

## Bon à rien : sur *Melancholia* de Lars von Trier

### Resumo

Ainda faz sentido ter o objetivo de ser bom quando o fim do mundo está chegando de todo modo – de ser bom literalmente para nada? Este artigo tenta mostrar que é essa a questão que Lars Von Trier levanta em seu filme de 2011, *Melancholia*. Primeiramente, ele mostra que a quase inconcebível noção de fim de tudo é representada no filme pela equivalência estabelecida entre a impossibilidade psicológica de viver (melancolia como depressão) e a impossibilidade cosmológica de viver (*Melancholia* como o planeta). A questão do fim é assim definida como um problema metafísico. No entanto, já que temas filosóficos sempre aparecem em obras de arte como questões formais, é mostrado que Lars Von Trier precisa desenvolver um novo tipo de imagem a fim de entrar em contato com a questão metafísica do fim do mundo – que chamamos aqui de ‘imagens-símbolo’. Imagens-símbolo não são nem literais nem metafóricas, nem narrativas nem argumentativas. O cinema aparece, assim, particularmente propício a nos fazer pensar sobre o fim do mundo.

**Palavras-chave:** Lars Von Trier; *Melancholia*; símbolos; apocalypse.

### Abstract

Does it still make sense to aim at being good when the end of the world is coming anyway – at being good literally for nothing? This article tries to show that that is the question that Lars von Trier raises in his 2011 film, *Melancholia*. It firstly shows that the almost inconceivable notion of the end of everything is represented in the film by the equivalence established between the psychological impossibility of living (melancholia as depression) and the cosmological impossibility of living (*Melancholia* as the planet). The question of the end is thus defined as a metaphysical problem. However, since philosophical questions always appear in works of art as formal issues, it is shown that Lars von Trier ought to develop a new kind of image in order to meet with the metaphysical issue of the end of the world – which we name

---

\* Université Paris Ouest Nanterre La Défense.

here 'symbol-images'. Symbol-images are neither literal nor metaphorical, neither narrative nor argumentative. Cinema thus appears as particularly well suited for making us think about the end of the world.

**Keywords:** Lars von Trier; *Melancholia*; symbols; apocalypse.

Jusqu'à alors Lars von Trier criait. Dans *Melancholia*, il a parlé<sup>1</sup>. Et ce qu'il a dit est essentiel. Ni chuchotement, ni hurlement, quelques phrases fermes, nettes, sereines comme la beauté, indiscutables. La question qu'il pose est philosophique, elle interpelle chacun d'entre nous en ce point où son intimité d'individu particulier rencontre son universalité d'être pensant. Mais un artiste n'est pas philosophe sans que sa question philosophique se réfléchisse dans une question esthétique. Et de fait, *Melancholia* conjoint parfaitement les problèmes éthique et esthétique. Il interroge également les limites de son médium, la capacité du cinéma à poser des questions métaphysiques. On peut dire de Lars von Trier qu'il est un cinéaste symboliste : il n'a cessé, de film en film, de mettre en avant cette même pensée : comment introduire le symbole au cinéma ? L'image cinématographique peut-elle *soutenir* le symbole ? Question essentielle et difficile. Il l'a parfois posée au risque d'une certaine lourdeur. Sa grandeur est d'avoir accepté d'avance ces échecs au nom d'un devoir plus impérieux que le succès même, qui est la tentative : il faut risquer, essayer, s'obstiner. Le cinéma est rétif au symbolisme pour une raison simple : il est déjà symbolique, immédiatement symbolique – tout symbole, au cinéma, devient redondant, et l'esthétique symboliste paraît immédiatement forcée. Il fallait une personnalité aussi transgressive, aussi provocatrice que Lars von Trier pour la défendre. *Melancholia* prouve que le pari peut réussir.

L'idée philosophique qui guide l'œuvre de ce cinéaste est profonde, irréductible, de ces idées qu'on ne réfute pas – incorrigible : il y a une incompatibilité *totale* entre la vie et la morale, entre le fait et la valeur, entre l'Être et le Bien. On ne peut *vouloir moralement* la vie – ce qui ne veut pas dire qu'on ne peut l'*affirmer*, mais que cette affirmation ne saurait être morale, c'est-à-dire dans l'approbation de ce qu'il y a, comme Dieu a approuvé sa création ; elle

---

1 Ce texte a bénéficié de l'aide précieuse de Marie Gil au moment de sa conception et de sa rédaction. Qu'elle soit ici remerciée.

devra relever du *désir*, d'une pulsion injustifiable comme la royauté. On peut désirer de vivre, mais on ne pourra jamais s'en satisfaire, ni en être content. Lars von Trier est cathare : le monde est mauvais, rien que mauvais. L'Être et le *Mal* sont synonymes, il n'y a rien à récupérer de la réalité. Cette thèse a la beauté de tout pessimisme, qui tient à sa radicalité, à ce qu'il ne demande ni ne promet autre chose que la vérité.

