

## Ciné-Bulles

Le cinéma d'auteur avant tout

### Compte rendu

Marie-Hélène Mello

---

Volume 25, numéro 2, printemps 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33543ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Mello, M. (2007). *Compte rendu. Ciné-Bulles*, 25, (2), 2-5.

# Radiographie d'un malaise

MARIE-HÉLÈNE MELLO

La réalisatrice danoise Suzanne Bier est une habituée des drames intenses et noués de malaises où les relations conjugales et la cellule familiale sont mises à rude épreuve. **Open Hearts** (2001), fidèle à la charte du Dogme 95, avait permis à l'Amérique du Nord de découvrir son talent remarquable de metteuse en scène. Trois ans plus tard, Bier récidivait avec **Brothers**, un long métrage tout aussi dense et provocateur, fruit d'une nouvelle collaboration avec le scénariste Anders Thomas Jensen. Avec cette œuvre marquante, elle s'éloignait du Dogme, tout en préservant la sobriété et l'économie qui le caractérisent, et offrait un film empreint de détresse et de secrets douloureux.

Le plus récent opus du tandem Bier-Jensen, **After the Wedding**, s'inscrit tout à fait dans la lignée des deux films précédents. Par la gravité de son propos, ce drame familial rappelle **Festen** de Thomas Vinterberg, cosignataire du célèbre manifeste danois. Cependant, le ton lyrique de Bier et sa capacité de conférer au très intime une portée universelle lui permettent de se démarquer. Tourné en quatre langues (danois, suédois, hindi et anglais), en Inde et au Danemark, **After the Wedding** constitue une étude psychologique percutante.

Au centre du drame se trouve Jacob, travailleur humanitaire danois expatrié en Inde depuis plusieurs années. À des kilomètres de son rôle dans **Casino Royale** (Le Chiffre, l'adversaire balaféré de James Bond), Mads Mikkelsen incarne avec brio cet homme aux deux visages; il est à la fois un ténébreux que l'on devine hanté par son lourd passé et un directeur dévoué pour tous les enfants de son orphelinat, plus particulièrement pour le jeune Pramod, avec qui il entretient des liens privilégiés. Une sorte de mère Teresa antipathique, en somme, qui a choisi de quitter définitivement l'opulence de son Danemark natal. Ou presque.

**After the Wedding** s'ouvre sur une multitude de petites mains tendues vers la nourriture distribuée par Jacob. Dès les premières minutes du film, on découvre que l'orphelinat indien connaît d'importantes difficultés financières et que sa survie repose sur Jacob. C'est à contrecœur qu'il accepte de rentrer au Danemark pour la première fois, lorsque l'étrange milliardaire Jorgen (Rolf Lassgård) manifeste son intérêt pour l'organisme. De retour dans

son pays natal, Jacob assiste au mariage de la fille de Jorgen et se fait aussitôt happer par une famille hors de l'ordinaire qui l'empêche de retourner en Inde.

Lors de la réception, une première révélation tombe brutalement : Hélène (Sidse Babbett Knudsen), l'épouse de Jorgen, est l'ancienne compagne de Jacob. La rencontre des anciens amants crée un malaise, amplifié par une seconde révélation : lors d'un toast, la mariée Anna (Stine Fischer Christensen) remercie ses parents et raconte qu'elle a eu du mal à accepter qu'ils ne lui aient que tout récemment appris que Jorgen n'était pas son vrai père. Avec Bier, le suspense ne tient jamais très longtemps; elle semble préférer les phrases qui abattent tout soupçon, les regards qui en disent trop et les discussions où tombent les masques. Dès le discours d'Anna, il ne fait aucun doute que Jacob est son père et que l'invitation au Danemark surpasse la coïncidence malsaine. Une approche franche et directe qui rend l'intrigue plus douloureuse qu'imprévisible, mais diablement poignante grâce à la démarche réaliste de Bier.

L'ensemble du film repose donc sur l'impact de ces deux révélations-chocs, jusqu'à ce qu'une troisième — moins attendue — vienne bouleverser Jacob et sa colère intérieure. Malade depuis longtemps, Jorgen sait qu'il est sur le point de mourir. Redoutant d'être perçu comme « déjà mort » par ses proches s'il leur annonce la nouvelle, il lutte en secret contre sa propre disparition jusqu'à ce que son épouse soupçonne quelque chose et le questionne. Si chacune des trois révélations principales du film dynamite en quelque sorte les apparences et génère plusieurs scènes de confrontation redoutable entre les personnages, la structure polarisée d'**After the Wedding** est loin d'être simpliste. Il faut aimer être propulsé dans une zone grise plutôt inconfortable.

