

DANS LES YEUX DE TA JUMELLE

FESTEN DE THOMAS VINTERBERG

Peu de temps après le suicide de sa fille Linda, Helge réunit ses trois enfants, Michael, Hélène, Christian, et l'ensemble de sa famille pour fêter ses soixante ans. À cette occasion, Christian, le frère jumeau de la morte va énoncer l'inceste dont lui et sa soeur furent victimes dans leur enfance. Afin d'analyser les mécanismes psychiques qui ont permis à Christian de survivre aux abus sexuels commis par le père, je vais essentiellement m'intéresser aux points de vue singuliers qui apparaissent tout au long de *Festen*¹. Filmés à l'aide d'une petite caméra numérique qui, d'après Thomas Vinterberg, « correspond au sujet »² en ceci qu'ils donnent « à l'image un aspect fantomatique »³, « des angles étranges »⁴, les cadrages sculptent par défaut, selon mon hypothèse, le corps de la suicidée, le personnage principal du film, Linda. Mais aussi, puisque, d'après les propos de Thomas Vinterberg, ils sont composées « selon l'inspiration »⁵, qu'ils manifestent donc « des accidents brusques et essentiels »⁶ propres au *saisissement créateur* défini par Michel de M'Uzan, ils constituent la trace d'une dépersonnalisation de l'artiste en proie à l'émergence progressive d'un *ego alter*⁷. Si l'on suit l'hypothèse de Murielle Gagnebin, le cinéaste ne partage-t-il pas une expérience similaire à celle de son personnage qui s'est inventé un *jumeau paraphrénique*⁸, Snut, dont la manifestation permettra la création d'une *œuvre de sépulture*⁹ ?

1. Thomas Vinterberg, *Festen*, 1998.

2. Aurélien Ferenczi, « Un entretien avec Vinterberg », *Télérama*, 23 décembre 1998.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort*, Paris, Éditions Gallimard, 1977, p. 6.

7. Murielle Gagnebin, *Authenticité du faux. Lectures psychanalytiques*, Paris, P.U.F., 2004, p. 276-280.

8. Michel de M'Uzan, « Le jumeau paraphrénique ou aux confins de l'identité », in *Aux confins de l'identité*, Paris, Éditions Gallimard, p.15-63.

9. Pierre Fédida, *Des bienfaits de la dépression*, Paris, Odile Jacob, 2001.

Le fantôme de Linda apparaît pour la première fois collé à l'un des pylônes qui sépare l'hôtel de la maison des parents. D'emblée, la position de la caméra au ras du sol, mais aussi la vivacité de son mouvement, évoque l'empressement d'une enfant qui guette l'arrivée des convives.



Cette présence enfantine, qui ne cesse d'irriguer le film, témoigne de l'esthétisation d'un *caveau intrapsychique*¹⁰ à l'intérieur duquel, Linda, telle une enfant, s'impatiente. Comme si, dans le corps d'une personne adulte morte, persistait le fantôme d'une petite fille¹¹ figée dans le traumatisme de l'inceste. La figure filmique privilégiée par Thomas Vinterberg « fait surgir les fantômes de la crypte, du caveau »¹², dans la « zone sans limites et sans consistance de lieu »¹³ d'une *sans sépulture*. Ainsi, lorsque Christian, le frère jumeau de la morte, s'interroge sur la présence de sa sœur, l'image revient sur les bas-côtés d'une route pleine de sons de moteurs et de

10. Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, Paris, Édition Gallimard. La notion des deux auteurs est dans la lignée de celle de *monument funéraire* inventée par S.H. Fuchs « On introjection », *Itern. Journ. Psychoanal.*, n°18, 1937.

11. Dès 1932 Sandor Ferenczi notait chez une de ses patientes ayant subi trois attentats sexuels « la fixation, à l'intérieur de la personne adulte, d'une "enfant séduite", in, *Journal Clinique* (janvier - octobre 1932), cité par Thierry Bokanowski, conférence en ligne, <http://www.spp.asso.fr/main/conferencesenligne/Items/14.htm> Nicolas Abraham et Maria Torok s'inspirent aussi de la conception développée par Sandor Ferenczi. Claude Nachin quant à lui s'inscrit dans la même lignée lorsqu'il affirme que dans le caveau repose « le sujet enfant (...) des moments traumatiques », in *Le deuil d'amour*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 106.

