



Cabane magique

Gérard Gromer
20 septembre 2011

« Je donnerais cher pour effacer cette foutue journée et tout recommencer. »
Virginie, mariée amère. Libération, 13 septembre 2011.

Depuis un an arrivent dans le champ des arts et des lettres des œuvres originales qui renouvellent notre regard, notre écoute, notre entendement. Elles viennent vers nous et nous invitent à changer d'époque. A l'Opéra Bastille, par exemple, j'étais là quand un jeune chorégraphe, Wayne McGregor a offert au public une *Anatomie de la sensation* conçue à partir de certains tableaux de Francis Bacon. Grâce à ce magnifique danseur, les grands chorégraphes qui ont marqué le xx^e siècle, Merce Cunningham, Trisha Brown, plus récemment le Japonais Techigawara, peuvent enfin, véritables trésors vivants, s'éloigner de nous tout en restant inoubliables et présents. Au Grand Palais, un artiste, Anish Kapoor, a attiré récemment les foules en intervenant audacieusement sur la coupole de ce haut lieu parisien. Un dôme dont il a contesté la fonction protectrice. Une coupole n'est pas un couvercle. Le vertigineux sculpteur nous encourage ainsi, nous, les habitants de la deuxième décennie du xxi^e siècle, à réveiller un œil pinéal tombé dans l'oubli, à le diriger au sommet de notre crâne, vers le bleu du ciel, à nous ouvrir verticalement à l'infini.

J'avais aussi ressenti fortement la nécessité d'un livre, le *Jan Karski* de Yannick Haenel. L'ouvrage avait été attaqué, contesté au nom d'une conception positiviste du roman. L'auteur utilise les pouvoirs de l'art romanesque pour faire entendre une

vérité. Celle-ci prend forme peu à peu à travers une réévaluation, sur plusieurs niveaux de lecture, de la guerre 39-44 et de la manière dont les Alliés s'en sont acquittés. Son approche d'un conflit qui a déshonoré l'Europe répond aux interrogations d'un public dont les priorités, les représentations, les exigences ont changé.

Alors que le néolibéralisme est à l'agonie, voilà Lacan qui, ces jours-ci, devient audible comme jamais. Celui qui, il y a trente ans, mourait sous un faux nom d'un cancer du colon dans une clinique à Neuilly, et qui s'est autorisé à choisir lui-même sa date de naissance qu'il a voulu coïncider avec le siècle, 1901, est désormais reconnu et confirmé comme un homme « rigoureux et déjanté ». N'est-ce pas là le profil, et ce que devrait être l'ambition de ceux qui refusent de se réconcilier avec la société et qui, dans leur vie, ont coupé court à toute possibilité de renoncer. Deux mots me viennent, qui ne me quittent pas : *Nicht versöhnt* (non réconcilié). C'était le titre d'un des premiers films de Straub. Faut-il rappeler que Lacan aura aussi été le seul psychanalyste à prendre en compte de manière freudienne « l'héritage d'Auschwitz » (Elisabeth Roudinesco).

C'est l'honneur du festival de Cannes d'avoir repéré et soutenu les films de deux cinéastes qui viennent d'inventer un autre cinéma : un cinéma planétaire. Nous savions que la planète Terre était définitivement bouclée en elle-même, explorée, épuisée, fragilisée. Et que l'aventure humaine y devenait problématique. Mais c'était un savoir abstrait, obtus. Terrence Malick et Lars von Trier font vivre un espace ouvert sur le cosmos et recréent l'antique correspondance entre macrocosme et microcosme. Avec *The Tree of Life*, Malick produit un espace hors échelle humaine en posant son steadicam à toutes les hauteurs possibles. Il montre des corps, des gestes, des visages, des ambiances de lumière et de couleurs comme on ne les avait encore jamais vus. Le film de von Trier, *Melancholia*, dégage lui aussi de telles intensités. Le pouvoir mythologique des images nous sidère, relayé de temps en temps par quelques phrases du *Tristan* de Wagner ressassant la mort d'Isolde.

Le cinéaste, qui avait déjà inventé la constellation des trois mendiants, donne à son film le nom d'une mystérieuse planète, lointaine, mais qui s'approche dangereusement de la terre, un double de Saturne, mais sans les anneaux.

Melancholia est aussi le nom de l'ange d'une gravure de Dürer, créature encombrée par la lourdeur de ses ailes et la complexité des plis de sa tunique. Chez Lars von Trier, la mélancolie est une mélancolie nordique, du bout du monde, une affection du soir, nimbée d'une lumière paradoxale. Nietzsche en parle, qui avait subi son influence mais l'avait retournée en excès de santé dans *Le Gai Savoir*. Le mot lui-même libère un imaginaire très riche où se retrouvent les accès de bile noire, les désordres du tempérament, un climat saturnien qui remonte aux Maîtres de la Renaissance, se poursuit chez les romantiques allemands et investit les pensées du désastre qui hantent le nouvel état du monde.