Le contraste le plus évident est celui entre les riches et les pauvres, systématisé par l'opposition entre le Danemark et l'Inde, les deux « pôles » de la vie de Jacob. L'écart entre les scènes tournées à l'orphelinat, à partir duquel on monte à bord d'un camion pour se faufiler au cœur d'une ville fourmillante, et la majeure partie du film qui se déroule au Danemark (à Copenhague ou en campagne, lieu du manoir familial) est visuellement



Scènes du film **After the Wedding** de Suzanne Bier : en haut, Héléne (Sidse Babett Knudsen) avec Jacob (Mads Mikkelsen); en bas, Jorgen (Rolf Lassgård) avec sa « fille » Anna (Stine Fisher Christensen), puis avec sa femme Héléne

saisissant, même si les deux pays sont montrés dans toute leur splendeur. La principale différence, hormis l'évidente inégalité économique, semble résider dans la densité de la population : face à l'Inde, le Danemark semble désert, impression intensifiée par le fait qu'on n'y découvre que très peu de personnages extérieurs à la cellule familiale. Une sorte de huis clos des grands espaces.

Mais, loin d'être réducteur, le film n'érige pas un système qui évoquerait les « bons pauvres » et les « méchants riches ». À l'observation des rapports entre Jorgen, le nanti, et Jacob, qui a renoncé au luxe, la situation se révèle pratiquement opposée : excentrique et jovial, le milliardaire suscite davantage la sympathie que Jacob, brusque, taciturne et amer. On ne dénonce pas directement l'inégalité sociale dans **After the Wedding**, on emploie plutôt les oppositions pour montrer la traversée effectuée par Jacob.

Celui qui semble plus à l'aise dans son appartement en Inde que dans sa suite danoise ultramoderne remplie de gadgets finira par s'adapter. Chez Jacob s'opère simultanément une autre transformation, qui peut être perçue comme une abnégation : le passage de l'humanitaire à l'intime. D'abord manifestement plus doué

pour aider les autres que pour s'aider soi-même, il « s'humanise » et va même jusqu'à sourire vers la toute fin du film. Surprise. Sa colère contre Jorgen, omniprésente au début, s'estompe progressivement à partir du moment où il comprend l'importance de sa demande. Jacob en vient à se conformer à tous les détails du projet de substitution conçu par le milliardaire : il accepte l'importante somme offerte à son orphelinat, s'installe définitivement au Danemark, codirige la fondation avec Anna et se glisse dans le rôle familial — et conjugal — de Jorgen. Même si le film n'éclaire que partiellement ce qui motive ses actes, Jacob semble avoir réalisé qu'il est le seul à pouvoir exaucer la dernière volonté du mourant et que celle-ci pourrait être positive pour lui. Avec subtilité, Bier montre que Jacob « devient » Jorgen lors de l'enterrement, alors qu'il attache la fermeture éclair du manteau de l'un des jumeaux (les fils « biologiques » du couple Héléne-Jorgen), exactement comme le faisait le défunt. C'est aussi à travers le regard que lui jette Héléne qu'on sent que cette fin, trop nuancée pour être traditionnelle, sera (peut-être) heureuse.

La transformation de Jacob est aussi liée à son acceptation d'être le père d'Anna. Confronté à son nouveau rôle et forcé de faire

face au souvenir encore douloureux de son passé avec Hélène, l'homme renfermé s'ouvre et s'adoucit. Malgré une maladresse évidente, palpable lorsqu'il invite Anna pour la première fois à sa suite luxueuse prêtée par la compagnie de Jorgen, Jacob veut connaître sa fille. Mais être le père d'Anna implique aussi de quitter le petit Pramod, qu'il invite en vain à s'établir au Danemark avec lui. Ainsi, contrairement à **Open Hearts** qui traitait de la douloureuse décision d'un père de quitter sa famille, c'est la paternité qui l'emporte dans **After the Wedding**, même si l'idée d'abandon n'est jamais loin. L'absence *versus* le don de soi, l'abandon *versus* la paternité, le mensonge qui préserve *versus* la franchise qui détruit sont tous abordés dans le film avec la même profondeur troublante. Ces problématiques enchevêtrées démontrent qu'aucun choix n'est simple et que, peu importe la décision prise, quelqu'un sera heurté au passage. Même s'il demeure le personnage le plus sombre du film, Jacob montre qu'il a changé en optant pour la famille.