On la retrouve entièrement dans *Melancholia*. Le titre, d'ailleurs, le dit d'emblée et sa dimension métaphysique est explicite : « Crois moi, dit une des protagonistes, ce monde est mauvais, il n'y a pas à le regretter. ». Mais il ne s'agit pas, pour Lars von Trier, de nous convaincre. L'intéressent avant tout les conséquences qu'il faut en tirer : comment vivre *dans* cette vérité ? C'est bien tout l'enjeu de *Melancholia*. La question est éthique : il s'agit de savoir comment bien se tenir, comment *bien faire*, face à l'impossibilité même de vivre. La réponse, quant à elle, est esthétique, en ce sens qu'elle fait appel à l'art comme à ce qu'on peut interposer entre soi et l'invivable, non pour rendre la vie meilleure, mais pour réussir à accepter le pire. L'ensemble est décliné sur deux modes, qu'on pourrait dire d'abord littéral et métaphorique, et qui correspondraient aux deux parties du film et aux deux sœurs qui leur donne leurs titres respectifs, « Justine » et « Claire » – mais dont on doit comprendre qu'ils ne sont en réalité que deux images symétriques et complémentaires permettant d'instruire et de développer un seul et même problème, qui ne se pose finalement correctement qu'au-delà du littéral et du métaphorique, dans ce que nous appellerons (précisément) le *symbolique*.

## 1. Deux modes, deux mondes pour une question métaphysique

Selon le premier mode, le « mode Justine », l'incapacité à vivre est *psychologique*, donc métaphorique : Justine vit, mais elle ne supporte pas la vie. Selon l'autre mode, le « mode Claire », l'impossibilité est cosmologique et apocalyptique : rien n'est plus réel, en un sens, que cette impossibilité à vivre là ; elle n'a rien d'incompréhensible (bien qu'elle ne soit en un sens pas plus explicable que l'autre), elle est parfaitement palpable, indiscutable, perceptible au dehors, « commune » au sens de « publique » : après la collision avec la planète *Melancholia*, la vie ne sera plus, elle est donc impossible. La seconde partie illustre ainsi *littéralement* ce que signifie « impossibilité de vivre ». La mélancolie comme maladie paraît illustrer la même phrase (« la vie est impossible »), mais en affectant les deux termes (impossibilité et vie) d'un coefficient de sens plus immatériel : *possible*, la vie l'est toujours pour Justine (tant qu'elle n'est

pas morte, on peut avoir au moins l'illusion qu'elle saura guérir), et *vivre* veut dire non pas continuer une existence biologique, mais jouir d'un sentiment subjectif d'acceptation de soi...

Pourtant, l'inverse est évidemment tout aussi vrai : la détresse psychologique, la misère de la vie quotidienne, la situation d'une femme qui n'arrive pas à vivre normalement est plus vraisemblable, moins « imaginaire », que l'hypothèse apocalyptique, la planète errante qui heurte la Terre et met fin à jamais à l'aventure humaine. Il semble raisonnable de penser que les images « réalistes » sont celles qui concernent la vie courante, les situations ordinaires dans lesquelles nous pourrions nous trouver ; les images « imaginaires », au contraire, auraient pour référent des situations invraisemblables, par principe irréelles, mais qui permettent d'énoncer une vérité sur les premières, qu'on pourrait dire métaphorique. Plus précisément, les images réalistes sont psychologiques : elles parlent d'un individu humain pris dans des relations de famille, d'amour, de travail : c'est cela, pour nous, aujourd'hui, la « réalité ». Ce sont les petits problèmes à travers lesquels nous sommes censés nous « faire une vie ». Les images imaginaires sont du côté de la science-fiction : des planètes vagabondes, des « transits ». A la mesquinerie de notre existence quotidienne s'oppose l'immensité du jeu planétaire : aux intérieurs ocres de la fête de famille, les images somptueuses d'une seconde lune hypnotisante ; à la photographie de famille, en somme, l'image télescopique ; à la caméra portée de Dogma, les effets spéciaux de Hollywood. Au non-événement du mariage, l'extrême événementialité de la catastrophe.

On voit immédiatement s'installer un tourniquet qui fait passer alternativement chacune des parties de l'imaginaire au réel, et inversement. Mais ce qu'il s'agit de comprendre, c'est qu'aucune des deux parties n'est « plus grave », « plus imaginaire » ou « plus littérale » que l'autre : elles posent l'une et l'autre la même question et les mêmes problèmes intermédiaires : Comment se tenir auprès de l'autre *dans l'impasse* ? Comment, non dépasser une impossibilité, mais se mettre en relation avec cette impossibilité ? Face à l'impossibilité, il existe un « bien-faire », qui ne connaît nul horizon de récompense ; l'impossible n'est donc pas la déroute de tous les devoirs. Tel est l'enjeu de la sororité. Claire sait comment se tenir auprès de Justine et l'accompagner dans son impossibilité à vivre. Là où d'autres la jugent ou espèrent pouvoir la guérir, entreprennent de la rendre heureuse et lui reprochent leur propre échec, Claire silencieusement se tient près d'elle. Elle la « hait » parfois, confie-t-elle, mais elle ne lui demande rien. Inversement, Claire ne sait pas comment mourir dignement ; elle ne sait comment se tenir dans l'impossibilité biologique ou cosmologique de vivre ; elle est attachée à la vie, et ne peut se maintenir subjectivement dans cet accident-là. Ce n'est pourtant qu'un autre accident

