

## Au tout début, il y avait la fin. La marche funèbre de l'infantile dans le film *Melancholia*

Catherine Mousseau

Volume 30, Number 1, 2021

Psychanalyse hors cadre ? Première partie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1083928ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1083928ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Santé mentale et société

ISSN

1192-1412 (print)

1911-4656 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mousseau, C. (2021). Au tout début, il y avait la fin. La marche funèbre de l'infantile dans le film *Melancholia*. *Filigrane*, 30(1), 133–146.  
<https://doi.org/10.7202/1083928ar>

Article abstract

Structured like a deadly repetition compulsion, Lars von Trier's film *Melancholia* opens with a sequence of majestic scenes, where already, one can guess the imminent clash of the eponymous planet with ours, the Earth. An analogy is made between the excesses of nature and those of the drives, as everything begins with the revelation of an intolerable knowledge, the cosmic projection of an inner anguish and the anticipation of the end of the world. Death drive: we are tragically preparing to visit a world that is already doomed, deserted by desire. We will turn our attention to identifying and describing the inexorable progress of the infantile drive within the film *Melancholia*, and to see how Justine, among other representatives, reveals the inescapable catastrophe of the absence of desire. The futility of any attempt to silence the infantile—an unalterable ghost haunting every image, every word, every gesture—will become evident.



# Au tout début, il y avait la fin. La marche funèbre de l'infantile dans le film *Melancholia*<sup>1</sup>

Catherine Mousseau

**Résumé:** Structurée telle une compulsion de répétition mortifère, l'œuvre cinématographique de Lars von Trier *Melancholia* s'ouvre sur une série de majestueux tableaux où, déjà, on peut deviner le choc imminent de la planète éponyme avec la nôtre, la Terre. Analogie entre les excès de la nature et ceux de la pulsion, tout commence donc par la révélation d'un savoir intolérable, par la projection cosmique d'une angoisse intérieure et l'anticipation de la fin du monde. Pulsion de mort: nous nous apprêtons à tragiquement visiter un monde toujours déjà condamné, déserté par le désir. Nous nous attarderons donc à repérer et décrire ici cette marche sans concession de la pulsion infantile à l'intérieur du film *Melancholia*, et à voir comment Justine, entre autres représentants, est révélatrice de cette inénarrable catastrophe que représente l'absence de désir. Se révélera alors la vacuité de toute tentative à faire taire l'infantile – inaltérable fantôme hantant chaque image, chaque parole, chaque geste.

**Mots clés:** *Melancholia*; pulsion infantile; désir; pulsion de mort; sublimation.

**Abstract:** Structured like a deadly repetition compulsion, Lars von Trier's film *Melancholia* opens with a sequence of majestic scenes, where already, one can guess the imminent clash of the eponymous planet with ours, the Earth. An analogy is made between the excesses of nature and those of the drives, as everything begins with the revelation of an intolerable knowledge, the cosmic projection of an inner anguish and the anticipation of the end of the world. Death drive: we are tragically preparing to visit a world that is already doomed, deserted by desire. We will turn our attention to identifying and describing the inexorable progress of the infantile drive within the film *Melancholia*, and to see how Justine, among other representatives, reveals the inescapable catastrophe of the absence of desire. The futility of any attempt to silence the infantile—an unalterable ghost haunting every image, every word, every gesture—will become evident.

**Key words:** *Melancholia*; infantile drives; desire; death drive; sublimation.

Il n'y a qu'à partir de la non-existence que l'existence peut commencer. (Winnicott, 1989)

Quel est donc ce désir d'en finir avec la fin, cette impatience d'en finir une fois pour toutes, sinon le désir de la fin du désir, le désir d'un ultime repos – qui est en définitive un désir de mort ? (Lévesque, 2013)

Ce qui révèle peut-être le mieux la pulsion infantile à l'œuvre dans le film *Melancholia* de Lars von Trier, c'est la projection cosmique de l'angoisse face à la catastrophe imminente de fin du monde, face à ce savoir insu sur la fin. Infantile est la toute-puissance de la pensée de Justine à faire advenir comme Réel cette hécatombe, cet exil hors du monde du désir, sa désertion auprès de l'astre sidérant. Or, tel que l'exprime si joliment Pascal Quignard, « désirer désidère » (Quignard, 1998, p. 166). Retrouvons donc quelques instants ce dernier dans sa *Vie secrète*, car il m'apparaît qu'il y énonce très justement cette ambiguïté du désir dans ce que, pour advenir, il exige enfin de se détourner du premier objet d'amour (Pommier, 2013), de s'*ek-sister* comme sujet. Voici :

Désidérer, déflorer, décapiter, découvrir, ces négatifs ne sont pas des négatifs artificiels. Ce sont des mots encore polarisés par l'autre pôle : ce sont aussi des symboliques.