L'esthétique d'**After the Wedding** contribue à le distinguer des mélodrames classiques, où tout est mis en œuvre pour que le spectateur oublie la caméra. Comme dans ses deux longs métrages précédents, Bier privilégie une caméra hypernerveuse et saccadée, manifestement inspirée du Dogme 95 qui impose la caméra à l'épaule. Ses soubresauts permanents, véritables battements du film, semblent s'intensifier lorsque l'émotion véhiculée par les personnages est insoutenable, par exemple, lors des trois moments-clés où la vérité s'abat sur eux. À ceci s'ajoute un montage ultrarapide, parsemé de *jump cuts*, qui évoque l'état de choc de Jacob ou celui d'Hélène, et témoigne avec pertinence du décalage ou du conflit entre situation vécue et remémoration. S'il est possible que ce procédé évident puisse lasser certains spectateurs, il n'en demeure pas moins une caractéristique du style de Bier.

Le film traque sans relâche les personnages, cadrés par de très gros plans. Les nombreux face-à-face qui ponctuent **After the Wedding**, généralement lors de confrontations extrêmes, sont montrés avec le traditionnel champ-contrechamp, mais dynamisés par une caméra qui cherche à tout prix à percer l'intimité. Voyeuriste, elle s'insinue progressivement en montrant chaque être à tour de rôle, comme s'il se trouvait seul dans la pièce, se rapproche de façon indiscrète pour cadrer uniquement le visage, puis une partie spécifique. On remarque une attention particulière aux yeux qui se troublent, aux mains qui se resserrent ou aux bouches qui tremblent. Ce rapprochement choque tant il nous propulse trop près de la douleur des personnages. Dans **Open Hearts**, les très gros plans se démarquaient du reste du film par une esthétique distincte; la saturation de l'image et la mise en relief de son grain contrastaient avec le reste des plans. Ils proposaient aussi ce qui pourrait advenir, puisque le plan suivant infirmait parfois brutalement ce qui nous avait été montré. Avec **After the Wedding**, Bier les intègre davantage et se concentre surtout sur le moment présent,

procédant ainsi à une radiographie des rapports conflictuels. On s'intéresse à l'impact émotionnel des révélations, bien sûr, mais aussi aux légers mouvements imperceptibles, aux nuances qui font toute la différence entre un drame sentimental au ton juste et un mélo larmoyant.

Les techniques cinématographiques que Bier emprunte au Dogme sont donc surtout décelables lors des nombreuses scènes de conflits, qu'il s'agisse de moduler une réaction, de rendre une situation plus réaliste ou de mettre en relief un détail ciblé. La réalisatrice insiste également sur ces face-à-face pour approfondir trois thèmes importants que l'on retrouve aussi dans **Brothers** et dans **Open Hearts** : la communication, la trahison et le destin. Mais, chez Bier, la confrontation entre les personnages, dont la violence peut transparaître dans la douceur d'un aveu, prend aussi différentes formes : aux conflits entre les êtres s'ajoutent l'opposition — souvent vécue très difficilement — entre le souvenir et la réalité actuelle ainsi que la nécessité de faire face à la mort : la fin d'un couple ou la perte d'autonomie physique dans **Open Hearts**, l'obligation pour Jannik de faire face à la disparition de son frère militaire dans **Brothers**, la mort propre telle qu'anticipée par Jorgen dans **After the Wedding**.