12. Murielle Gagnebin, *Les ensevelis vivants, Des mécanismes psychiques de la création*, Seyssel, Champ Vallon, Collection « L'or d'Atalante », 1987, p. 48.

13. Pierre Fédida, *Des bienfaits de la dépression, op., cit.*, p. 97.

klaxons stridents. Comme en réponse à la question de Christian, l'extrême agitation du cadre dévoile ses bouleversements intérieurs. Incapable de nommer Hélène, sa sœur encore en vie, n'espère-t-il pas toujours secrètement et ardemment le retour de sa jumelle ? D'après Pierre Fédida, n'est-il pas en proie à la « négligence de la mort inaperçue »¹⁴ qui induit une privation de la pensée, et « prive aussi les morts des lieux de leur sépulture »¹⁵ ? N'est-ce pas en raison d'un *oubli* que Linda continue d'*errer sans nom*, mais aussi *sans visage* sur les lieux encore plein de son drame ? En témoigne la réactualisation de son suicide filmée avec une extrême sobriété en raison d'un interdit esthétique énoncé par la septième règle du dogme¹⁶. Un plan de détail s'attarde sur un verre à peine déposé et lance les festivités. À hauteur du plateau d'apéritif, la caméra, qui relaie la présence enfantine de Linda, s'intéresse néanmoins à l'arrière-plan que les boissons rendent inaccessible. La tonalité jaune orangé des breuvages teinte l'image aux couleurs d'une pupille irritée jusqu'au sang. Un employé s'empare du plateau et suspend ce supplice de l'œil car il découvre un cercle d'hommes dont la conversation inaudible évoque un complot. Saisi désormais en gros plan, le père, Helge, affirme : « Le plat principal est secret. Secret »¹⁷ répète aussitôt l'un des convives. Derrière les alcools, n'est-ce pas le petit corps de Linda que le secret du père vide de sa substance ? Le liquide rouge des verres n'évoque-t-il pas ses veines ouvertes dans l'eau de sa baignoire ? Alors que le père se vante d'avoir tué à la chasse l'animal de son repas d'anniversaire, n'a-t-on pas la sensation écœurante que la chair de sa fille remplira les assiettes ? Cette image, qui a tout d'une mise en bouche, met en marche la mémoire du traumatisme à travers une régression temporelle. En attestent, aussitôt, les pas décidés d'un employé de l'hôtel Lars, qui, filmés de l'intérieur de l'hôtel à l'aide de couleurs surannées, indiquent un cheminement vers le bain sacrificiel de la victime principale de Helge, sa fille Linda.

Ainsi, pour *ravir la morte*¹⁸ et la « dérober à la négligence »¹⁹ qui la retient captive, l'image, à son tour, *part en chasse*²⁰ selon la formule de Pierre Fédida. Effectuée conjointement dans trois chambres, ponctuée par de nombreuses plongées déformantes incrustées dans le mur, la traversée est médiatisée par une esthétique de la vidéo-surveillance, pervertie par Thomas Vinterberg à la faveur d'une violation par le regard des espaces que le dispositif sécuritaire est censé protéger. Le cinéaste « trouble les frontières de l'intime »²¹. Cette vision intra-muros inhumaine braquée sur le corps de Christian, n'est-elle pas le fruit d'un « regard électronique, c'est-à-dire, par définition acéphale et sans corps, sans sujet et sans jouissance »²² ? N'évoque-t-elle pas, une *présence sans personne*, « sur une ligne de fracture qui divise public et privé »²³, et qui, selon Gérard Wajcman, « pourrait ne pas être aussi claire et stable »²⁴. Ainsi, comme le pointe l'auteur,

14. *Ibid.*, p. 97.

15. *Ibid.*, p. 98.

16. « Les aliénations temporelles et géographiques sont interdites, c'est-à-dire que le film a lieu ici et maintenant », in *Les cahiers du cinéma*, n°32, Hors série, Avril 2003, p. 25.

17. Thomas Vinterberg, *Festen*, *op. cit.*, 13 mn 10.

18. Pierre Fédida, *Des bienfaits de la dépression*, *op. cit.*, p. 96.

19. *Ibid.*, p. 97.