Désirer, c'est ne pas trouver. C'est chercher. C'est voir ce qui n'est pas dans le vu. C'est se dissimilariser au réel. C'est se désolidariser de soi, de la société, du langage, du Jadis, de la mère, de ce dont on est issu, de l'autre qui incorpore.

Être sidéré, c'est avoir trouvé, c'est être cloué, c'est avoir trouvé de quoi fusionner, c'est avoir trouvé son incorporant. C'est avoir trouvé sa mort. (Quignard, 1998, p. 170)

*Melancholia*, voilà bien la mort trouvée-crée, le désastre d'un désir sidérant d'absolu. Étymologiquement, le désir, comme vocable, évoque la négation du terme latin *sidus* et de son génitif *sideris*, lesquels évoquent, entre autres, une constellation, un astre ou une étoile. Une tragédie interstellaire métaphorisant un drame existentiel, psychique et/ou culturel, n'est-ce pas très exactement ce que symbolise *Melancholia* ? La dimension cosmique – englobante et sans issue – y est d'une prodigieuse importance. Or, si toujours nous nous attardons aux origines du mot « désir », nous nous apercevons que, si l'on retient du latin le terme *sideris*, il peut signifier la

nostalgie d'une étoile, le manque et le regret douloureux d'un astre perdu. Mais l'interprétant plutôt selon le terme *sidus*, désirer veut alors dire tout autre chose, à savoir abandonner l'étoile, s'en détourner, mettre fin à la sidération, se soustraire à la fascination que l'objet céleste disparu exerçait sur nous (Dubois, 2011). L'origine du désir semble donc en elle-même contradictoire, à la fois manque cruel de l'objet et renoncement à celui-ci. Infidèle loyauté. Désirer serait à la fois ce renoncement et cette reconnaissance de l'absence douloureuse de l'objet céleste (l'Autre, Dieu) qui, plutôt que de nous délier du monde terrestre et de l'altérité, nous inviterait à s'y engager, à se tendre vers les étoiles de l'autre, ici-bas. Désirer et aimer par et avec la souffrance de se savoir séparés. Pulsions de vie. Incarnation de la transcendance dans le mouvement de nos corps désirants et souffrants. Célébration de ce qui s'offre et de ce qui en lui est absence, inconnaissable. Œuvre inachevable de recouvrement de la perte. Infinies tentatives pour approcher le *manque à dire*.

Mais voilà qu'en première partie du diptyque *Melancholia*, le désir ne saurait plus prendre racine dans les corps en présence ; pas plus que dans les mots, les regards ou les gestes qui s'y échangent. On ne rencontre partout que l'exposition blafarde d'objets somptueusement silencieux. Le désir, trop coûteux, est rejeté : l'autre n'est plus qu'obstacle. La rencontre des astres – *désastre* et représentant traumatique d'une scène primitive qui n'en finit plus de faire retour – sera donc collision, fusion, puis déliaison et destruction fatale. Sadisme et jouissance de l'auteur ? Sans doute (le prénom de Justine n'est très certainement pas anodin). Pulsions de vie poussant à symboliser et transcender la marche sans concession de la pulsion de mort ? Sans contredit. À la fois le symptôme et la cure, dirait Ricœur (1969).

### Prélude traumatique

Nous les vivants, je le vois,  
 Nous ne sommes que fantômes,  
 Ombres fugaces.  
 (*Ajax* de Sophocle, cité dans Lévesque,  
 2013)

Regarder, entendre, sentir au plus profond de soi la parole énoncée par *Melancholia*, c'est être mis en face d'un irréductible et inconnaissable savoir, celui de notre propre anéantissement à venir. Mais n'est-ce pas tout à la fois un savoir insu sur l'origine que Lars von Trier questionne, un savoir sur le

Néant de l'Être duquel peut-être nous sommes issus – matrice impossible vers laquelle nous guide ultimement l'éternel retour ? Nous y reviendrons, évidemment. Mais voyons d'abord le prologue de *Melancholia*, puisqu'en quelque sorte, Tout et Rien s'y trouvent toujours déjà et à jamais. Mise en scène dans une grandiosité narrative excessive, la fin du monde précède l'intrigue comme le sujet, qui de toute façon retournera au néant. « Vanité des vanités, tout est vanité », aurait dit l'Ecclésiaste. Dès les cinq premières minutes du film, la table est mise. Et nous voilà spectateurs sidérés, incapables de nous détourner de ce savoir sur la fin.