Il serait dommage de réduire la mélancolie telle que l'entend le danois à une pathologie. Certes, la dépression est bien là, en embuscade, mais Lars von Trier en fait bon usage. Il s'inscrit dans une tradition qui présente cet affect comme une épreuve que le sujet ne peut éviter de s'imposer. Un dysfonctionnement qui secrète de l'amertume, de l'humeur noire, mais désirable en son fond et porté, en effet, par une pulsion destructrice qui entraîne avec elle le cosmos.

Melancholia – c'est une dimension du film qui n'a guère retenu l'attention – décrit un épisode de la reproduction des inégalités. Si on considère le décor, le luxueux château, l'immense propriété, avec son golf, son esplanade qui descend vers la mer, on comprend que les familles et les quelques amis réunis en ces lieux à l'occasion d'un mariage appartiennent à la classe des privilégiés : patrons, intermédiaires, publicitaires. Le cinéaste, qui a l'expérience des psychodrames, filme de près ces philistins agités, hypocrites, conservateurs, soucieux de respecter les codes, les usages, les conventions de leur milieu. Le casting est ambitieux : nous surprenons, parmi les masques, les mimes, les rôles, des stars, John Hurt, Charlotte Rampling, Kiefer Sutherland, du beau linge pour jouer les héritiers. La mère de la mariée, par exemple, qui n'en fait qu'à sa tête et s'exclut elle-même de la tribu. Un père, qui a son compte, pathétique bouffon comme il y en a chez Tchekhov. Une sœur, Charlotte Gainsbourg, un beau-frère et leur enfant. Et celle qui vient de dire « Oui », Justine (Kirsten Dunst), jeune femme comblée, qui vient d'épouser le gendre idéal, et qui s'est vu offrir un poste de directrice artistique dans une agence de publicité. Justine ne sera jamais dans le besoin. Elle a tout. Seulement voilà : le couple arrive en retard au repas de noce.

On remarque immédiatement, dans l'atmosphère crépusculaire du parc, la robe, compliquée, embarrassante, excessive dans sa blancheur, qui entrave la mariée. La caméra enregistre l'énervement des hôtes, qui ne manquent pas de rappeler qu'ils ont dépensé beaucoup d'argent. Les invités s'impatientent aussi, ricanent sous cape et n'en pensent pas moins. On remarque aussi, au milieu de tous ces vieux renards rompus aux affaires, un jeune type. Il traîne par là, on vient de lui proposer un job. Il n'en espérait pas tant, il croit que c'est arrivé, quand Justine l'embarque, s'envoie en l'air avec lui en cette nuit de pleine lune. Un cheval, véritable boule de nerfs, fait partie des signes extérieurs de richesse. Justine, à un moment donné, se déchaîne sur lui. La scène, éprouvante, révèle la cruauté que l'accès de bile noire est capable de libérer.

La sœur de Justine s'appelle Claire. Elle a un fils qui, avec un fil de fer tordu en rond, a bricolé un instrument de fortune permettant de vérifier si Melancholia se rapproche bel et bien de la terre. La mariée, dès le début, rejoint l'enfant dans sa chambre. Claire s'inquiète du déroulement des festivités. Elle sait que Justine a un problème. Elle supplie sa sœur de ne pas recommencer. Justine ne répond pas à ce qu'on attend d'elle. Cette cérémonie est pourtant la sienne, c'est elle qu'on regarde, elle, la princesse de la soirée, l'épicentre de cette mise en scène. Elle ne refuse d'ailleurs pas le jeu qu'on lui demande de jouer, elle l'ignore. Rien n'est prémédité, simplement ça ne lui dit plus rien, elle n'est ni pour ni contre mais ailleurs. Alors elle s'absente. Elle prend un bain, salope sa robe, se réfugie auprès de son beau-frère, sort dans le parc, se couche, nue, dans l'herbe haute. Ce qui n'empêche pas le couple ultra glamour de s'afficher, de fusionner, de se bécoter. Le garçon, si bien élevé, se montre pourtant défaillant lorsqu'il s'agit de produire le discours de circonstance que tous attendent. Ces deux-là roucoulent pour se fermer le bec. Si lui parle peu, elle, son métier consiste à produire des slogans publicitaires. Tels Papageno et Papagena, ils n'ont que deux voyelles pour causer ! Ça n'explique pas qu'elle déserte le lit de noces et qu'elle s'en va coucher ailleurs. La princesse ne croit pas au conte de fée sexuel, au désir dirigé. Le jeune homme, navré, n'insiste pas.