20. *Ibid.*, p. 96

21. Gérard Wajcman, « Trouble aux frontières de l'intime », in *L'intime et le politique dans la littérature et dans les arts contemporains*, *Le Texte étranger* [en ligne], n° 8, mise en ligne janvier 2011.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

quand les « espaces séparés se rejoignent et se nouent »²⁵, l'image est en proie au vacillement de l'*extimité*.



En atteste, l'image floue qui succède à cette distorsion générée par un viol visuel. La posture du regard évoque la nécessité de s'adosser pour se soutenir, quand la confusion au niveau de l'œil convoque la figure esthétique des larmes. Le cinéaste ne continue-t-il pas à donner à sa caméra l'empreinte physique de la suicidée ? N'obtient-il pas de son médium une sensation de substance lacrymale ? La caméra rend perceptible les images du corps de Linda terrassée par l'intrusion revécue, prostrée par le chagrin qui en découle, l'esprit alourdi d'une tristesse aussi écrasante que les draps qui recouvrent le mobilier de sa chambre. Hélène entreprend de dégager les meubles de leurs linéaments et déclenche, dans la salle de bains, les ondulations d'un tissu perceptibles à travers un ralenti. *L'image deuil*²⁶, celle des objets de la morte étouffés par la lourdeur de véritables suaires, se métamorphose, lorsque les drapés de la salle de bains s'animent d'un souffle, en une *image désir*²⁷. D'après la perspective de Georges Didi-Huberman, le mouvement du tissu suggère alors le frôlement de l'air sur des cordes vocales et initie, dans la troisième chambre, les cris d'une violente dispute. Au centre, Linda, telle une enfant, assiste impuissante à la violente dispute de son frère avec sa femme qui, au paroxysme de l'altercation, s'écroule. L'effondrement de cette figure maternelle provoque un « chaud ou froid », soit la reviviscence d'une scène d'inceste.

25. *Ibid.*

26. Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 25.

27. *Ibid.*, p. 25.

Décapité par le miroir, Lars, manipulé par Hélène, devient bien malgré lui son partenaire de jeu et prend la place de la suicidée dans une baignoire qui ressemble à un cercueil ouvert.



Thomas Vinterberg calque ensuite le rythme du montage sur la dynamique jubilatoire d'une recherche orchestrée depuis l'au-delà, à l'origine d'une accélération de plus en plus vive des passages d'une chambre à l'autre, marqués par des *cuts*. Ainsi, l'exposition en gros plan du sexe moulé de Michael dialogue avec les exclamations d'Hélène : « un poisson. Ça signifie "plat", donc, "vers le bas" ». Les qualificatifs neutralisent la peur d'une exhibition lisible sur le visage de Lars et dans la disposition des corps. La présence d'Hélène en quasi hors champ et de dos suggère la domination du père sur le corps de Linda, une domination qu'une légère contre-plongée à hauteur d'enfant renforce et dont l'impuissance paternelle semble être le moteur. Alors que la succession des plans condense les agressions sexuelles du père, le dialogue les contredit et initie une extraction du tombeau.



Lars se met debout dans la baignoire mais, sa tête, toujours découpée par les bords du miroir, surgit sur le mur à la faveur du visage-poisson de Linda ; sans chair intérieure, réduit à la fragilité de son contour menacé d'une intrusion démesurée, mais immobilisée par une désignation qui préfigure les mots de la lettre. À la désincarnation esthétique de la vidéo surveillance succède la personnification du regard d'une enfant emmurée par l'inceste. Comme l'indique Michel de M'Uzan, à ce « moment de l'écriture de fiction »²⁸ cinématographique, le dessin ne révèle-t-il pas le tracé régressif de son visage ? Ne peut-on reconnaître ici le don qu'elle a eu, de « transmuier en un rébus plein d'humour »²⁹ les ravages de l'inceste ? Le croquis enfantin du visage de Linda accélère une plongée au cœur de la scène originaire du traumatisme. L'excès d'excitation du coït de Michael et de Mette, observé de haut, déclenche la tentative de *mise à l'abri*³⁰ du témoin, c'est-à-dire Linda, qui se traduit esthétiquement par une syncope auditive et un éloignement visuel. À la brutalité de l'étreinte et à la saturation des râles du couple, succèdent le plafond et un grand silence. Comme si Linda avait détourné ses yeux et bouché ses oreilles pour ne plus rien voir et ne plus rien entendre d'un plaisir qui bouleverse ses sens. Complètement renversée par une réalité destructurante, elle semble perdre ses repères spatiaux. La représentation chamboulée de la chambre construit la « concrétude »³¹ d'une confusion entre l'intérieur et l'extérieur et désigne une effraction de l'enveloppe psychique. Selon l'hypothèse de Claude Janin, l'image élabore une communication entre l'espace interne et l'espace externe, une perte du sens de la réalité proche du sentiment d'inquiétante étrangeté et qui culmine quand la caméra entame une traversée de la pièce, reflétée aussitôt dans le miroir de la salle de bains entrouverte. Fixée à l'extrémité d'une perche de son, l'appareil filmique révèle tant l'affranchissement de Linda des fondations de l'hôtel, que celui de Thomas Vinterberg à l'égard de la troisième règle du dogme, édictant l'obligation d'une caméra à l'épaule.