Visionnant le prologue, je ne peux m'empêcher d'entendre cette célèbre réplique d'Hamlet résonner au creux de mon oreille : « *the time is out of joint* » (Shakespeare, 1603). Dans *Melancholia*, le temps est résolument disjoint, disloqué. C'est l'infantile, ce *temps qui ne passe pas*, dirait Pontalis (1997). Les tableaux d'ouverture se succèdent dans une temporalité toute ralentie, suspendue. Le temps tel que nous le connaissons au quotidien semble évacué, comme si le gouffre du présent se révélait de toute éternité et que quelque chose se figeait là, en suspension. La rythmicité d'un monde habitable et aimé s'est fracturée, et s'opère un retour à une obscurité romantique aux effluves de fatalité, alors que la matière, les corps et les objets nous apparaissent dans un inquiétant jeu de proportions et de morcèlement.

Considérons dès à présent les premiers représentants de la pulsion et de ce Réel impossible à symboliser, représentants qui toutefois envahissent l'espace imaginaire – visuel et sonore – dans le prologue de *Melancholia*. Les citations sont nombreuses. D'abord, la musique sublime et dramatique de *Tristan et Iseult* de Richard Wagner donne le tempo, rythme la scansion des images. Gros plan sur le visage de Justine qui ouvre peu à peu les yeux pour dévoiler un regard terriblement sombre. Puis, derrière elle, une pluie de colombes calcinées : libération et déchaînement de la pulsion de mort. Apparaît ensuite un cadran solaire démesuré, offrant la lecture d'un temps devenu spectral grâce aux ombres portées de la Lune et de *Melancholia*. Éloge à Tarkovski, les *Chasseurs dans la neige* de Brueghel brûlent et s'effritent (Prud'homme, 2014). Enfin, première apparition de l'astre meurtrier, petit point rouge qui s'approche peu à peu de la Terre jusqu'à disparaître derrière elle. La matière perd sa substance : incapable d'avancer, Claire portant son enfant dans ses bras s'enfonce dans l'herbe du trou numéro 19 du terrain de golf. C'est ensuite à *Le Caravage* (dont on reconnaîtra plus tard aussi le *David et Goliath*) que l'on pense, alors que le cheval Abraham s'effondre au sol. Justine, les bras en croix, arborant un regard de grande prêtresse des

ténèbres, orchestre la valse étrange de milliers d'éphémères. Puis, une trinité nouvellement constituée de Justine, Léo et Claire (la folle, l'enfant et la femme), figure telles des pièces d'échec devant la villa immense, elle-même surplombée par les trois astres régnant désormais : *Melancholia*, la Lune et le Soleil. Nouvelle prise de vue sur la danse cosmique des planètes ; Justine projette des filets électriques du bout de ses doigts magiciens. Sa robe de mariée la retient ensuite prisonnière de longues lianes grises : la nature est étrangement vivante et les arbres entravent sa fuite désespérée. La Terre et *Melancholia* se rapprochent toujours davantage et envahissent l'écran dans une étreinte presque érotique. Vient alors *Ophélie* suicidée et flottant sur les eaux, célèbre tableau de Millais. Et enfin, l'enfant Léo sculptant au canif un morceau de bois lève son regard savant vers la toute dernière séquence : la rencontre pénétrante des gamètes-planètes, annonçant la fin de notre monde. Wagner se tait, l'univers chante en sourdine, et le titre *Melancholia* apparaît sous le nom de Lars von Trier, tous deux égratignés, à demi effacés, des marques dans la cendre.

Qu'est-ce à dire ? « Pas la peine », de répondre l'Ernesto de Duras (1990). Ainsi, le manque à dire Dieu, à dire l'Être, ne pourrait s'exprimer que dans l'achèvement de tout ? Peut-être pas, ou enfin pas seulement. Car c'est ici que la pulsion de vie, en ce qu'elle a à voir avec l'*Éros*, avec la transcendance, vient reprendre sa juste place auprès de la pulsion de mort, afin d'exercer avec elle le travail de métaphorisation nécessaire à l'élaboration d'un certain deuil de soi-même. Peut-être *Melancholia* est-il un film-trou, ou enfin un révélateur de ce vide. Avide. Livide. *Melancholia* – planète ou « infracasable noyau de nuit » (David, 2007, p. 22) au plus profond d'un soi envisagé comme cosmique – occupe ce lieu vide où le manque, indicible présence, touche au sublime de la Chose lacanienne. Or, cette « Chose n'existerait pas sans le langage [...] mais le langage ne pourrait consister sans le trou de la Chose puisqu'il faut ce point de fuite intrinsèque au symbolique » (Morin, 2007, p. 5). Par sa mise en représentation, Lars von Trier transcende la douleur de cet inachèvement, de ce surcroît de Réel. Et c'est alors dans ce sentiment d'horreur inhibant provoqué par l'œuvre que s'entend la jouissance de l'artiste. « L'homme seul, dans son manque à être, peut transformer une blessure en poème, une marque en masque, une surface en visage. » (Thiboutot, 2004, p. 111)

