

FICHE TECHNIQUE

DANEMARK - 1998 - 1h46

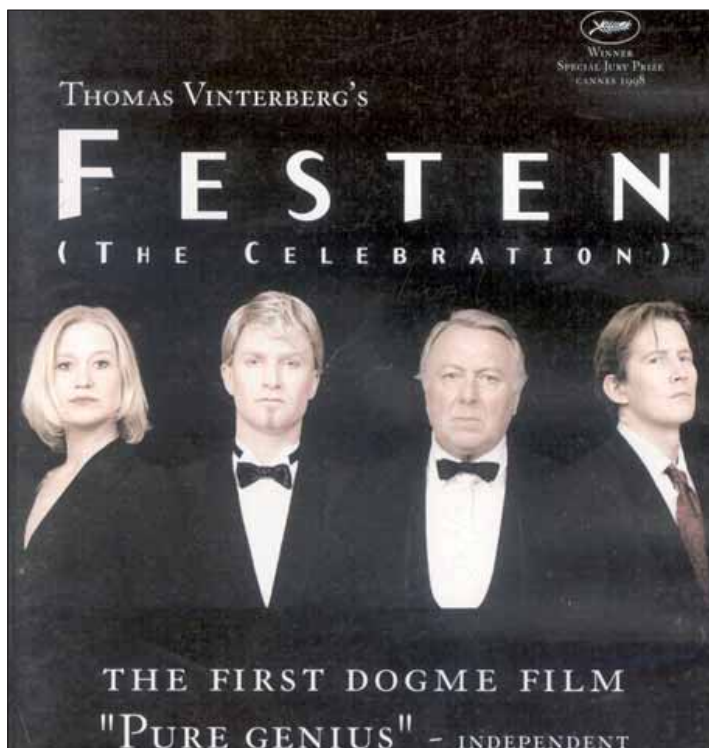
Réalisateur :
Thomas Vinterberg

Scénario :
Thomas Vinterberg
Mogens Rukov d'après une idée
de **Thomas Vinterberg**

Montage :
Valdis Oskarsdottír

Musique :
Lars Bo Jensen

Interprètes :
Ulrich Thomsen
(Christian)
Henning Moritzen
(le père)
Thomas Bo Larsen
(Michael)
Paprika Steen
(Hélène)
Trine Dyrholm
(Pia)
Helle Dolleris
(Mette)



SYNOPSIS C'est l'été au Danemark. Au manoir se prépare une grande fête pour les 60 ans du propriétaire, Helge Klingenfelt. Les amis, la famille et bien évidemment les plus proches - Else, l'adorable femme de Helge, et leurs trois enfants, Christian, Michael et Hélène - sont tous là. Le fils aîné de Helge, Christian, est chargé par son père de dire quelques mots au cours du dîner sur sa sœur jumelle, Linda, morte un an plus tôt. Au sous-sol, tout se prépare, c'est le chef cuisinier Kim qui y règne. Etant l'ami d'enfance de Christian, il a ses propres idées sur la famille et sur son employeur. A la nuit tombante, le maître de cérémonie convie les nombreux invités à table. Personne ne se doute de rien, quand Christian se lève pour faire son discours et révéler de terribles secrets...

CRITIQUE

(...) Avec une concentration formelle, inouïe, la mise en scène du réalisateur danois vise donc la rupture du silence, préméditée, réitérée et violente. Faire une telle entorse à la loi de la bienséance devient, à son tour, une déformation, une aberration. Pour le sujet «parlant», l'acte entraîne également une douloureuse reviviscence. Double,



la confrontation exige un courage héroïque ; son renouvellement constant est la force motrice du drame, verbal, gestuel, visuel.

En tant que célébration de la naissance du père ainsi que commémoration du premier anniversaire du suicide de Linda, fille de celui-ci et sœur jumelle de l'aîné, Christian, *Festen* joue sur l'antiphrase. Contre les «piliers de la société», la voix de chacun des quatre enfants se lève jusqu'à ce que s'entende celle, concluante, de la défunte. Ce qui pour les descendants des Klingenfelt avait été une image de la vie confuse, car privée de signification, se recompose et s'ordonne. Afin d'en retrouver la clé, il fallait retourner le «tableau à secret», il fallait aussi retourner à un point déterminant. Lorsque le chemin est retracé, l'enfance est enfin vue, sous son vrai jour.

