'Europe ») et traita surtout du mal autour de figures idéalistes. *Europa* est le troisième volet, et le point culminant de la Trilogie, dans lequel toute la thématique du mal trouve un traitement spectaculaire et approprié, un accomplissement à la mesure de l'ambition de l'œuvre.

Je serais surtout tenté, après la vision d'un film comme *Europa*, d'appeler cette Trilogie (de l'hypnose) la « Trilogie du mal », ce titre englobant mieux tous les thèmes qui traversent, et hantent, le film en question. Le mal ayant trouvé, dans l'histoire de l'Art, sa propre forme esthétique, Lars Von Trier en use à fond, consacrant son film à cette obsession du mal, qui lui vaudra une grande controverse au festival de Cannes en 1991 (lors de la présentation d'*Europa*), où il sera accusé de faire une véritable apologie du mal, d'avoir réalisé un film « fasciste ». Hantise des critiques qui voient dans un simple sourire tout un fascisme latent et un esprit dangereux ; avis dont je me garderai de tenir compte, car il relève souvent d'une spontanéité parfois maladroite, du peu de recul qui nuit à la perspicacité. Pour ma part, je tends à voir dans le regard de Lars Von Trier une observation du monde, d'un esprit surtout, celui de l'après-guerre, un constat plus qu'une apologie. Cette prise de position me permettra sûrement d'avancer plus sereinement.

Le mal esthétique : la fascination du mal

Si le film exerce une telle fascination sur le spectateur (que cette fascination le dérange ou non, cela importe peu), c'est, plus qu'au projet initial de l'intrigue, qui vise à hypnotiser ce spectateur, à l'aspect formel du film que revient ce mérite, à son aspect visuel qui, fait rarement tenté car des plus risqués, épuise le matériel scénaristique, exploite jusqu'à l'excès (et c'est là une des grandes qualités du film, l'excès formel) les ressorts de l'intrigue et sa principale thématique, celle du mal.

Que le film soit marqué par l'expressionnisme allemand, cela nous paraît autant le travail de Lars Von Trier l'auteur (ou, serais-je tenté de dire, encouragé par Deleuze², Lars Von Trier le penseur) que celui de Lars Von Trier le cinéphile. L'expressionnisme allemand, premier véritable courant cinématographique, fut en grande partie l'expression esthétique d'un état d'esprit, celui de l'après-guerre 14-18, l'expression d'un mal qui rongait alors l'Allemagne en pleine débâcle, égarée, défaite, humiliée. Ses principales caractéristiques (fort contraste des lumières et des ombres, jeu halluciné des acteurs, déformation des décors — donc de la réalité, de la perception conventionnelle des choses — , etc.), semblaient exprimer, d'une manière artistique, l'état de vie, l'état d'esprit, l'obsédante humiliation du peuple allemand. Ce courant, qui a influencé, et influence toujours, le cours du cinéma, semble retrouver, dans *Europa*, une nouvelle jeunesse. Cette image des ouvriers tirant le train majestueux de son hangar, cette machine belle et menaçante, évoque les grands mouvements de foule de *Métropolis* (Fritz Lang, 1927), sommet de l'expressionnisme allemand ; cette image des milliers de corps inconnus, comme écrasés par quelque chose de grandiose, d'énorme. Comme si *Europa* est à l'après-guerre 39-45 ce que *Le cabinet du docteur Caligari* (Robert Wiene, 1920) fut à l'après-guerre 14-18 : un constat déformé par un regard esthétique. Mais cet argument est, pour de multiples raisons (*Europa* n'appartient pas à la période d'après-guerre, entre autres), à remettre fortement en question.