### **Melancholia ou la revanche de l'infantile**

Nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue. (Bataille, 1964)

Une fois la catastrophe annoncée dans le prologue, l'action du film débute plus concrètement alors que nous sommes invités à la célébration pompeuse des noces de Justine et Mickael. Première séquence : un plan en contre-plongée nous montre une immense limousine blanche qui peine à circuler sur un petit chemin sinueux. Le couple est à bord, jeunes mariés parfaitement assortis, beaux comme des dieux, radieux. Mais déjà, le transit s'annonce difficile, quelque chose ne passe pas. Enfin parvenue à la villa, Justine questionne la présence d'une mystérieuse lumière dans le firmament. C'est Antarès, étoile principale de la constellation du Scorpion, elle-même associée à la mort et à la renaissance, ainsi qu'à la planète Pluton, symbole du nécessaire effondrement précédant la résurrection. Il n'est pas non plus *in-signifiant* d'ajouter que cette planète rouge, Antarès, est nommée en référence au dieu grec Arès, dieu de la guerre, et donc aussi associée à la planète Mars. Un grave affrontement entre le féminin et le masculin serait-il à prévoir ? Vie et mort participent-elles du même entrelacement, de la même fatale étreinte ? John, l'homme de sciences et l'expert en astronomie, s'étonne d'ailleurs que Justine ait pu voir Antarès à l'œil nu. Mais Justine, déjà, nous révèle l'infantile. Son rapport au monde est pulsionnel ; elle pressent sans connaître, et elle veut savoir ce qu'elle sait. Ainsi, malgré les reproches et leur retard, avant que de rejoindre la fête, von Trier mène les amoureux aux écuries où Justine présentera Abraham, son fougueux étalon, à son nouvel amoureux Mickaël. Abraham représente ici la pulsion de vie, le désir. Et Justine affirmant être sa maîtresse et son unique cavalière annonce bien leur connivence dans l'infantile. Apparaîtra dès lors un jeu de miroirs et d'inversions entre le psychisme de Justine et les élans d'Abraham, jeu dans lequel est représentée la pulsion. Et en effet, dès le lendemain matin, alors que sera confirmé l'échec pathétique du mariage, alors que l'étalon se refuse à poursuivre sa course au-delà d'un petit pont reliant la villa au village – au même endroit où il se refusera encore à avancer au deuxième chapitre et où le car de golf de Claire tombera en panne – Justine constatera, fascinée : « *The red star is missing from Scorpio. Antares is no*

*longer there.* » Ces mots prononcés, von Trier fait coupure, le combat de Justine est terminé.

Mais revenons d'abord à la fête où s'amorce l'heure pénible des toasts portés aux mariés. Le patron de Justine se lance le premier dans un discours déshumanisant, puis suivent les monologues pitoyables du père et de la mère qui ne peuvent s'empêcher de donner en spectacle leur haine pour l'un et l'autre. Gaby, la mère, terminera d'ailleurs sa méprisante allocution ainsi : « *I only have one thing to say: enjoy it while it last. I, myself, hate marriages. Especially when they involve some of my closest family members.* » Représentante d'une figure maternelle phallique terriblement froide et incapable de rêverie, Gaby se refuse au jeu. Elle dédaigne ce rôle qui exigerait d'elle l'incarnation d'une présence aimante et rassurante en ce jour si constitutif à la fois du plus grand acte de liaison que de celui d'individuation de sa propre fille. Peu à peu, le sortilège maternel opère son charme affreux sur Justine, sur le désir de transcendance qu'elle représente.

Voyons maintenant le moment où Mickaël, apercevant la détresse qui commence à gagner Justine, invite celle-ci à la bibliothèque afin de lui offrir son cadeau de mariage. Après l'avoir fait assoir, il sort de son portefeuille non pas une liasse d'argent, mais mieux : la photographie du verger qu'il a acheté pour elle. Un merveilleux jardin d'Éden où Justine pourra trouver repos lorsque l'humeur chagrine s'emparera d'elle. Une promesse d'un retour à l'état primordial, de retrouvailles avec l'Ève et l'Adam de Jadis. Sidérante naïveté que de croire que la mélancolie peut oublier. La regrettée Anne Dufourmantelle, lors de son passage à l'émission *Remède à la mélancolie* (2017), le disait ainsi : « la mélancolie est un impossible oubli, elle nous ramène à une origine perdue ». Justine est alors terriblement seule dans *Melancholia*. Seule à reconnaître la signification de cette perte structurale. Seule, enfin, à ne pas se laisser leurrer par cette illusion qui pousse l'homme à vouloir tout posséder, tout embrasser, jusqu'au temps d'avant ses propres origines.