À la matière mythique du film correspond le classicisme de sa structure. En vingt-quatre heures, dans un seul endroit, une seule action a lieu. L'arrivée des invités au château familial en fournit l'exposition ; les préparatifs loufoques et paroxystiques du festin sont les péripéties qui amènent à la crise, tandis que le dénouement est suivi, après l'heure la plus sombre, de l'aube de la délivrance.

«*Qu'il est beau, mon pays*», s'exclame Christian, marchant entre les champs jaunissants, vers la demeure sur laquelle flotte un drapeau. La ligne d'horizon cependant vacille, le cadrage de l'habitation seigneuriale reste

fragmentaire. *Schloss Vogelöd*, des oiseaux, déserté ; hôtel ou prison ? Le foyer est hanté, du désordre visité. Sur la route s'allongent les parallèles fulgurants des bolides. En voix off, les paroles saccadées d'Hélène trahissent son agitation, un gros plan précède la révélation de son visage chaleureux. Le tempo est vif. Brusquement Christian et son frère cadet Michael sont arrêtés à l'entrée. Karl, le réceptionniste (de son vrai nom d'acteur Karl), ne les (re)connaît pas. Sont-ce des aliénés ? L'étrangeté est renvoyée par les gros plans alternés, dans le miroir convexe de leur rapport fraternel. Tous les deux sont cuisiniers. Fin et renfermé, Christian aurait réussi sa vie professionnelle, alors que Michael, à la physionomie convulsive, a échoué. Et inversement. L'aîné est célibataire, apparemment frigidité. Père de famille, Michael se distingue par sa grossièreté envers son épouse. Devant ces têtes maintenant décontenancées, la question se pose : sont-ce des fils dignes du père ? Les mouvements d'appareil et le montage contribuent au puzzle.

Dans la salle à manger, éclairée par des lustres et bougies, de grandes «fresques» ou vastes tableaux allégoriques ornent les murs, louant les fruits du travail et de l'industrie. Venu de la Ruhr, issu des usines sidérurgiques, le maître des cérémonies les symbolise. Le père parle à Christian de la bonne franc-maçonnerie. Mais, à ces bourgeois respectables, on sert un plat en trompe-l'œil.

L'assiette contient-elle une soupe à la tomate ? ou une bisque ? On n'aura guère l'occasion d'apprécier le chevreuil aux aïelles. Le vin est versé, à flots, à côté ; tous boivent à l'excès, et Michael, au goulot. Le grand-père polisson se méprend sur sa progéniture ; la grand-mère offre un lied pour glorifier la sérénité, la paix. La fête tourne à la farce, l'humour noir à la sauvagerie. L'apparition de Gbatokai, l'amant actuel d'Hélène, déclenche une ritournelle xénophobe, entonnée avec élan par cette assemblée polie.

Regardons de plus près cette asymétrie. En effet, au fond de mystérieux réduits, dans les chambres, douches et baignoires, entre cuisines et couloirs, sous le taillis sévissent la régression et la folie. La perspective aérienne d'une plongée de tout en haut du plafond montre les fesses de Michael, dans un accouplement grotesque. Le détail s'insère dans le schéma de l'ensemble, dans l'évocation par Christian du père profane, accroupi. Après la longue nuit, le malfaiteur rampe à quatre pattes. Son fils cadet le roue de coups : comment pouvais-tu nous faire une chose pareille ?