« Je me suis longtemps intéressé au mal et à son esthétique », disait Lars Von Trier lors d'une interview³. — Si le problème du mal

embarrasse la philosophie ou la théologie, il demeure un champ ouvert à toutes les tentations créatrices de l'art qui en tire matière à fascination. Le mal, thème suspendu entre la raison et l'imagination, s'offre plus à l'exposition qu'à la justification. En effet, la forme artistique, que ce soit la littérature ou la peinture (ou le cinéma récemment), a plus de facilité, plus de liberté plutôt, à traiter cette question. Raskolnikov, personnage de *Crime et Châtiment* de Dostoïevski, est, pour la philosophie, un véritable casse-tête. La forme artistique exprime mieux la fascination qu'on a envers le mal qu'elle ne cherche à donner une image explicative du mal en tant que problème. Dostoïevski, dans *Les Démons*, parle du spectateur d'un incendie par exemple, chez qui « l'effroi et le sentiment d'un certain danger personnel [...] viennent se joindre à l'excitation joyeuse suscitée par le feu nocturne, en réveillant chez lui ces instincts de destruction qui, hélas, dorment en toute âme, même dans l'âme la plus timide du plus rassis des fonctionnaires⁴. », une description que j'attribuerais volontiers à Léopold Kessler. Léopold rejoint ici quelques figures du mal, avec la seule différence, celle que la littérature de la fin du XIX^e siècle introduira, puis la Deuxième Guerre mondiale avec sa collection de criminels « banals⁵ », que Léo n'est pas une figure d'exception, mais un fonctionnaire des plus normaux, un homme banal.

Si, suivant la tradition picturale, le mal héritait des zones d'ombres d'un tableau opposées à la lumière, alors *Europa* est, comme le confirme la première partie de la carrière de Lars Von Trier, une œuvre sur le mal par excellence. Du manichéisme qui aurait poussé un peintre à intensifier le noir de ses ombres tout en donnant à ses lumières plus d'éclat, il ne reste rien dans le présent film. *Europa* est une œuvre noire, dans tous les sens du mot. La lumière n'y a pas de place ; le film semble tissé dans les ténèbres. Aucune scène n'a lieu le jour. Même les couleurs paraissent sombres et fragiles, risquent à chaque instant d'être absorbées. Les couleurs jouent dans le film le rôle d'émotions. Comme des lueurs d'espoir ou des battements de cœur d'abord, elles remplissent certains personnages ou objets d'une importance supplémentaire. La première apparition de Katharina, à Léopold et à nous, est en couleurs. On

sent, dans cette image, le battement de cœur de celui à qui on emprunte le regard, Léopold. Notre surprise à l'apparition des couleurs est celle de Léopold à la vue de sa future femme. Lars Von Trier manipule les images et nos perceptions comme Katharina manipule Léopold. Son apparition en couleurs ne fait que renforcer son attrait, sa présence presque étouffante. Par la suite, des objets en couleurs le seront également. Le questionnaire au premier plan occupe tout l'espace de liberté de Max Hartmann en train de se raser au second plan. Puis le sang de Max Hartmann se suicidant, dans une scène suivante, va non seulement noyer Max, mais aussi l'écran, dans une inquiétante affirmation de la mort.

Comme un peintre (dont les possibilités de travail sont, selon Lars Von Trier, plus étendues que celles du cinéaste), l'auteur travaille pour donner à sa forme l'expression totale de son contenu. Réalisant le travail de peintre et celui d'écrivain, il épuise les capacités communes ou exclusives des deux, exprimant le mieux possible ce que l'art a fait de mieux depuis ses premières œuvres : décrire l'Enfer, peindre le mal, le montrer sous toutes ses facettes possibles. C'était le principal objectif d'*Europa*, et de la première Trilogie. Comme un peintre, Lars Von Trier a réalisé avec ses deux trilogies (et les deux catégories de personnages qui les caractérisent), son diptyque, ses deux volets d'un même tableau, qui s'opposent et se complètent.

Premier tableau : l'anti-Job et la chute

Dans le film précédent de Lars Von Trier, *Epidemic*⁶, un médecin généreux, Mesmer, dans une Europe ravagée par la peste, part en croisade contre la maladie, sans savoir qu'il est en train de la transporter dans sa valise. Avec Léopold arrivant en Allemagne, les bagages à la main, il semble bien clair que le fléau transporté par les deux personnages est, aux yeux de l'auteur, leur idéalisme.