Mais quelque chose résiste encore, insiste. Quelque chose qui n'en finit plus de faire retour. Le premier objet d'amour. La mère. Gaby, cette femme pleine de fiel qui ne semble désirer ni manquer de rien, partie prendre son bain au moment de couper le gâteau. Avec elle aussi s'installe un jeu de miroirs, une contamination maléfique du désir de Justine et un rejet – vain bien que souverain – de la pulsion infantile. Gaby, représentante de la pulsion de mort, renvoie brutalement John qui était venu lui annoncer que l'on coupait le gâteau : « *When Justine took her first crap on the potty, I wasn't*



*there. When she had her first sexual intercourse, I wasn't there. So give me a break please with all your fucking rituals.* » Ainsi se trouvent également rejetés les représentants de l'oralité, de l'analité et de la génitalité de Justine. Ses pulsions partielles n'ont pas à être, et son désir doit se faire néant. Voyant que Gaby est en train d'infester et de pourrir la fête (Justine s'est elle aussi, en même temps, plongée dans son bain), John va faire jeter ses bagages dehors. Mais la pulsion s'acharne. De cette mère intouchable, pour ne lui avoir visiblement jamais eu accès, Justine veut encore et toujours l'amour. Après avoir retiré les tableaux modernes et constructivistes exposés dans la bibliothèque pour les remplacer par les œuvres romantiques pleines de chair et de sang, de vie et de mort entrevues dans le prologue, Justine va se rendre à la chambre de sa mère et lui rendre ses bagages. Et malgré le froid mépris affiché par Gaby, elle va tenter d'obtenir d'elle une parole, un mot par lequel l'enfant terrorisée qui l'habite pourrait se trouver apaisée. Justine est sidérée par l'angoisse de mort.

- Justine: *Mom, I'm a bit scared.*
- Gaby: *«A bit»? I would be scared out of my wits if I were you.*
- Justine: *No. It's something else. I'm frightened mom. I have trouble walking properly.*
- Gaby: *You can still wobble I see. So just wobble the hell out of here. Stop dreaming Justine.*
- Justine: *I'm scared...*
- Gaby: *We all are sweetie. Just forget it. Get the hell out of here.*

Et l'ombre de l'objet s'abattit définitivement sur le sujet (Freud, 1917). La compulsion de répétition toujours plus profondément engagée, s'enchaînent ensuite plusieurs plans où apparaît Justine comme une petite fille figée dans sa robe à froufrous trop ample, dans cette villa trop grande, avec ces alcools trop forts, ce père trop fuyant, sous ces lustres trop brillants. Et le désir quitta dès lors le monde terrestre pour se projeter dans le cosmos, mouvement merveilleusement métaphorisé par l'envolée des petites montgolfières de papier. De la même manière, quand Justine regarde le télescope, l'univers tout entier la pénètre. C'est avec les yeux fermés et à l'intérieur d'elle-même qu'elle voit les nébuleuses où figure une trinité composée de deux femmes et d'un enfant. Justine, femme, fille, mère, père et enfant.

### ***I know things!***

Aux confins du silence, dans le souffle le plus faible, la mélancolie murmure : « Tout est vide ! Tout est vanité ! » (Starobinski, 2012)

La première partie du film va enfin se clore au lendemain de cette farce tragique que furent les célébrations du mariage. Tel qu'énoncé plus haut, Justine remarquera alors dans le ciel l'absence de l'étoile rouge dans la constellation du Scorpion, Antares. Il n'y a alors plus de doute : rien ne va plus, le désir a déserté les corps. La planète *Melancholia* est en chemin et l'astre meurtrier fonce droit sur nous. S'amorce alors la seconde partie du film, intitulée « Claire », qui commence par le retour de Justine à la villa. Car enfin, la compulsion de répétition – structure spectrale et gisante au cœur et tout autour de l'œuvre – finit bel et bien par faire fatalité. Le retour de Justine en ce lieu maudit qu'est la villa familiale, en ce sarcophage étouffant toute pulsion de vie, s'annonce donc comme représentant de cette pulsion de mort désormais déchaînée. Entre-temps, Claire a pris connaissance du désastre astronomique à venir, et les paroles rationnelles de John ne viennent pas à bout de son angoisse. Nous découvrons ensuite Justine tout entièrement prostrée dans son accablement mélancolique. La figuration en est presque caricaturale. Son corps dévitalisé nous apparaît d'une lourdeur indicible, ne sachant plus répondre aux exigences premières de se mouvoir, de se laver et de se nourrir. Et cette posture figée, excessive, de la dépression rend impossible l'appartenance de Justine à ce monde asséché, toujours déjà mort. Ses loyautés ont maintenant des exigences bien ailleurs qu'ici-bas.