après tout, rien qu'un autre accident. C'est en ce point qu'elle trouve Justine<sup>2</sup>. Elle saura comment se tenir dans la fin réelle, elle construira la « cabane magique », protection rituelle, inefficace dans le réel – protection symbolique, nous y reviendrons. Mais le point est précisément que l'efficacité n'est pas seulement une qualité qui doit avoir un fondement « réel » : la cabane est efficace pour bien mourir. La vertu du symbolique est précisément qu'il a sa propre récompense en lui-même, tout comme la vertu stoïcienne. On sait bien que ça ne marche pas, mais c'est égal, car son efficacité est *subjective*: le rituel nous permet de nous tenir subjectivement dans l'effondrement du tout, de nous maintenir comme sujets, dans une certaine dignité, qui n'est rien d'autre que de n'être pas submergé par la passivité, par la fuite, le *refus d'être*, de maintenir, même dans la très claire conscience de la fin, un vouloir-être, une affirmation de la vie, la plus haute, en un sens, parce qu'elle est la seule qui soit véritablement indestructible. Claire permet donc à Justine de continuer à vivre biologiquement alors que son effondrement subjectif et symbolique est total ; Justine permet à Claire de tenir subjectivement et symboliquement dans l'écroulement total du monde réel.

Les deux sœurs ne sont donc pas dans une relation telle que l'une n'est que le reflet de l'autre : elles sont réellement complémentaires l'une de l'autre – l'une à côté de l'autre, dans le même monde, et non pas seulement de part et d'autre d'un miroir. C'est que face à l'impossible comme tel, la question du littéral et du figuré, du réel ou de l'imaginaire, n'est plus pertinente : le critère du réel, l'efficacité, n'a plus cours, puisqu'aucun geste, de tout manière, ne pourra être jugé à ses conséquences, puisque tout est *sans conséquence*. Le mode psychologique et le mode apocalyptique sont l'un et l'autre symboliques, et l'enjeu éthique, dans cette métaphysique, revient à *trouver les bons symboles*. L'exploit du film tient donc à la réversibilité parfaite qu'il instruit entre les deux situations, psychologique et cosmologique, réelle et imaginaire. C'est un exploit, dans la mesure où ces deux parties du film semblent profondément asymétriques au regard de la vraisemblance. Grâce à cette « mise à plat », à

---

2 On peut dire, sur un plan diégétique, que les impossibilités de l'une et de l'autre sont symétriques : l'une ne peut vivre et l'autre ne peut mourir ; et il est donc naturel (évident) que la seconde aide la première à vivre et réciproquement que la première aide sa sœur à mourir. Mais, sur un autre plan, sur un plan existentiel, leur position symétriques sont réversibles et parallèles : pour chacune, il s'agit de pouvoir « bien vivre » dans l'impossibilité subjective de la vie et de pouvoir « bien » vivre (sa mort) dans l'impossibilité objective de la vie.

cette mise côte à côte de la « réalité » et de l' « imaginaire, » Lars von Trier dégage le terrain où les vrais enjeux de la vie (qui n'est ni littérale ni figurée) peuvent être posés : le terrain symbolique. Bien comprendre ce procédé suppose néanmoins de revenir plus patiemment sur chacun des deux modes et leur implication réciproque.

## 2. Une allégorie du malheur

Il semble que le film nous parle en première instance de l'impossibilité de vivre au sens psychologique du terme, de la souffrance morale. Que faire de la « mélancolie », semble-t-il demander, comment réagir au mystère de cette expérience ? L'impossibilité de vivre est représentée par Justine : elle « essaie », d'être heureuse, de se marier, mais elle bute sur quelque chose d'invisible mais d'intraitable, d'intérieur mais de plus fort qu'elle, comme un accident cosmique. « Comme »... Il y aurait donc une relation de comparaison entre la mélancolie psychologique et l'accident cosmologique ? Ce film nous dirait : « Vous ne comprenez pas la mélancolie ? Elle est comparable à une planète qui viendrait s'écraser sur la Terre ; tel est le sentiment de fatalité dans lequel se trouvent les mélancoliques. » La situation psychologique a à la fois un privilège et un défaut : un défaut, qui est d'être opaque, incompréhensible même à celui qui s'y trouve ; un avantage, qui est d'être réel, d'être ce qui nous concerne. La fiction en revanche, fable ou parabole, est claire (c'est même son nom : Claire), mais elle est irréaliste : ce n'est pas d'elle qu'on parle. L'irréel explique le réel. La vérité est du côté de la fiction ; mais elle ne peut pas être ce dont elle est la vérité. Nous dirons donc que le drame planétaire *réalise* une métaphore ou une comparaison, conformément au genre littéraire et rhétorique de l'allégorie. Il y a entre les deux parties une situation d'*analogie* qui passe par la notion d'impossibilité de vivre, que l'une incarne dans la réalité quotidienne et que l'autre éclaire dans la fiction : la vie paraît aussi impossible au mélancolique qu'à celui qui assiste à un cataclysme cosmique, et les enjeux, dans les deux cas, sont les mêmes : l'impossibilité de vivre est réelle, face à elle nous n'avons qu'une position possible : apprendre à finir. Laissons les rituels usés (le mariage) qui masquent mal la vérité de cette impossibilité et apprenons à nous tenir, dans une cabane symbolique, l'un contre l'autre face à la mort.