« Je contribue à rendre le monde meilleur ». Toute l'ironie de la situation est de voir l'auteur de cette affirmation, Léopold, égaré dans l'Allemagne au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale. Il semble oublier, pendant tout le film, qu'il y a une guerre, ou du moins qu'il y en a eu une. On peut l'accuser d'être un idéaliste, un

dangereux rêveur. Il est aussi un déserteur aux convictions pacifistes : il refuse de prendre les armes, même pour se défendre. Il a fait un choix, celui de refuser la guerre, celui de refuser de prendre parti. Or, c'est ce qui semble préoccuper les autres personnages du film. Déserteur et peu croyant, il provoquera la discrète et cinglante critique du prêtre, défendant ceux qui se battent, et dont la foi est plus forte dans le bruit des batailles qu'en temps de paix, et qui seuls ont droit au pardon de Dieu. Le véritable pécheur est « l'homme tiède, ni chaud, ni froid, que Dieu rejetterait⁷. » Le statut de Léo est tracé. Son action supposée pacifique prend la tournure du péché capital. Il est condamné à faillir. Comme le lui dira Katharina, quand il lui répétera qu'il n'a jamais choisi de camp : « C'est ce qui fait de toi un criminel. »

L'extrême bonté qu'affiche Léopold m'aiderait, dans le contexte actuel de mon raisonnement, à le rapprocher d'un personnage biblique, à savoir Job, « le plus juste des hommes », l'homme vertueux. Les deux hommes semblent victimes, pour les mêmes raisons, de la colère de Dieu (dans le cas de Léo, ce serait plutôt de l'acharnement du destin). Mais le seul crime qu'ont commis Job et Léo, c'est de n'en avoir justement jamais commis. Leur bonté, leur vertu sont leurs plus grands crimes. Ils se retrouvent plongés dans le même enfer du doute. De leur réaction à cette injustice vont surgir leurs différences. Si Job refuse d'écouter sa femme, qui l'incite à maudire Dieu, Léopold a succombé à la perversion de la sienne, alors même qu'il se révoltait contre elle. Ses tentatives de s'affirmer en tant qu'homme utile à la renaissance du monde vont dégénérer en acte de terrorisme armé. Si Job n'a pas trahi son dieu, Léopold a trahi son idéalisme. Son aveuglement le réveillera à une réalité qu'il ignorait depuis le début, et ses paroles, pleines de cette ignorance, sonnaient déjà faux, comme des promesses vaines. Tout faisait de Léopold un damné.

Une parole de Nietzsche me revient à l'esprit : « Quiconque combat les monstres doit s'assurer qu'il ne devient pas lui-même un monstre. Car lorsque tu regardes au fond de l'abysse, l'abysse aussi regarde au fond de toi⁸. » — Léopold, dans son combat, est devenu lui-même un monstre, même s'il ne semble pas s'en rendre compte