Notre narrateur est, lui, bien vivant, et il sublime ce qui autrement le pousserait sans doute à disparaître. Lars von Trier a d'ailleurs affirmé que la réalisation de ce film sur la fin du monde et la dépression fût un tel plaisir qu'il se demandait s'il ne devrait pas s'en sentir coupable (James, 2011). La scène du bain est rejouée, alors que Claire devient représentant d'une figure maternelle bienveillante. Elle préparera le repas préféré de Justine, mais même le pain de viande autrefois si délicieux a désormais un goût de cendres. Or, bientôt, une force obscure fera en sorte que Justine commencera à s'extraire de son abattement. En effet, après le souper, son neveu Léo se rendra à son chevet pour lui montrer la trajectoire de *Melancholia* : « *Look, that's a planet that's been hiding behind the Sun. And now it's passing*

*by us. It's called a flyby.* » Léo devient à son tour le révélateur de ce savoir sur la fin et de cette toute-puissance infantile de la pensée.

À partir de ce moment, quelque chose va radicalement se transformer chez Justine. Paradoxalement, à mesure qu'elle verra se confirmer autour d'elle la possibilité imminente et *réelle* de la fin du monde, elle se revitalisera, rebondira de sa profonde mélancolie. Fort pathétiquement, pour Justine, la fin du monde réenchante le monde; elle devient très paradoxalement une sorte de « projet ». La néantisation annoncée devient symboliquement la preuve de son savoir. Le Réel asymbolisable, la Chose qui la consumait a trouvé figure au-dehors d'elle, en cet astre funeste, *Melancholia*. L'imaginaire reprend de son dynamisme, et dans le vol des oiseaux Justine lit des messages qui nous échappent, mais qui semblent pour elle annoncer un nouveau printemps alors que la neige se met à tomber en plein été. Les saisons disjonctent, les chevaux paniqués ruent dans leurs stalles. Et la raison, qui devait nous sauver de l'obscurité des croyances, déraisonne d'autant plus, laissant tout l'espace au retour impérieux de la pulsion. L'oralité jusque-là inhibée de Justine reprendra du galon alors qu'elle dévore confitures et chocolats. Justine libèrera aussi ses motions sadiques sur son cheval et sur sa sœur, torturant l'un avec sa cravache et l'autre avec ses paroles cruelles. Et enfin, elle s'abandonnera à la masturbation sous l'œil bleu de *Melancholia*, dans un autoérotisme hallucinatoire, où la haine parentale triomphe en la figuration d'une scène primitive annihilante.

« La pulsion est inconnaissable », dit Freud. Or, Justine, elle, *sait*. Elle connaît l'indomptable pulsion et la marche funèbre dans laquelle elle s'est engagée. Elle tiendra d'ailleurs ce discours auprès de sa sœur Claire :

- Justine: *The Earth is evil. We don't need to grieve for it. Nobody will miss it [...] All I know is life on Earth is evil.*
- Claire: *There maybe be life somewhere else.*
- Justine: *But there isn't.*
- Claire: *How do you know?*
- Justine: *Because I know things.*
- Claire: *Oh yes, you've always imagined it.*
- Justine: *I know we're alone.*
- Claire: *I don't think you know that at all.*
- Justine: *678. The bean lottery. Nobody guessed the amount of beans in the bottle.*
- Claire: *No. That's right.*

- Justine: *But I know.* 678.
- Claire: *But what does that prove?*
- Justine: *That I know things. And when I say we're alone, we're alone. Life is only on Earth, and not for long.*

La magie et la toute-puissance de la pensée de Justine se révèlent : le fait d'avoir deviné le nombre de fèves dans la bouteille de la tombola est pour elle la preuve qu'elle seule connaît les mystères de l'univers. Dans tous les cas, on a affaire au Mal. Et Justine s'y donne tout entière dans un heureux sacrifice, sereine devant le massacre de tout ce qui vit. Non plus victime soumise à la cruauté d'un monde sans désir, elle reçoit ce présage de mort comme une délivrance. Or, tel que le souligne Freud dans son essai *Au-delà du principe de plaisir*, « une pulsion serait une poussée inhérente à l'organisme vivant vers le rétablissement d'un état antérieur » (Freud, 1920, p. 96). Voilà donc de quoi exalter cette pulsion qu'on a tenté par tous les moyens de faire taire, d'étouffer. La perspective, enfin, d'un retour au plus antérieur des états apaise la fureur de Justine. On ne pourra pas dire d'elle que, devant la venue de *Melancholia*, elle « manque de la préparation par l'angoisse » (Freud, 1920, p. 86). D'ailleurs, ce choc par lequel Justine existe à nouveau sera pour elle le moment de réparer en quelque sorte les liens faits poussières qu'elle entretient avec son monde. C'est la revanche de l'infantile. En outre, au contraire de sa mère, Justine se fera rassurante avec son neveu Léo qui lui témoigne son effroi : elle saura l'écouter et s'offrir comme promesse de protection.