Tout semble favoriser cette lecture, qui pour une part n'est pas fautive. Elle est confirmée par la réécriture que le film propose du mythe associant la mélancolie à une planète (Saturne). L'opération accomplie par Lars von Trier sur

cet ancien thème iconographique mérite d'être décrite. Car il faut préciser ce qu'est « réaliser » un symbole : suffit-il d'appeler une planète dans une fiction *Mélancolie* pour lui donner un statut symbolique ? Non, assurément, il faut l'insérer dans un contexte qui justifie ce statut. *Melancholia* y pourvoie. Tout le problème de la mélancolie, c'est qu'on souffre *sans cause*. Aucun objet *du monde* n'est cause directe de cette souffrance, mais le mélancolique n'aspire qu'à une chose : *s'absenter* de sa propre existence. Cette absence de cause mondaine au malheur explique qu'on aille chercher l'influence mystérieuse d'une planète. L'idée d'*influence* est intermédiaire entre le réel et l'imaginaire : elle ne relève pas directement d'une causalité visible, mais ne revendique pas non plus une efficacité purement symbolique ; elle est la figure d'une efficacité à distance, d'une efficacité magique. Or la mélancolie ne saurait avoir de cause déterminable. Elle est à la souffrance ce que l'angoisse est à la peur selon Heidegger : alors que nous craignons un objet, nous sommes angoissés de *tout*, c'est-à-dire du rien qui est la condition même à partir de laquelle il y a sens à parler de tout (car outre tout, il n'y a rien), écrit Heidegger dans *Sein und Zeit*. Appelons *dommage* une souffrance causée par un objet qui entre en conflit avec un intérêt vital ou moral du sujet, et *bénéfice* l'effet de la satisfaction d'un de ces intérêts ; appelons *malheur* l'incapacité du sujet à jouir de ses propres succès, c'est-à-dire de la satisfaction de ses propres intérêts vitaux et moraux (et le bonheur n'est donc rien d'autre que la capacité à jouir aussi pleinement que possible de tous ses bénéfices).

L'opération effectuée par Lars von Trier est simple : pour Claire, la planète est la cause d'un *dommage*, mais d'un *dommage total*. Ce n'est pas un simple intérêt particulier qu'elle met en cause, mais ce sont tous les intérêts vitaux et moraux imaginables, non seulement de Claire, mais de toute l'humanité. Il n'y a donc *aucune consolation* possible. Alors que, dans l'extrémité du malheur, l'on voudrait se consoler en se disant que du bonheur peut exister *ailleurs*, Lars von Trier invente une situation apocalyptique qui est exactement symétrique d'un malheur, car elle porte elle aussi sur *tout* : plus aucun bénéfice ne pourra advenir dans ce monde, ni sur cette Terre, ni sur aucune autre planète dans le ciel infini, comme il est dit lors d'une conversation entre Justine et Claire. C'est la fin du problème même du bénéfice et de la souffrance, la fin aussi du problème du *bonheur* et du *malheur* – la fin de tout problème subjectif. Il n'y aura plus personne pour jouir ou ne pas jouir du monde. Lars von Trier convertit le problème du malheur en termes de souffrance. L'équivalent de la mélancolie pour ceux qui n'en sont pas victimes, c'est l'apocalypse, le désastre, la destruction *totale*. Et c'est l'intérêt de la *fiction* que de montrer ce qu'il faut de destruction réelle pour trouver un équivalent à la mélancolie – de toute

capacité à sentir. Du point de vue de la mélancolie, cette destruction est *indifférente* : puisqu'elle ne peut jouir du monde du tout, Justine se moque que la question du jouir ou du non-jouir disparaisse. C'est en quoi la vie est « plus facile » pour elle « de ce point de vue » : la *condition* de la vie a déjà été détruite pour elle. Elle sera désormais détruite pour tous les autres.

On voit désormais en quel sens la seconde partie peut sembler une réalisation visible, sensible, physique, par le biais de la fiction, de la situation morale et métaphysique qu'est la mélancolie. Lars von Trier aurait simplement littéralisé la phrase qui caractérise la mélancolie dans la tradition iconographique et symbolique : « Une planète est cause d'un mal *total* (qui rend *tout* indifférent). » L'influence est devenue collision, le fluide trajectoire, l'astrologie astronomie. La seconde partie est une allégorie.