Thomas Vinterberg, au cours d'un des nombreux entretiens qui ont accompagné la sortie de son film, a lui-même avoué cette transgression esthétique, sans toutefois la situer³². La glace ne divulgue-t-elle pas un *secret de fabrication*³³ ? Le glissement de la caméra évoque cette « énergie comme en suspens, circulant librement »³⁴, d'avant le saisissement créateur et qui s'épanouit dans l'espace spéculaire. À l'écran, Thomas Vinterberg élabore une transgression, artistique et traumatique. D'ailleurs, pour Michel de M'Uzan, le saisissement relève d'une expérience traumatique³⁵. Transgressive, l'image figure le traumatisme comme une dépossession de soi. Dans ce lieu d'altération des limites entre l'œuvre et l'espace spectatoriel, le réalisateur compose une

28. Michel de M'Uzan, « Un moment de l'écriture de fiction », in *Parler avec l'étranger*, Paris, Éditions Gallimard, 2003, p. 196.

29. *Ibid.*, p. 196.

30. Claude Janin, « La réalité : entre traumatisme et histoire », in *La réalité psychique, Revue Française de psychanalyse*, Janvier-Mars 1995, p. 125.

31. Claude Le Guen, « Le principe de réalité psychique », in *La réalité psychique, op. cit.*, p. 10.

32. Barbara Lemaître note que Thomas Vinterberg reconnaît « avoir installé la caméra au bout d'une perche de microphone pour une scène », in *Festen, un film de Thomas Vinterberg*, Paris Bibliothèque du film, Collection Lycéens au cinéma, 2001, p. 10.

33. Daniel Arasse, *On y voit rien, Descriptions*, Paris, Éditions Denoël, 2000, p. 133.

34. Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort, op. cit.*, p. 6.

35. L'« instant de saisissement me paraît relever d'une expérience traumatique », *ibid.*, p. 7

intense dépersonnalisation commune à l'artiste, à son personnage, mais aussi au spectateur, chacun apparaissant, comme « mû par un autre lui-même »³⁶.



Devant ce plan si fugace, n'a-t-on pas la sensation d'accéder à « quelque chose qui pense et qui pense sans mot »³⁷, aurait écrit Daniel Arasse ? L'image, comme l'indique Pierre Fédida, ne touche-t-elle pas aux « zones muettes de la vie psychique »³⁸ ? N'a-t-on pas « la conscience d'entrer en rapport avec quelque chose d'essentiel et pourtant d'ineffable »³⁹, selon la formule de Michel de M'Uzan ? Au-delà du choc de l'émotion esthétique : « l'émotion pure qui ne se verbalise pas »⁴⁰, et que beaucoup de spectateurs ont ressenti en voyant le film, « en arrive une deuxième, avec la durée, avec le fait de revenir »⁴¹. Peu à peu le film soulève un pan, puis un autre pan, et « peu à peu une intimité se fait, celle d'un contact avec l'œuvre »⁴². À ce point de contact entre la plasticité des entrailles et de l'épiderme du film, la création réfléchit l'intimité de son autonomie. Selon l'hypothèse développée par Murielle Gagnebin, le miroir devient alors la surface de révélation d'un *spectre de la sublimation* « où l'œuvre et l'artiste échangent, à leur tour, tact, texture et tessitures »⁴³. « Double d'une œuvre s'épanouissant tel un *alter ego*, amené naturellement à se transformer en un véritable *ego alter* accueillant les modulations indéfinies de

36. Murielle Gagnebin, « L'inquiétante étrangeté en art », in *Inquiétante étrangeté*, Paris, P.U.F., 2009, p. 198.

37. Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Éditions Denoël, Paris, 2004, p. 21.