Destructrice, cathartique, la colère doit être maintenue. Par trois fois, Christian tente de s'enfuir, ainsi que les hôtes. Ami d'enfance, le chef sorcier met toutes les clés de voitures dans le four -beau plan contorsionné - et un « traître » derrière la cave grillagée. Entre l'objet vu et l'hallucination, les barrières s'évanouissent. À travers la glace, grâce aux super-



positions, apparaît la figure d'un fantôme. Celle de Linda ? celle de Pia, la servante amoureuse de Christian ? Poussée par le deuil, Hélène répète le jeu de piste de jadis, à la recherche du trésor, d'un *signe*. Quelle est la forme qui remplit soudain l'écran ? Tout d'un coup, le spectateur se situe, à l'intérieur, à l'autre bout d'une image cylindrique. Dans un tube d'aspirine, Hélène cache une feuille enroulée. Vierge, ou écrite. C'est le testament de Linda. Clé de voûte de la tromperie incestueuse, l'anamorphose est l'emblème structurant de **Festen**, de son thème et de sa représentation. C'est une tête de mort qui en surgit, ensemble avec sa connotation phallique. (...)

Eithne O'Neill
Positif n°455 - Janvier 1999

(...) Ce côté *Documents interdits* (se souvient-on de ces amusantes imitations de films amateurs, censées prouver l'existence de mondes parallèles ?) est, dans le principe, un bon point de départ, parce que le souci des films signataires de la charte dogmatique est justement de limiter l'artificialité et l'illusion. Dans l'enthousiaste pagaille formelle qui s'ensuit, parfois proche de n'importe quoi (visuellement fatigant), mais souvent subtilement assagie et maîtrisée, attirant à bon escient l'attention sur certains moments clés, **Festen**, film efficace, sait en tout cas produire un dosage réussi d'excès et de réalisme, passer du comique à

l'oppressant, voire à l'inquiétant, bref gagner le pari de l'hétérogène. Ainsi des personnages, dont certains (le frère Michael, imbécile brutal) sont sauvés in extremis de la caricature bruyante par un sens certain du grotesque et d'autres (la sœur Hélène, sensible, discrète et indécise) gagnent en profondeur et en nuance à mesure que le film avance.

Le troisième fils, Christian, n'est pas là pour s'enivrer avec les autres dans la célébration du clan, il a bien l'intention de porter un coup définitif à sa figure tutélaire, le père, en racontant à tous comment ce dernier l'a violé enfant, et en l'accusant au besoin de la mort indirecte de sa sœur, qui avait subi les mêmes traitements, et s'est suicidée. On l'a compris, la question dogmatique repointe le bout de son nez - la communauté ne va pas facilement renier la foi qu'elle place en son patriarche -, quoiqu'il soit plus question ici de catéchisme que de tables de la Loi. Toute la difficulté en effet, pour Christian, est de faire admettre une vérité, faire voir le réel (ce qui s'apparente à une démarche artistique) mais sans déroger aux rituels établis, à la longue litanie des plats, des chansons, des toasts et des danses, bref du catéchisme familial, qui trouve son expression la plus condensée dans la façon dont les convives font tinter leur couteau sur les verres pour prendre la parole. Etant d'ordinaire le prélude à l'éloge d'un membre de la famille, ce son cristallin prend une dimension effrayante, tragi-

comique, à mesure que Christian porte des toasts de plus en plus meurtriers à son père, opération vengeresse, manière de redonner au rituel la puissance d'effroi qu'au fond il a toujours dû y voir. Dans l'appréhension muette de l'auditoire, le talent d'orateur de Christian, qui commence ses interventions sur un ton badin et enjoué, puis la façon dont le repas continue comme si de rien n'était, par une sorte d'oblitération naturelle et forcée du blasphème, il existe une drôlerie féroce, un art de la répétition qui fait songer au Buñuel de **L'Ange exterminateur**. Même décadence emphatique d'une haute société rongée de l'intérieur par son refoulé. (...)

Pascal Richou
Cahiers du Cinéma n°531 - Jan 99

ENTRETIEN AVEC THOMAS VINTERBERG

(...) *Avez-vous tourné le film chronologiquement ?*

Non, on l'a fortement envisagé, mais ç'aurait coûté bien trop cher. J'aurais voulu que nous nous établissions tous dans ce palais pendant la durée du tournage entier. Impossible, on ne pouvait pas payer tout le monde. Le chef cuisinier, par exemple, qui intervient tout au long de l'action, n'a tourné qu'une journée et demie !