Afin de traduire les conflits intérieurs, le film propose deux sortes de *flashes* et offre suffisamment d'indices pour qu'on associe le premier type à Jacob et le second, à Jorgen. Dès le début du drame, Jacob est montré dans l'intimité de son modeste logement indien en train de réfléchir au dilemme dont il doit rapidement sortir. Sa réticence à rentrer au Danemark s'exprime par des *flashes* d'une main caressant un bras dans la pénombre et qui referont surface à quelques reprises jusqu'à ce qu'on associe le moment à Hélène (et que, d'une certaine façon, on associe tout à fait à Hélène le souvenir du Danemark que préserve Jacob). À la suite d'une discussion avec Jacob, la femme de Jorgen refera exactement le même geste, en apparence très anodin, toutefois lourd de sens. Cet exemple traduit la finesse de l'approche de Bier qui, plutôt que de mettre en relief ces moments de réminiscence, les dissimule et les estompe en ne leur accordant qu'une fraction de seconde. Si bien que le spectateur peut être appelé à se demander s'il les a bel et bien vus. Il en va de même pour la trame sonore, où quelques notes de cithare constituent une légère incursion de l'Inde dans les scènes danoises (musique du groupe islandais Sigur Rós).

Tout comme ceux de Jacob, les *flashes* de Jorgen surviennent alors qu'il s'isole pour réfléchir à son « voyage », dans ce cas le passage vers l'au-delà. Les images qui refont alors surface sont toutes liées à la nature et à la mort, à une sorte de « vie figée » : Bier insère des plans d'animaux empaillés et des feuilles qui semblent gelées. Sans doute moins subtilement présentés que ceux de Jacob, les *flashes* de Jorgen procurent néanmoins un contrepoint pertinent et plus symbolique du thème de la mort inévitable.



Jacob : un personnage d'abord « brusque, taciturne et amer » qui va s'humaniser au fil des événements

Ce cocktail d'émotions disséquées à la loupe nous est donc servi sur un ton tragique. Mais le portrait familial brossé par Bier passe davantage par le malaise provoqué par la franchise brutale que par les larmes ou encore l'inconfort d'être entraîné dans l'intimité de ceux qui souffrent. Nous sommes très près des crises vécues par les personnages, sans toutefois pouvoir y déceler l'ombre d'un jugement émis par Bier. C'est là où se situe le principal paradoxe du film et une habileté de la réalisatrice qui mérite d'être soulignée : devant **After the Wedding**, le spectateur est guidé jusqu'au cœur des catastrophes vécues collectivement ou en solitaire, sans qu'aucune voix — même subtile — n'émette de constat ou de critique.

Des ellipses majeures contribuent à établir cette distance. Signes d'une manipulation? Sans doute. Mais on évite avec succès le piège des réponses faciles, sans toutefois aller aussi loin que Lars von Trier — autre membre fondateur du Dogme 95 — dans l'art de la tyrannie du spectateur. Même s'il n'y a aucun réel suspense dans **After the Wedding**, on déjoue les attentes en ne montrant pas les situations qui constitueraient les moments-clés d'un mélodrame conventionnel. Trois omissions étranges, mais salutaires, sont particulièrement dignes de mention. Manquent à l'appel une scène où Anna apprend que Jacob est son vrai père, le moment où la maladie fatale de Jorgen est dévoilée à Anna et le décès de Jorgen. Ces trois ellipses sont pourtant précédées d'une construction dramatique qui laisse croire que la scène critique arrive à

grands pas. Dans sa chambre à coucher, Jorgen, jusqu'alors assez maître de ses comportements, panique sous les yeux de sa femme et répète qu'il ne veut pas mourir. Au plan suivant, Bier montre son enterrement.

À la fois passionnant et très complexe, le portrait des relations familiales brossé par Bier pourrait facilement glisser vers le *soap*. Mais sa maîtrise de la direction d'acteur, son empathie pour les personnages, la forte présence de la caméra et le recours à l'ellipse pour esquiver les moments qui tiendraient du cliché permettent d'éviter avec succès ce piège. Loin d'être simple, l'univers familial « dysfonctionnel » décrit dans **After the Wedding** se découvre par couche, d'une confrontation à l'autre, sans manichéisme. ■

---

#### After the Wedding

35 mm / coul. / 120 min / 2006 / fict. / Danemark

Réal. : Suzanne Bier  
 Scén. : Anders Thomas Jensen  
 Image : Morten Søborg  
 Mus. : Johan Söderqvist  
 Mont. : Pernille Bech Christensen  
 Prod. : Sisse Graum Jørgensen  
 Dist. : Les Films Séville  
 Int. : Mads Mikkelsen, Rolf Lassgård, Sidse Babett Knudsen, Stine Fischer Christensen, Christian Tafdrup