### 3. Une cosmologie littérale

Cependant, il serait précipité de voir dans la première partie le plan de référence dont la deuxième ne serait qu'une interprétation figurée. La distribution des rôles peut s'inverser : la première partie peut être lue comme imaginaire et la seconde comme « réaliste ». D'ailleurs, la symétrie que demanderait une lecture allégorique n'est pas parfaite – par exemple, Claire ne saurait être réduite à ne valoir que comme l'image de Justine transposée dans une hypothèse cosmologique, puisque, précisément, Justine peut faire, dans cette situation, ce dont Claire est incapable. Il y a donc quelque chose que la mélancolie au sens psychologique *peut* pour la Mélancolie au sens apocalyptique. De plus, si l'on dit d'une souffrance qu'elle est « psychologique », c'est que sa cause n'est pas « réelle » : il n'y a pas de raison mondaine pour souffrir, pas de mort d'un proche, pas de planète menaçante, il n'y a rien que du *sens*. Après tout, on sait depuis Freud au moins que souffrir psychiquement, c'est souffrir de *représentations*. L'imagination, de fait, est du côté de Justine : c'est elle qui imagine, et qui souffre des images. La voici, en robe de mariée, qui se voit tenter de courir, les jambes prises par des lianes-racines qui l'entravent. Ceci est un *fantasme*. Elle souffre donc d'*images*. En tout cas, il y a *déjà* en elle des images qui traduisent son malheur, qui figurent son état, et ces images ne sont pas celles de la seconde partie.

Ajoutons que la seconde partie a beau être une fiction, rien ne permet de dire qu'elle se réduise à une allégorie de la situation psychique, qu'elle ne vaille pas pour elle-même, en elle-même. Elle dit une chose simple : qu'il est

possible de faire face à l'impossible comme tel – en construisant une cabane et en se tenant par les mains. Ce qui est dit là ne fait référence qu'à soi : n'est le symbole de rien d'autre – ou, si ça l'est, ça ne l'est pas plus que n'importe quelle mise en scène qui, dans le réel, nous permet de nous tenir ensemble devant la mort. Inversement, le drame psychologique a beau être « réaliste » dans son régime d'images (caméra portée, couleurs chaudes, présence des corps, etc.), il n'en est pas moins lui aussi une fiction, et donc, vraisemblablement, animé d'un caractère symbolique. Il est lui aussi autonome : nous nous protégeons de notre impossibilité à vivre avec ces rituels comme le mariage ; certains, dont l'imagination est plus puissante que d'autres, ne peuvent tenir grâce à ces rituels ; ils sombrent.

En mettant en vis-à-vis ces deux situations, Lars von Trier nous montre que la mélancolie est aussi réelle que l'accident astronomique, qu'il n'y a pas de différence entre le psychologique et le cosmologique, entre le réel et l'imaginaire. On aurait tort de croire que la vérité de la vie, pour Lars von Trier, et dans ce film en particulier, est psychologique : tort de croire que pour lui la mélancolie est folie, maladie mentale. La seconde partie montre que les problèmes que Justine soulève sont irréductibles à de simples questions psychiatriques, qu'il n'est pas unimaginable que nous nous trouvions dans une situation comparable. La question est de savoir si à ces problèmes nous avons une solution ; ou même, plus radicalement, si nous avons la force de les envisager. Entre le psychologique et le cosmologique, dans l'équivalence de l'un et de l'autre, ce qu'on dégage, ce qui se découvre, c'est une métaphysique. Les problèmes métaphysiques ne sont ni imaginaires ni réels ; ils ne sont ni psychologiques ni physiques.

Nous avons ainsi deux parties en miroir l'une de l'autre, chacune constituant l'*image* de l'autre, chacune énonçant la vérité de l'autre. La vérité de Claire, c'est qu'elle ne sait pas vivre, qu'elle ne sait pas mourir, qu'elle ne sait pas faire face au pire. La vérité de la seconde partie, c'est que, quand bien même notre univers disparaîtrait, le fait resterait pour nous un problème psychologique, ou l'on verrait à quel point le seul problème est psychologique : comment s'y prendre ? comment vivre ? etc. Qui incarne la dimension « psychologique » : celle qui, en temps ordinaire, ne sait pas vivre, ou celle qui, dans l'apocalypse, ne sait pas mourir ? Celle qui n'est pas prête à affronter le désespoir, ou celle qui n'est pas capable de jouir ? Celle qui ne peut concevoir la destruction totale de toute capacité à jouir et à pâtir, ou celle qui ne peut ressentir le moindre bénéfice en aucun bien ? Les deux l'incarnent. Et inversement, qui représente le problème métaphysique ? Celle qui se trouve confrontée à la situation réelle de destruction de toute sensibilité, ou celle pour qui

cette destruction même serait indifférente ? Là encore : les deux. Claire n'est pas simplement la représentation de Justine, puisque Justine a quelque chose que Claire n'a pas, et inversement. La sororité n'est pas seulement gémellité, au sens de dédoublement d'un identique : elle est aussi association, coordination, coopération, soutien mutuel et réciproque, *complémentarité*. C'est cela la sororité : tu es mon double, mais je suis aussi à tes côtés ; tu es moi, mais à côté de moi ; et non seulement tu es à la fois moi et autre que moi, mais tu es aussi quelqu'un avec qui je dois avoir une relation complémentaire quoique asymétrique : je peux pour toi ce que tu ne peux pas pour toi-même, et tu peux pour moi ce que je ne peux pas pour moi-même.