À ce propos, comment est venue l'idée de faire épier la réception par le personnel de maison ?

En plein tournage, je me suis aperçu que je plagiais incons-



ciemment **L'Hopital et ses fantomes** [la série de Lars von Trier] ! Je dois dire que je n'ai jamais conçu cela comme un outrage à la bourgeoisie. C'est venu par hasard, quand j'ai vu cette maison. Pour être fidèle au dogme, elle devait contenir de quoi cuisiner les repas des figurants - parce que nous n'avions rien le droit d'ajouter -, des chambres pour tout le monde, et des costumes. Tout y était. Nous y avons été accueillis par une famille de grands bourgeois d'une incroyable générosité. Des gens adorables. Nous avons vraiment hâte d'y passer tout un été à tourner. Nous avons alors adapté notre histoire à ce lieu. La possibilité d'avoir ces séquences de cuisine nous permettait de clarifier l'histoire. Il devait y avoir une équipe pro-Christian et une autre pour le père, et elles devaient être physiquement séparées, pour éviter toute confusion : il y avait tant de personnages qu'il fallait être très attentif à cela. C'est ainsi que s'est opérée cette division entre les travailleurs et les riches.

Le commentaire social que cela implique n'était donc pas prévu.

Ce commentaire social est un mensonge ! Une telle famille, cette collection de lâches, cette graine de fascisme aurait très bien pu être située dans un milieu ouvrier.

La division entre maîtres et valets est un procédé du théâtre classique.

Oui, c'est un procédé ! C'est un cliché, très banal. Mais il est trom-

peur, surtout pour les Français, je crois. Après tout, vous avez eu une révolution qui a mis la bourgeoisie en place ! À Cannes, les cent journalistes français qui m'ont interviewé ont tous adoré cet aspect satirique antibourgeois, de façon presque sentimentale. Beaucoup de cinéastes ou de films français l'ont traité : Renoir, Buñuel...

Mais, personnellement, j'avoue que je serais plutôt attiré par la structure familiale traditionnelle, ayant grandi dans une communauté qui l'ignorait. J'observais des familles de l'extérieur, avec ambivalence. Le poids de ces traditions, bien sûr plus lourd dans les classes bourgeoises que dans les milieux plus modestes, garde quelque chose d'attirant. Dans le film, à chaque fois que quelque chose menace la famille, on le fait disparaître. Le père lui-même devient une menace et on le supprime. La famille survit, unie, éternelle. C'est la seule institution dans la vie qu'on ne se choisit pas, et qu'on ne peut pas détruire. C'est fascinant. Si cruel et cynique que ça puisse paraître, ça reste la valeur essentielle de la vie !

Tous vos films parlent de familles.

Tous mes films parlent de l'adieu - l'adieu aux personnes les plus importantes de notre vie ; c'était déjà l'histoire du **Dernier Tour**. Il y a des familles exceptionnelles... Dans **Le garçon qui marchait à reculons**, je décris une famille apocalyptique à Copenhague, qui rappelle l'aspect communautaire

que j'ai vécu. Dans **Festen**, c'est le côté claustrophobique de la famille que j'attaque. Mais je ne le fais pas sans amour pour la famille elle-même. Cela doit correspondre en moi à un désir profond. Ma famille a été fantastique, mon père est journaliste et je l'adore, mais le fait de grandir en communauté m'a privé des traditions familiales. Les enfants ont besoin de rituels, et ils m'étaient refusés. (...)

Yann Tobin

Positif n°455 - Janvier 1999

FILMOGRAPHIE

Courts métrages	
Sidste Omgang	1993
Dernier Tour	
Drengen der gik baglæns	1994
Le garçon qui marchait à reculons	
Télévision	
Slaget paa Tasken	1994
Longs métrages	
De Største Helte	1996
Les plus grands héros	
Festen	1998
Fête de famille	
Les Héros	2000
It's all about love	2003
Dear Wendy	2005

Documents disponibles au France

Positif n°455 - Janvier 1999
Cahiers du Cinéma n°531 et 532
Le Monde - 24 Décembre 1998
Télérama HS : 60 meilleur films de 1998 à 1999