Tout préparait Justine à parcourir les étapes du rite de passage qui devait accomplir son entrée dans le cercle des privilégiés. Mais elle préfère mettre sens dessus-

dessous sa famille, son milieu, l'univers s'il le faut ! Car le système tonal, l'harmonie des sphères sont déréglés, le temps sort de ses gonds, nos représentations vacillent et ne fonctionnent plus.

L'une des sources du cinéaste est sans doute à chercher chez Dante. C'est le Florentin qui a imaginé la vertigineuse interaction qui met en correspondance les individus, les couples, les empires, les planètes. Et le moteur de cette corrélation universelle, c'est l'amour. L'amour, chez Dante, meut les flux, les sphères, l'industrie des hommes. Et sa vision est d'autant plus grandiose que le poète attribue à la mélancolie, définie comme un « ralentissement » amoureux, c'est-à-dire une tiédeur, une baisse de régime, le dérèglement qui entraîne la chute et trouve sa résolution au purgatoire. Et n'est-ce pas un purgatoire, cet itinéraire que Justine s'impose de parcourir et où elle se met en difficulté pour comprendre, en alternant excitation et abattement, ce qui lui arrive ?

Le décor de *Melancholia* pourrait tout aussi bien accueillir *Hamlet* et se prêter aux évolutions d'Ophélie, dont Justine est proche. Moins l'Ophélie diaphane et désincarnée des préraphaélites que la figure avec laquelle, selon Lacan, Shakespeare rend présente « l'horreur de la féminité ». Et qui s'adresse au Roi pour lui dire : « Nous sommes ce que nous sommes, Seigneur, non ce que nous voulons être. » Parler de mélancolie sans renier l'économie humorale, c'est rappeler que l'« amertume », en elle, si elle révulse le corps et l'esprit, peut être désirée, comme on peut souhaiter les épreuves les plus pénibles, parce que vous jouez votre vie, et qu'elles vous permettent de devenir ce que vous êtes.

Claire, son mari et leur fils sont les premiers à enregistrer la menace qui pèse sur la planète Terre. Menace qui se conjugue en parallèle avec la trajectoire de sa sœur qui dévisse au milieu des siens. Quelque chose est arrivé au temps. Est-il venu ? Va-t-il s'accomplir ? Allons-nous sombrer ? On en a les présages : la chute mystérieuse de centaines d'oiseaux, foudroyés en plein ciel, la même semaine, sur des sites différents. On les voit, quand commence le film, qui tombent pétrifiés, en même temps que les feuilles mortes de l'automne.

La deuxième partie du film déclenche le compte à rebours vers la fin du monde. La tension monte à mesure. L'enfant s'endort, son père se suicide. Le cadavre gît dans les écuries, contre le box du cheval, sur la paille. Claire panique mais décide de « réussir » sa dernière heure. Elle a l'idée d'une sorte de rituel : elles s'installeraient toutes les deux, sa sœur et elle, sur l'esplanade, face à la catastrophe imminente, et attendraient la mort avec des chants et un verre de vin à la main. Justine dédaigne ce scénario qu'elle trouve ridicule. Elle vient de se sortir d'un rite, le mariage. Il est temps de proposer autre chose, qui la sépare de sa sœur et de la tribu : elle bricole avec trois bouts de bois qu'elle monte en ogive une sorte de sas : la cabane magique. Justine, la remuante, la dévergondée, avec ses fulgurances, ses états bizarres, ses fatigues, ses angoisses, la voici soudain étrangement calme, grave, maîtrisée. L'incontrôlable planète, devenue folle, arrive sur les deux sœurs comme elle se dirige droit sur nous. Elle émet un son de basse fréquence qui fait vibrer les enceintes de la salle de cinéma et prend le pas sur la musique de Wagner. A mesure que la sphère approche, son diamètre croît. C'est quand elle se présente plein cadre que la collision a lieu. C'est la fin, l'extinction sans reste ni post-scriptum. Le monde vient de se résorber dans un trou noir.

En définitive, c'est Justine qui a « réussi » sa mort. L'ultime séquence de *Melancholia* dialogue, par-delà les siècles, avec l'une des figures à l'origine du cinématographe : Méliès. Méliès savait être magicien, manipuler les sphères, voyager dans l'espace et, surtout, d'un coup de baguette, faire disparaître dans un nuage les mondes et les humains. Sous l'empire de Méliès, Justine, dans sa cabane magique, se serait effacée. Mais, en ce début du XXI^e siècle, nous, qui avons changé de planète et frôlé tant de catastrophes, ce n'est pas sans une certaine solennité que nous proposons à Justine, Lars von Trier, Malick, Kapoor et quelques autres cette exclamation, qu'ils connaissent, de Nietzsche dans *Le Gai Savoir* : « Nous avons quitté la terre, nous nous sommes embarqués ! »