Les deux situations sont, ainsi, non pas en relation d'explication asymétrique de l'une par l'autre, mais en relation de complémentarité fonctionnelle, l'une explorant une hypothèse symétrique à l'autre pour montrer comment le problème se développe dans chaque cas, et ainsi mieux le comprendre. Il fallait l'arracher à cette tentation puissante qui consiste à confondre le problème dans sa pureté avec telle ou telle de ses réalisations, psychologiques, cosmologiques, mais aussi bien politiques ou artistiques. Le film procède ainsi de manière expérimentale, comme par hypothèse. Les deux sœurs sont deux hypothèses complémentaires, l'une et l'autre également fictives, où se réfléchit, se construit, un problème. Ce problème est celui de Lars von Trier tout au long de son œuvre : comment affirmer malgré tout un monde absolument négatif ? Il s'agit même du problème par excellence, du problème du Problème, puisqu'il demande : que faire, lorsqu'il n'y a aucune solution ? La réponse de von Trier est limpide : trouver le bon rituel, rester ensemble – tels sont les deux « solutions » face à l'impossible. Le bon rituel, c'est la cabane magique : quelques branches écorcées posées en tipi comme un espace magique qui est notre maison, la plus petite des maisons, mais la seule vraiment habitable, celle qui ne nous protège pas. Rester ensemble ne veut pas dire forcer l'autre au bonheur (le mariage, l'argent), ni demander à l'autre le bonheur, mais au contraire respecter son désespoir. Le cinéma est un tel rituel.

#### 4. Images-symboles

Nous avons donc dit que ces deux régimes d'images, psychologique et cosmologique, se chargent à la fois de l'imaginaire et du quotidien en communiquant l'un avec l'autre comme des vases communicants, et que, par ce jeu semblable à celui de deux images en miroir qui ne cesseraient de passer chacun de l'*autre*

côté, il construit un régime d'images spéculatif particulier qui permet de développer un problème métaphysique et éthique au cinéma. Il reste cependant un troisième régime d'images, que nous n'avons pas encore mentionné : ni psychologiques, ni cosmologiques, déconnectées sèchement et nettement des autres images, elles leur répondent pourtant, et à certains égards elles les anticipent, les éclairent – on peut les appeler des « images-symboles ». Ces images sont présentées dans un espace situé entre le générique et la première partie du film, un « prologue ». Elles ne sont pas totalement fixes, mais représentent des mouvements au ralenti en séquences très courtes, sur fond du *Prélude de Tristan et Isolde* de Wagner.

L'ensemble du film développe ces images initiales, tel un prélude wagnérien. Elles représentent le plan de référence des autres images. Si la première partie n'est pas la métaphore de la seconde, ni inversement, c'est que l'une et l'autre partie en vérité parlent de ces images *incipit*. Remarquable inversion, caractéristique d'ailleurs du symbolisme lui-même, qui fait des symboles la réalité même à quoi les autres signes se contentent de renvoyer. Ces grandes images symboliques mettent donc en scène sous une forme emphatique, grandiose, « publicitaire », des motifs et des objets, que l'on retrouvera dans les deux parties narratives. Ainsi, dans la première partie, Justine raconte à Claire ce qu'elle voit dans son cauchemar de mélancolique, l'image de son psychisme, cause de son impossibilité à persévérer dans son propre mariage. Ce que le spectateur voit, c'est une femme racontant à une autre son fantasme, racontant qu'elle a les jambes prises dans des lianes. Mais le spectateur reconnaît parallèlement ce qu'il entend pour une image qu'il a déjà vue : elle figure dans le prologue. Première relation entre le prologue et la fiction : le premier réalise ce qui dans la fiction ne peut que se décrire verbalement. On passe du verbe à l'image. Il faut comprendre que Justine est dans cette forêt ; ses jambes sont effectivement entravées ; elle n'est pas en train de se marier ; elle est en train d'essayer de s'arracher, avec sa robe de mariée, à des lianes-racines.

Dans ce prologue, nous assistons à la collision de deux planètes vue du ciel ; nous connaissons déjà, avant la seconde partie du film qui développera cette image, la danse de mort entre la Terre et Melancholia. En un sens, cela signifie que la narration subséquente nous permet de qualifier ces images, de les légèrer et de les rendre intelligibles : « Ceci est Melancholia ; ceci est la Terre ; et elles rentrent en collision comme sur le petit schéma trouvé sur Internet et imprimé ». La narration fonctionne comme un imagier, qui met des mots sur des images. Qu'est-ce à dire, sinon que ces images sont les choses même dont parlent les deux parties narratives du film ? D'ailleurs, la narration nous donne une vision subjective de ce dont le prologue nous a

donné une vision objective : on voit la collision de la Terre, du point de vue de ceux qu'elle affecte, après l'avoir vue du ciel. Elles sont aussi des images subjectivement impossibles : il n'y a par définition pas de *point de vue* possible sur la collision de la Terre et de Melancholia puisque c'est la fin de la conscience. Les parties narratives sont donc bien des parties subjectives, et les images-symboles constituent leur référent objectif. Nous disions plus haut que les deux parties relevaient l'une et l'autre également de la fiction, et que le régime de vérité (et peut-être même de sens) de l'œuvre était symbolique. Mais nous découvrons maintenant que ces narrations cinématographiques ne sont des fictions qu'en un sens second ; elles sont en réalité, avant tout, des *commentaires*, et même plus précisément des *légendes* ; elles nous informent sur d'autres images, celles du prologue qui bien qu'esthétisées et « surfaites », représentent la « vérité » du problème à développer et résoudre. Ce sont elles dès lors qui sont symboliques.