Quant à John, le scientifique positiviste, devant l'inévitable catastrophe, il s'en est allé se suicider aux écuries. Car, si l'on avait d'abord cru que *Melancholia* n'avait que frôlé la Terre, c'est mal connaître la pulsion, qui toujours trouve son chemin. La trajectoire de l'astre meurtrier est bel et bien de l'ordre de la compulsion de répétition : elle fait retour droit sur nous. Les chevaux, pulsions de vie, se sont tus désormais. Et se répète aussi la déception de Claire alors qu'elle propose de célébrer l'anéantissement en prenant un verre de vin sur sa splendide terrasse. Mais, cette fois, Justine n'hésite pas à lui démontrer la futile vanité de son entreprise : « *You want us to gather on your terrace, to sing a song, have glass of wine, the three of us? [...] Do you know what I think of your plan? [...] I think it's a piece of shit [...] Why don't we meet on the fucking toilet?* » On reconnaît ici la cruauté et la sauvagerie de Gaby, l'analité sadique de la mère. Enfin, Claire adressera ces ultimes mots magiques, les dernières paroles qu'elle avait aussi adressées à Justine au même minutage du chapitre premier : « *Sometimes, I hate you so much Justine.* »

Or, face à la destruction de la planète Terre et à l'effacement de toute vie, Justine construira avec Léo un rempart symbolique – une cave magique – grâce auquel l'effroi d'un Réel non symbolisé faisant retour pourra être, si ce n'est surmonté, à tout le moins vécu. Et c'est peut-être dans cet espace sacré, dans cette construction infantile de l'antré protecteur, que le désir de se lier (à sa sœur et à Léo, à ceux qui restent) pourra enfin s'organiser, dans cette fulgurante rencontre totale entre le symbolique, le réel et l'imaginaire. Bref, ce « délire apocalyptique » semble bien plus une manière de révéler l'importance du désir d'exister dans la rencontre, de s'inscrire dans un monde de coexistence, qu'une réelle volonté d'anéantissement.

*Reason, cold reasoning, no matter how irrefutable, will not illuminate the world we live in, but on the contrary, will plunge it into darkness. Imagination will do this world justice. (Van den Berg, 1980, p. 27)*

Quel sens – et pour quelle jouissance – nous est dévoilé par Lars Von Trier et son film *Melancholia*? Peut-être enfin l'importance fondamentale de savoir reconnaître cette part d'abîme qui nous habite tous, cette perte innommable qu'est la mélancolie et qui, justement, est constitutive de notre humanité, de notre devenir sujet. Enfants des lumières crues de la Modernité et de ses conduites contre-mélancoliques, nous sommes en passe d'oublier que, malgré l'abondance des connaissances scientifiques, la prétention d'enfin tout dé-mythifier et de mettre à nu le Réel reste vaine ; et que, dans un monde de besoins sans désir, l'absence est d'autant plus éprouvée comme intolérable, insurmontable. Et puis, ce qui toujours échappera à cette « science adulte » (celle de John, par exemple), c'est bien entendu la grande énigme de notre existence qui, de fait, rythme et guide toutes nos quêtes vers ce *manque à savoir*. Peut-être enfin le *beau* – car il faut bien le dire, *Melancholia* est une œuvre d'une splendeur esthétique rarement égale – serait-il cet objet idéal que l'artiste (et l'enfant qui s'émerveille) n'a de cesse de trouver-crée pour parvenir à sublimer la pulsion qui sans relâche nous rappelle à la souffrance de vivre toujours dans l'inachevé.