avant la scène de l'enfant mort. La citation de Nietzsche le suggère : celui qui combat les monstres ne devient pas volontairement un monstre. Comment peut-il savoir que cet abysse le regarde avant que cet abysse (Europa dans le film) ne prenne possession de lui et fasse son œuvre ? Qui sont les monstres, dans ce cas-là ? Léopold est manipulé par deux camps : d'une part, par le colonel Harris et les Américains, lesquels, par leur plan Marshall (appartenant à l'époque de l'intrigue), veulent mettre la main sur l'Allemagne, l'affaiblir et la contrôler⁹ ; d'autre part, la manipulation la plus efficace est celle de sa femme, Katharina, qui le fera douter de sa propre innocence et l'utilisera comme arme au service des Loups-garous. Véritable instrument de sa déchéance morale, de la corruption de son idéalisme, Katharina, Loup-garou par élan patriotique (terroriste ou résistante — l'alternative a fait couler beaucoup d'encre lors de la sortie du film — à l'occupation américaine), utilisera Léo pour sa propre cause. Léopold a regardé trop profondément dans les yeux de Katharina, il a vu de l'amour dans ce qui allait devenir la cause de sa perte. Particulièrement révélatrice de l'aveuglement de Léo est la scène de séduction où Katharina, sous prétexte de tester la tolérance de Léopold, lui avoue son passé de Loup-garou tout en se déshabillant lentement, prête à se donner à lui. Aucune réaction ne se fait remarquer du côté de Léo. Lentement « hypnotisé » (son manque de réaction lors de la confession pourrait faire croire à une totale hypnose), il ne fera que tomber dans les bras ouverts de Katharina, dans un élan instinctif, voire inconscient. Léo, auquel le terrorisme des Loups-garous n'aurait pas paru comme une contribution à un monde meilleur, n'a pas réagi. Il y a une sorte d'aliénation de Léo par Katharina : il finit par lui appartenir complètement, comme le prouvera le mariage, subitement célébré sur une simple proposition de Katharina. C'était le premier pas de Léo vers la révélation finale, et l'explosion du train. C'est trop tard, et une fois le mal fait, celui qui croyait combattre le mal (par son silence) se rend compte qu'il a été manipulé par le mal dans ses armes mêmes de combat. C'est en quelque sorte un double échec. Léo, sortant de sa neutralité première, devient ainsi, face au mal qu'il veut combattre, plus exposé, plus

vulnérable. Il n'est plus manipulé, à ce stade, par Katharina, ni par le colonel Harris, mais par Europa. Son idéalisme, puis sa maladroite et brève révolte en font une victime exemplaire. Léo est avant tout un pantin tragique. Dès les premières images, il fut hypnotisé (n'oublions pas que le narrateur s'adresse surtout à lui), pour mourir plus rapidement. Et sa mort, pathétique, fut en effet annoncée trop tôt.

L'image d'Europa

On est surpris par l'appellation que Lars Von Trier donne au lieu de l'action, « Europa », nom mystérieux et vaguement pompeux, alors que dans tout le film, et dans la bouche de tous les protagonistes, l'Allemagne, véritable cadre du film, est abondamment citée, tout comme ses villes, l'époque, etc.

En fait, le mot « Europa » (en tant que ville, en tant qu'univers plutôt, dans lequel est plongé Léo) n'est prononcé que par le narrateur, regard omniprésent et omniscient, chœur du drame tragique qui se déroule sous nos yeux. Europa apparaît comme un état mental, comme le soulignent les dernières paroles du narrateur lors de l'ouverture : « Au décompte mental de dix, vous serez à Europa. » L'ouverture du film, sous forme de séance d'hypnose, ne peut que le confirmer.

Le film, malgré son atmosphère qui semble sans cesse basculer dans le fantastique, est néanmoins fortement ancré dans une époque minutieusement précisée, l'après-guerre en Allemagne. Le film n'aurait pas suscité une telle controverse à sa sortie s'il n'avait pas traité d'une réalité par ailleurs fort ambiguë. On ne peut évoquer l'Allemagne de cette période de l'histoire sans déranger quelques bonnes âmes, sauf si on accepte d'adopter la version officielle mille fois rebattue (ce qu'on éviterait de faire). Montrer les Loups-garous, nationalistes allemands, comme des résistants patriotiques, relevait, selon des critiques peu clairvoyants ou hostiles à l'œuvre de Lars Von Trier, du « fascisme latent ». Mais Lars Von Trier s'est montré plus nuancé que ne pouvaient l'être les prises de position de ses détracteurs, et l'accuser de « fasciste » relève en effet de l'exagération facile. En confrontant le monde des Loups-garous à celui des Américains, Von Trier ne choisit pas son camp — au contraire, il

semble confronter deux violences, décortiquant les mécanismes de ces deux camps en question, qui, en même temps et pour leurs intérêts, manipulent Léo (et détruisent l'Allemagne). Je peux dire que Von Trier serait plutôt du côté de Léo, serait Léo lui-même, mais en plus lucide ou plus aigri. Il est un humaniste déchu. Faire de Léo son héros, son « Candide » mettait déjà le personnage sous l'aile du cinéaste, mais l'accabler d'un narrateur omniprésent (et manipulateur) limitait tout son champ de liberté, et vouait ainsi son action (apporter le bien au monde) à l'échec.