38. Pierre Fédida, *Par où commence le corps humain ? Retour sur la régression*, Paris, P.U.F., 2000, p. 27.

39. Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort*, op., cit., p. 6.

40. Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, op., cit., p. 23-24-25.

41. *Ibidem*.

42. *Ibidem*.

43. Murielle Gagnebin, *Authenticité du faux. Lectures psychanalytiques*, op., cit., p. 276.

son devenir, l'artiste surgit, à même ses motifs et ses mobiles, étranger à sa création »⁴⁴. La tête autonome de la caméra concrétise ce dédoublement de l'auteur à la faveur d'une matérialité artistique. « Moi, j'étais le plus souvent derrière mon moniteur, dans une autre pièce que celle où se situait l'action »⁴⁵, explique Thomas Vinterberg. Il n'accédait donc aux scènes tournées, que de derrière un écran de contrôle et par l'intermédiaire d'un caméraman. Son corps s'absente bien de la réalisation pour répondre à la dernière injonction du Dogme quant à la disparition de l'auteur.

Mais, tandis que d'un côté Thomas Vinterberg jure de s'« abstenir de tout goût personnel »⁴⁶ et prononce son "vœu de chasteté", de l'autre il affirme que l'« abstinence artistique peut se révéler féconde, à condition d'être, (...) ouvertement trahie »⁴⁷. Ainsi, d'après la conception de Pierre Fédida, la tête autonome de la caméra, est un « organe psychique »⁴⁸, qui permet au créateur de trahir une rigueur dont il avoue lui-même qu'elle est « la plus difficile à appliquer »⁴⁹. Thomas Vinterberg complique l'ordre de réfléchissement du miroir filmé avec une « essentielle dissymétrie »⁵⁰. Car, la caméra n'est-elle pas aussi une image du corps de Linda incrustée dans une membrane de glace, et ce « comme un stigmaté (anatomique ou psychique) du sexe opposé »⁵¹ ? À la suite de Jacques Lacan⁵², ne peut-on voir que Thomas Vinterberg dit au spectateur « Tu ne me vois pas, là, d'où je te regarde »⁵³. À sa place, avec une caméra miniature, il inscrit « la fente, la petite fille, la girl »⁵⁴, et vient insérer « quelque chose qui est fait de l'autre, de cette vision aveugle qui est celle de l'autre »⁵⁵. À la surface du *miroir-image* d'un traumatisme de fiction, « entre abandon et maîtrise, dépossession et possession, entre figuration et défiguration »⁵⁶, le créateur n'est-il pas pris dans le fantasme « de posséder également l'appareil féminin »⁵⁷ ? À la suite de Michel de M'Uzan ne peut-on affirmer que dans la réalisation de *Festen* « la problématique bisexuelle doit être prise en considération »⁵⁸ ? Avec son double dissymétrique, tel un Velasquez au fait d'une écriture « sur fond de scène primitive »⁵⁹, Thomas Vinterberg « mime par métonymie le dévoilement »⁶² d'un *collapsus poïétique*⁶⁰ dépersonnalisant. Aux confins de l'œuvre, avec cette « autre façon d'être "le dedans et le dehors, l'endroit et l'envers " »⁶¹, le personnage et l'auteur, Thomas Vinterberg, tel un véritable *sujet féminin-masculin*, compose la trajectoire circulaire de sa caméra et divulgue, selon l'hypothèse de Caude Janin, « une

44. *Ibid.*, p. 277.

45. Télérama, 23 décembre 1998 propos recueillis par Vincent Remy.

46. *Les cahiers du cinéma*, n°32, Hors série, Avril 2003, p. 25.

47. Alain Riou, *Rencontre avec Thomas Vinterberg*, Le nouvel observateur, 17 décembre 1998.

48. Pierre Fédida, « Un organe psychique hypocondriaque », in *La névrose obsessionnelle*, sous la direction de Bernard Brusset et Catherine Couvreur, Paris P.U.F., 1993.