En quoi le sont-elles, symboliques ? En ce sens qu'elles disent une vérité indirecte sur notre réalité, de sorte que le commentaire narratif ne serait qu'un moyen pour récupérer le symbole au sens le plus traditionnel ? Cela n'a rien d'évident. Leur caractère schématique, presque caricatural, laisse penser qu'elles n'ont pas de sens. Elles sont plates, semblent obéir à des règles uniquement formelles ; elles sont littéralement des *clichés*. Ce sont des *imago* : des images pauvres en tant qu'images, mais qui gouvernent le psychisme et le cours du destin, qui gouvernent l'inconscient et... la narration. Les « liens sensori-moteurs », comme aurait dit Deleuze, qui permettent de passer d'une image à l'autre ne sont pas donnés dans le prologue. Les images se succèdent, au ralenti, comme les fragments d'un très grand miroir brisé, réfléchissant ici la lune, là une mouche... La succession des scènes-images semble arbitraire quant au sens, et si elle obéit à un principe de concaténation, c'est semble-t-il un principe esthétique (cohérence plastique d'un univers à « mystère ») et musical (c'est en dernière analyse la *musique* qui leur donne consistance). En d'autres termes, ce montage du générique est un montage de « clip musical ». Le rythme des objets dans l'image est celui de *Tristan*. Il s'agit d'un réservoir d'images qui ressortit de l'industrie culturelle, au pôle exactement opposé de celui d'où Lars von Trier tire l'imagerie de la planète, le folklore populaire le plus ancien d'Europe. Entre l'artefact de l'image à consommer (le « clip »), et l'archaïcité de l'image à penser (l'allégorie), Lars von Trier instaure une alliance.

Qu'est-ce qui unit ces deux types de produits symboliques ? Leur caractère schématique, leur relative pauvreté, leur dimension *de masse*. Lars von Trier est un cinéaste populaire – conformément à son usage du symbole qui communique directement d'inconscient à inconscient, s'adresse à une puissance

générique en chacun de nous, une puissance de masse. Elles sont, nous le disions, des *imago*. Dès lors, il ne serait pas juste de dire que la narration se contente de créer une continuité entre ces images, d'inventer une histoire qui donne un sens à leur succession. Elles valent véritablement pour elles-mêmes – ce ne sont pas des *fragments* qui seraient prélevées dans les deux parties narratives. Il existe, dans l'histoire de la pensée, un instrument conceptuel pour penser ce type d'opérations effectuées sur des images-symboles, dont la valeur tient à leur pure rémanence, à leur brillance propre, afin de les rendre acceptable à la demande de référence : il s'agit du concept d'élaboration secondaire chez Freud. Le fondateur de la psychanalyse soutenait en effet qu'après les opérations primaires de « déplacement » et de « condensation » qui permettaient de faire apparaître les éléments de la vie du rêveur sous une forme symbolique, le rêve procédait à une nouvelle opération, qui permettait de lui donner la forme d'un récit. En sa première couche d'élaboration, donc, les symboles n'ont pas encore de forme narrative. Les images préliminaires peuvent être pensées comme des symboles primaires de rêve, et les deux parties narratives comme des tentatives d'interprétation – une *interprétation des rêves*. Éclatent donc en premier, dans le film, des symboles, comme dans le *fiat* de ce hasard que l'on appelle aussi *l'inconscient*, et il faut désormais les acclimater à la logique du sens ou plus exactement de la référence, à une logique qui sépare en somme le signe et le sens, le symbole de la réalité, comme si le symbole était moins que la réalité et devait parler d'elle. On pense à un autre concept : les formalistes russes distinguaient ce qu'ils appelaient le *procédé* (dont l'invention relève d'une histoire des formes, ainsi le roman naissant de la répétition et de la mise bout à bout de plusieurs contes identiques) et la *motivation* (qui consiste à trouver des contenus permettant de faire comme si la nouvelle forme était fondée dans la nécessité d'exprimer un certain contenu). Il n'est pas anodin dès lors que ce *prologue* se superpose au *prélude* de *Tristan* ; ce dernier comprend et expose *en miniature* l'opéra à venir, et pose notamment un « conflit » harmonique, celui du « chœur » de la troisième mesure, que la partition mettra plusieurs heures à « résoudre », dans un crescendo de tonalités final. De même, il faut l'agencement long et lent des deux parties de *Melancholia* pour atteindre dans le crescendo apocalyptique la résolution non pas sonore mais visuelle, « sociale » du problème posé par le prologue : l'image de la cabane. Alors les trois parties convergent dans la puissance du symbole, seul capable de tenir le niveau où les problèmes métaphysiques sont adéquatement exprimés, au-delà de la distinction du psychologique et du physique.