Je reviens aux « Loups-garous », section de la SS spécialisée dans l'assassinat individuel et le terrorisme, dont l'appellation porte déjà en elle l'ambiguïté du mal. Hommes le matin, monstres la nuit, ils sympathisent le jour avec les Alliés (à l'image de Katharina) pour les frapper le soir. Les Loups-garous sont la négation de la paix, de l'ordre, cherchant sans cesse à semer le chaos. Une fille menace son père par lettres anonymes, des enfants sont utilisés comme assassins, tuent (et meurent) de sang-froid. Leur action ne semble plus consacrée à la libération du pays ou à la réhabilitation d'une quelconque dignité, mais au mal. L'utilisation des enfants comme criminels est moins choquante dans le fait de les exposer mortellement aux mitraillettes des soldats américains que dans le fait de les déshumaniser, sous cette inquiétante appellation déjà de « Loups-garous ». En effet, après avoir déshumanisé leurs victimes dans les camps en les transformant en numéros, les Loups-garous sont eux-mêmes déshumanisés, et deviennent les fruits d'une synthèse paradoxale et effrayante entre la sauvagerie animale et la stricte discipline d'un peuple aussi cultivé que le peuple allemand. Comme le précise Hitler dans ce discours qu'il leur adressa : « Vous devez être indifférents à la douleur. Vous ne devez connaître ni tendresse ni pitié. Je veux voir, dans les yeux d'un jeune homme impitoyable, la lueur d'orgueil et d'indépendance que je lis dans le regard d'une bête de proie¹⁰. »

Les Loups-garous, « bêtes de proie » disciplinées, deviennent ainsi plus efficaces et plus dangereux. L'enfant, symbole traditionnel de l'innocence, est transformé en bête sanguinaire. Les cas d'enfants criminels ne manquent pourtant pas. Que d'exemples, litté-

raires ou réels, pourrions-nous donner sur des enfants poussés au vol ou au crime. Mais ce qui choque dans le cas présent, c'est leur sang-froid dans l'exécution de l'assassinat. Ils ne sont plus manipulés par des bêtes féroces, ils le sont devenus eux-mêmes. Ils sont des victimes devenues bourreaux.

Mais que ce soit dans le camp des Loups-garous ou dans celui des Alliés, on agit radicalement, on fait le mal pour combattre le mal. Mais l'utilisation du mal comme contrepoison au mal, méthode souvent défendue par les utopistes¹¹, ne trouve pas en *Europa* un bon exemple. Chaque action en entraîne une autre, et le mal entre ainsi dans un cercle vicieux : les Loups-garous terrorisent, les autorités (les Alliés) effectuent des exécutions sommaires, dont celles des enfants ou des pendus près de la station de train.

Dans cette situation, la position du prêtre est des plus ambiguës. Contre les Alliés et sympathisant avec les Loups-garous (comme peut le confirmer sa participation à l'enterrement clandestin ou au mariage de Léopold et de Katharina), il pousse Léo, d'une manière indirecte, à faire un choix, lors de la scène du dîner, le choix du mal probablement. Il met Léopold face à ses responsabilités. De ce libre arbitre mal géré naîtra le mal : l'attentat de Léo. Le prêtre participe (indirectement) à cette manipulation de Léo, tout en étant manipulé par Katharina, dont la trahison ne sera découverte qu'à la fin. En effet, après la découverte de la double nature toujours assumée de Katharina, que peut-on penser du personnage du prêtre ? Est-il un sympathisant des Loups-garous ou est-il tout simplement trompé, comme Léo, par le supposé repentir de Katharina ?