Lorsque nous avons pu traverser nos mélancolies au point de nous intéresser aux vies des signes, la beauté peut aussi nous saisir pour témoigner de quelqu'un qui a magnifiquement trouvé la voie royale par laquelle

l'homme transcende la douleur d'être séparé : la voie de la parole donnée à la souffrance, jusqu'au cri, à la musique, au silence et au rire. Le magnifique serait même le rêve impossible, l'autre monde du dépressif, réalisé ici-bas. En dehors de l'espace dépressif, le magnifique est-il autre chose qu'un jeu ? La sublimation seule résiste à la mort. (Kristeva, 1987, p. 112)

## Pour finir, une renaissance

C'est dans les souvenirs de cette solitude cosmique que nous devons trouver le noyau d'enfance qui reste au centre de la psyché humaine. (Bachelard, 1960)

Bien entendu, un certain principe de réalité m'oblige ici à couper court à mon propre plaisir, et je me vois forcée de renoncer à tout décrire, tout dire. Je dois délaissier mon désir de mener jusqu'à terme ma quête – de toute façon impossible – vers ce *manque à savoir*. À plusieurs pistes je me vois contrainte de renoncer, et déjà une certaine mélancolie m'habite. Je sais que tout ceci aura une fin, et qu'elle adviendra bien avant que d'avoir tout dit. Cruelle entreprise, jamais l'on ne parvient réellement au fin mot de la fin ! J'aurais voulu dire les inventions archaïques de Léo pour connaître le parcours de *Melancholia* ; nommer la pulsion scopique qui nous engage à ne jamais se détourner de cette angoisse disséquante qui partout est projetée dans l'imaginaire du film ; relever l'échec de l'étayage et la disparition puérile du père. J'aurais souhaité aborder le poids de la névrose et du déterminisme contemporain ; m'étendre plus encore sur les dangers d'un *logos* qui s'ignore comme *pathos* ; témoigner mieux de ce que *Melancholia* me semble symboliser à propos de l'aliénation et de la perte d'altérité engendrées par la Modernité, par notre présence technique au monde. Enfin, j'aurais tant voulu traiter de ce texte splendide de Freud, *Éphémère destinée*. Mais je n'aurai pas le temps. Pas la peine de s'acharner contre cette fin à venir. Et enfin, tel que le dit si joliment Christian David, « Devant notre éphémère destinée, n'est-ce pas délirer autrement mais délirer encore que de n'être point mélancolique ? » [David, 1996, p. 23]

FIN [DÉBUT]

Catherine Mousseau  
cat.mousseau@hotmail.com

## Note

1. Cet article a reçu le second prix (ex-aequo) du concours de rédaction d'article psychanalytique par la relève (une initiative de l'APPQ, la SPM, la SPQ, le Quebec English Branch de la SCP et la revue *Filigrane* <https://revuefiligrane.ca/concours-de-redaction-darticle/>).

## Références

- Bachelard, G. [1960]. *La poétique de la rêverie*. Paris: Presses universitaires de France.
- Bataille, G. [1964]. *L'érotisme*. Paris: Union générale d'éditions.
- David, C. [1996]. Le deuil de soi-même. *Revue française de psychanalyse*, 1 [60], 15-32.
- David, C. [2007]. *Le mélancolique sans mélancolie*. Paris: de l'Olivier.
- Dubois, J. [2011]. Désir. Dans *Grand dictionnaire étymologique et historique du français*. Paris: Larousse.
- Duras, M. [1990]. *La pluie d'été*. Paris: Gallimard.
- Freud, S. [1917]. *Métopsychoanalyse*. Paris: Gallimard, 1968.
- Freud, S. [1920]. *Au-delà du principe de plaisir*. Paris: Payot et Rivages, 2010.
- James, N. [2011]. The confessions of Lars von Trier. *Sight and sound*, 21(10), 30-34.
- Kristeva, J. [1987]. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard.
- Lévesque, N. [2013]. *Le deuil impossible nécessaire*. Montréal: Nota Bene.
- Morin, I. [2007]. Les mots et la Chose, *Psychanalyse*, 1 [8], 5-22.
- Pommier, G. [2013]. *Refoulement originnaire, refoulement secondaire*. Paris: Seuil.
- Pontalis, J.-B. [1997]. *Ce temps qui ne passe pas*. Paris: Gallimard.
- Prud'homme, F. [2014]. Bruegel chez Tarkovski. *Séquences*, 291, 21-25.
- Quignard, P. [1998]. *Vie secrète*. Paris: Gallimard.
- Ricœur, P. [1969]. *Le conflit des interprétations: essais d'herméneutique*. Paris: Seuil.
- Shakespeare, W. [1603]. *Hamlet*. Paris: Flammarion, 1995.
- Starobinski, J. [2012]. *L'encre de la mélancolie*. Paris: Seuil.
- Thiboutot, C. (2004). Du masque à l'écriture: en passant par le visage et l'image. *Cahiers Gaston Bachelard*, numéro hors série, 103-112.
- Van den Berg, J. H. [1980]. Phenomenology and Psychotherapy. *Journal of Phenomenological Psychology*, 11(2), 21-49.
- Winnicott, D. W. (1989). *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*. Paris: Gallimard, 2000.