C'est dans la résonance de ces trois régimes d'images que Lars von Trier parvient à installer la *forme symbolique*. Contrairement à ce qu'une lecture

superficielle aurait pu laisser penser, il n'y a pas dans *Melancholia* des images « littérales » d'un côté et des images « allégoriques » de l'autre. Il n'y a que des images-symboles, dont le prologue du film offre la forme canonique et identifiable – il offre une représentation « symbolique » de ce que sont des images-symboles, pourrait-on dire. Le sens du film se loge dans la circulation entre ces images, et dans les jeux de réversibilité entre représentation et signification qu'elles mettent en place – sens de cette esthétique de la référentialité indéfiniment reportée, d'un plan sur l'autre. Leçon symbolique sur le symbole et sa fonction métaphysique, *Melancholia* se ferme sur une image qui est un symbole du symbole : la cabane magique, indifférente aux relations de cause à effet propre au monde « réel », indifférente aussi aux interprétations subjectives qu'on pourrait en faire, vaut, comme tout véritable symbole, *pour elle-même*, et c'est la raison pour laquelle elle est ce qu'on doit opposer à l'impossibilité de vivre. Ce qu'on appelle œuvre d'art est un tel symbole, non pas cependant parce qu'elle aurait un message profond à communiquer, mais parce qu'elle se soustrait à toute promesse comme à toute menace. Ce qui fait la valeur d'une œuvre d'art, ce n'est point l'accomplissement subjectif de celui qui la crée, ni les effets qu'elle pourra avoir sur ceux qui la reçoivent ; c'est au contraire parce qu'elle renonce d'apporter quoi que ce soit de positif au monde que l'œuvre d'art est précieuse – au titre de symbole, donc. *Melancholia* même n'accomplit sa vérité que parce que sa beauté est d'autant plus intense qu'elle ne prétend à rien qu'à témoigner de sa propre vanité. Sublime réaction de l'ultime négativité.

\* \* \*

Dans *Melancholia*, conformément au schéma de la parabole, chaque image vient doubler une autre image : pour dire notre vie, qui est déjà image, la parabole évoque un arbre qui porte des fruits, un homme qui verse du vin, etc. Le principe est au fondement même du cinéma, qui redouble les images de notre vie par d'autres images, qui éclairent les premières, dégagent leur sens. Le cinéma ici joue sur une propriété singulière de l'image, le fait qu'elle puisse fonctionner elle-même comme sens. Le sensible ne s'oppose pas frontalement et universellement à l'intelligible ; il peut fonctionner comme opérateur d'intelligibilité : certaines images dégagent le sens d'autres images, et ainsi de suite. Il n'y a pas d'un côté penser, de l'autre côté voir : faire voir, c'est rendre

pensable – tel est un des *axiomes* du septième art. C'est un premier sens du mot symbole aussi : un symbole est une image qui non seulement a un sens, mais qui donne du sens à d'autres. Le symbolisme serait donc le pari consistant à se confier aux images pour extraire leur sens propre.

*Melancholia* met au jour trois modalités du « symbolisme » de Lars von Trier. La première est la production d'images qui pensent et font penser. Lars von Trier se refuse à réduire l'image à un statut purement « esthétique » : il revendique pour le cinéma une dimension métaphysique. En cela, il rejoint les ambitions du courant symboliste, qui lui aussi revendiquait pour le produit de leur art (peinture, poème ou musique) une capacité au sens (ce pour quoi, bien sûr, on parlait de symbole). Les symbolistes ajoutaient que ce sens n'était pas de ceux qu'on peut terminer (ce pour quoi il n'était pas un simple signe du langage courant). La seconde modalité est l'emprunt d'images à un réservoir de symboles traditionnels (l'antéchrist, l'arbre, le sexe, le couteau), qu'il déploie en métaphores filées. Dans *Melancholia*, il reprend le symbole saturnien de la mélancolie pour construire quelque chose qui peut sembler une allégorie. L'allégorie est de fait l'instrument privilégié des symbolistes, du moins l'allégorie modifiée, celle qui se rend elle-même inépuisable. Mais il y a un troisième sens, et plus profond, par lequel il faut voir von Trier symboliste : il considère le symbole, cette fusion d'images et de pensées, du visible et du verbal, comme la *seule réalité*. Le symbole n'est pas ce qui renvoie à quelque chose qui serait ailleurs, fût-ce éternellement différé, infiniment approché, dans le toucher sans contact de l'allusion ; le symbole est la réalité même dont tout le reste parle, que tout le reste ne cesse de monnayer en d'autres signes, en d'autres images, tantôt verbales, tantôt visuelles, et selon des relations dont la diversité constitue la sémiotique. Ce renversement caractérise le symbolisme véritable, le symbolisme à la fois comme position métaphysique et comme technique de composition. C'est ce symbolisme qui seul pouvait répondre à la représentation de l'impossibilité de se tenir devant la vie, éternelle question du cinéaste, à la représentation impossible en général, parce qu'il replie l'impossible sur lui-même et donne à la production artistique sa seule justification aux yeux de Lars von Trier.