Lors de cette même scène du dîner, le prêtre semble défendre le mal, le justifier à travers un argument religieux. Dieu pardonne aux pécheurs s'ils ont choisi leur camp, s'ils agissent par conviction ou foi. Cette théodicée, au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, ne semble plus avoir de sens. Trop de « pourquoi » sont posés inutilement au lendemain de la guerre. Face au très lucide colonel Harris, l'Américain, le prêtre ne cesse de perdre aux échecs. Sa position semble s'affaiblir à chaque partie perdue.

Toujours autour de cette partie d'échecs, on retrouve les vainqueurs et les vaincus. Les jugements des Allemands sont, à l'image

de ceux du prêtre lors du dîner, plus extrêmes ; les camps pour eux s'opposent radicalement, il n'y a pas de juste milieu, on choisit entre le bien et le mal. Dieu pardonne ou rejette. Le colonel Harris, représentant les vainqueurs (menace continue et éternelle des vaincus) et dont les avis sont plus nuancés, participe au contraire à une « morale active » (d'après Nietzsche), tente d'exorciser le mal d'un pays en ruines pour rassembler les morceaux et permettre la renaissance du pays. Il essaie de canaliser le mal pour mieux relancer la machine. Son action envers son ami Max Hartmann en est un exemple, et donne lieu à une scène significative. On essaie d'exorciser le passé pour mieux préparer l'avenir d'une nation.

Notre argumentation a apparemment privilégié l'action du colonel Harris d'une manière qu'on tentait justement d'éviter. Ce personnage est finalement beaucoup moins sympathique que Max Hartmann par exemple, homme déchiré et traqué par ses souvenirs au moment même où le questionnaire tentait de les réduire à néant. Si le film devait être replacé dans son contexte historique (et le film se révèle sans cesse, malgré son esthétique marquée, d'un grand réalisme historique), alors il faudrait dire que Lars Von Trier propose non une reconsidération, mais une relecture de l'Histoire et du rôle des Alliés représentés justement par la figure du colonel. Si les Loups-garous ne sont pas des créations de Von Trier, s'ils ont vraiment existé, pourquoi les agissements des Américains repris dans le film relèveraient-ils alors de la fiction ? À la bonne volonté des Alliés (celle que l'Histoire a retenue, car finalement ce sont les vainqueurs qui écrivent l'Histoire), Lars Von Trier substitue ou ajoute (pour ne pas forcer le trait) leurs actions ambiguës dans le sens de leurs propres intérêts. Contrôlant entièrement le pays, ils contribuent à la reconstruction de la compagnie Zentropa, tout en détruisant des infrastructures entières. Ils reconstruisent le pays comme bon leur semble, et pour mieux mettre la main dessus. Les exécutions sommaires ont déjà été évoquées. Le colonel Harris, la bonne conscience aidant, tente d'étouffer le mal que représentent pour lui les Loups-garous, ignorant non seulement qu'il utilise les procédés mêmes du mal pour les réduire, mais que, dans son combat contre ces « forces maléfiques », il est justement en train de les alimenter par sa propre action.

La scène du Juif est extrêmement importante et va dans le sens de notre argumentation. La participation de Max Hartmann à l'action nazie (ses trains ont transporté des déportés vers les camps) a été clairement soulignée par Katharina à Léo, précisant que son père doit mentir en remplissant le questionnaire qui doit le laver de tout soupçon. Le Juif étant commandité par le colonel Harris, Max Hartmann sera innocenté. Il ne s'agit pas, dans ce cas, de faire oublier six années de guerre et de crimes, de les rayer de l'Histoire avec un simple bout de papier ; ce n'est d'ailleurs pas l'objectif du colonel. Mais il effectue ici ce que Ricœur appelle un « oubli de fuite », ou un « oubli actif »¹². Comme le précisera le colonel à Léo, Max Hartmann, bien qu'ancien sympathisant nazi, « est important pour la reconstruction ferroviaire en Allemagne ». Il s'agit alors d'annuler, pour reprendre les paroles de Ricœur, « la dette dont la charge paralyse la mémoire et par extension la capacité de se projeter de façon créatrice dans l'avenir¹³. » Tout le monde sait que Max Hartmann a déporté des Juifs (et le Juif crachera sur la porte avant son départ). Il s'agit seulement de fermer les yeux, de pratiquer un « pardon utile ». Mais Max Hartmann ne pourra comprendre cette « absurdité ». Un bout de papier ridicule lui a pardonné tous ses crimes, et il ne peut l'accepter. Son suicide n'a alors pas grand-chose de surprenant¹⁴.

Deuxième tableau : la Trilogie de la bonté

Si Léopold n'avait pas sombré à la fin d'*Europa*, il n'y aurait pas eu une deuxième Trilogie. La Trilogie de la bonté a pris forme uniquement parce que Léopold a oublié sa propre innocence. Comme dans tout diptyque qui se respecte, l'évocation du paradis ne mérite sa raison d'être que parce qu'on a goûté, juste avant, aux couleurs sombres de l'enfer.

Si la première Trilogie tournait autour de trois figures masculines faillibles, la deuxième, celle de la bonté, se concentre sur trois figures féminines entourées de lumière. Lars Von Trier a ainsi complété son diptyque cinématographique. Mais la deuxième trilogie est inabordable pour le moment, elle a sa propre richesse¹⁵. Retournez le travail qui précède, les situations contées, Léopold et Mesmer, le

mal et la chute, et vous aurez Bess et Selma, le sacrifice et la bonté, et les cloches au ciel. L'eau qui a englouti le train et Léopold le coupable annonçaient peut-être le son des cloches au-dessus des nuages célébrant l'arrivée de Bess, tout comme le mouvement ascendant de la caméra, après l'exécution de Selma, traçait déjà le chemin de son âme. Les deux mouvements résument toute la thématique chrétienne énoncée dans les diptyques, celle de la chute dans le noir (la nuit et la rivière d'*Europa*), et l'ascension des âmes bonnes qui s'étaient offertes en sacrifice.

Si je puis utiliser des termes de Hegel, Lars Von Trier ne serait pas en train de revisiter l'histoire à travers ces « pages blanches » (c'est-à-dire ces périodes de bonheur, désignées ainsi pour leur intérêt moindre), mais avec toute la noirceur (dans tous les sens du terme) qu'un observateur peut voir dans l'histoire, qui n'est pas, selon Hegel toujours, le « lieu de la félicité¹⁶ ».

Dans son observation du mal, Lars Von Trier ne choisit pas toujours un regard « actif ». Tandis que d'autres cinéastes, dans leur attitude face au mal, choisissent le rire (l'humour caractérise un film comme *Brazil* de Terry Gilliam, vision futuristique du monde pleine de pessimisme pourtant) ou la pitié (comme dans *The Thin Red Line* de Terence Malick, qui porte un regard multiple et humaniste sur la guerre), Lars Von Trier fait un constat du mal dans l'univers qu'il représente, plus qu'il ne s'indigne de ce mal qu'il met en scène. Une exception est à relever, scène dont Léo sera témoin, celle de l'enfant mort sur les grilles du train renversé. Léo pensait œuvrer en vue d'une harmonie dans le monde, en Allemagne, en vue d'un monde meilleur, et use même du mal dans ce but : l'attentat final n'est en fait accompli que pour rétablir un certain ordre voulu par Léo et arraché par la force, et que la marche du train ne fait que perturber. Mais la vue de l'enfant mort sur les barreaux et le cri désespéré de son père ramènent Léopold à la réalité. L'image se fige sur Léo témoin de la scène. Il a échoué. « Que vaut l'idée d'harmonie du monde contre la souffrance [ou ici la mort] d'un enfant ? », s'est

demandé Dostoïevski dans *Les Frères Karamazov*¹⁷. Rien, semble être la réponse, car il suffit d'un enfant mort et du cri de douleur d'un père pour faire basculer le monde. Et au narrateur de répéter au spectateur et à Léopold noyé : « Vous voulez vous réveiller, vous libérer de l'image d'Europa. Mais cela est impossible ». Une libération impossible, qui rend vaine toute tentative de définition du mal. Le problème reste en suspens. Le film n'en était qu'une variante.

-
1. Bess dans *Breaking the Waves* (1996) ; Karen dans *Les idiots* (1998) ; Selma dans *Dancer in the Dark* (2000).
 2. Voir Gilles Deleuze, « Cinéma », dans *L'image-mouvement*, Éditions de Minuit, 1986.
 3. Voir Stig Bjorkman, *Lars Von Trier*, Éditions Cahiers du cinéma, 1999.
 4. Fedor Dostoïevski, *Les Démons*, Paris, Gallimard, 1955, p. 540. Cité par C. Crignon, *Le mal*, GF-Corpus, 2000, p. 28.
 5. Terme inspiré de la célèbre formule de Hannah Arendt « La banalité du mal », dans son compte-rendu sur le procès d'Adolf Eichmann, homme « tout à fait ordinaire », ni démoniaque ni monstrueux, qui, venant à l'encontre des courants littéraire, théologique ou philosophique qui faisaient des méchants des personnages d'exception (et dont Richard III ou Macbeth étaient des plus célèbres représentants), nous laisse devant le terrible fait que les monstres ne sont finalement pas plus exceptionnels que nous. Voir Hannah Arendt, *La vie de l'esprit*, Introduction, Paris, P.U.F., pp. 18-20.
 6. *Epidemic* (1987), deuxième film de la Trilogie avec Lars Von Trier lui-même.
 7. Citation approximative de l'*Apocalypse*, 3, 15-16.
 8. Voir Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. de Marthe Robert, 10/18, 1958.
 9. Certains se demanderont : était-ce vraiment le but du plan Marshall, qui n'a finalement pas affaibli l'Allemagne ? Vrai, mais c'est oublier que, pour les quelques décennies qui ont suivi, les États-Unis ont contrôlé militairement l'Allemagne, et le plan Marshall était sûrement une bonne excuse pour le faire.
 10. Voir Denis Duclos, *Le complexe du Loup-garou*, Paris, La Découverte, Pocket, collection Agora, p. 228.

11. Voir l'ouvrage de Robert Burton (paru en 1621), *Anatomie de la mélancolie*, traduction de B. Hoepffner, Éditions José Corti, 2000.
12. Voir Paul Ricœur, « Le pardon peut-il guérir ? », dans *Esprit*, mars-avril 1995.
13. *Ibid.*
14. Le suicide fait de Max Hartmann un personnage positif. Si on se réfère à des arguments de Hannah Arendt, selon qui la bonne conscience est aux gens mauvais, et la mauvaise conscience aux personnes bonnes, alors Max Hartmann a tout d'un personnage positif. Léopold Kessler, ou même le colonel Harris, quant à eux, font figure de héros négatifs.
15. Voir l'étude de Nicole Hatem, « Sur la suspension téléologique de l'éthique : une lecture kierkegaardienne de *Breaking The Waves* de Lars Von Trier », dans *Annales de Philosophie de l'Université Saint-Joseph*, Beyrouth, Liban, volume 19, 1998.
16. G.W.F. Hegel, *La raison dans l'Histoire*, traduction de K. Papaioannou, 10/18, 1990, p. 116.
17. Fedor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, traduction de K. Sanine, Deuxième partie, livre 5, chap. 4, « La révolte », Classiques Garnier, pp. 341-342.