49. Aurélien Ferenczi, *Un entretien avec Vinterberg*, Télérama, 23 décembre 1998.

50. Pierre Fédida, *L'absence*, Paris, Éditions Gallimard, 1978, p. 248.

51. *Ibid.*, p. 242.

52. Jacques Lacan, séminaire du mercredi vingt cinq mai mille neuf cent soixante six, inédit.

53. *Ibidem*.

54. *Ibidem*.

55. *Ibidem*.

56. Christian David, *La bisexualité psychique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, p. 82.

57. Michel de M'Uzan, « Trajectoire de la bisexualité psychique », in *La bisexualité psychique*, Revue Française de Psychanalyse, tome XXXIX, sept.-déc. 1975, p. 888.

58. *Ibid.*, p. 887.

59. Christian David, *La bisexualité psychique*, op., cit., p. 79.

60. Claude Janin, « La réalité : entre traumatisme et histoire », op., cit., p. 125.

61. Pierre Fédida, *Par où commence le corps humain ? Retour sur la régression*, op., cit., p. 115.

régression à une époque où le Moi ne s'était pas nettement déterminé par rapport au monde et à autrui »⁶². Ainsi, d'après ses propos, Thomas Vinterberg s'*élide* de la représentation pour « forcer la vérité »⁶³ à sortir du visage maternel de son personnage féminin, Mette.

Encore ne faut-il pas « confondre l'élision du sujet avec son absence, sa suppression, ou son exclusion »⁶⁴, comme le rappelle Hubert Damish. La « dés-écriture »⁶⁵ du sexe d'un auteur, dont Murielle Gagnebin analyse qu'il est « comme *dépossédé* au sein de son exécution par l'advenue de l'écriture artistique elle-même »⁶⁶, ne livre-t-elle pas une autre dépossession, interne à la fiction, celle de Linda et de Christian, figure exemplaire, si l'en est, d'une gémellité dissymétrique ? Ainsi, le mouvement de la caméra saisirait, d'une part la scène originaire de l'œuvre et, de l'autre, le rôle que le père a fait jouer à ses enfants dans la mise en acte d'un fantasme originaire. Au cœur du traumatisme, Linda, mais aussi Christian, ont incarné la mère de la scène primitive sur laquelle se penche désormais le regard de Linda. Mais, aussitôt après s'être fixée sur la face d'une « *arrière-mère dans la mère* »⁶⁷, la caméra suggère au personnage de fiction, à l'artiste, et au spectateur, qu'il est « traversé par un autre »⁶⁸ qui, lui, n'en a pas encore. Un « second face-à-face avec l'ego alter »⁶⁹ s'impose dans ce vide qui survient, alors que l'appareil filmique poursuit sa régression et transperce l'objet primaire, de la fiction, de l'artiste et du spectateur. Lorsque Thomas Vinterberg entremêle à ce point la poïétique, l'esthétique et la fiction, il compose, à la surface d'un verre d'eau, le vide réflexif d'un « viol des espaces »⁷⁰, relevé par Murielle Gagnebin à la suite de Paul-Claude Racamier. En s'attardant sur cette défiguration au cœur d'un deuxième espace spéculaire, la caméra divulgue un espace où le « où l'emporte sur le qui »⁷¹, aussitôt mis en mouvement par les gestes brusques de Christian qui secoue son verre, comme s'il voulait, à son tour, violenter la surface. D'une part, son mouvement manifeste la violence générée par une rencontre avec l'*ego alter*. D'ailleurs pour Thomas Vinterberg, *Festen* « est né de l'agressivité. Pour moi c'est le meilleur carburant »⁷², ajoute-t-il. D'autre part, les flux que Christian imprime au liquide n'indiquent-ils pas les quantités d'énergies déferlantes, la manifestation spatiale des chaos d'un « être primordial »⁷³, le « rien saturé d'énergie »⁷⁴, dont Christian émergera juste avant son discours grâce à l'intervention de Snut, son « *authentique jumeau* »⁷⁵ ?

Thomas Vinterberg induit un rapprochement entre ce lieu en proie aux débordements et la désignation de l'inceste, car c'est un verre rempli d'une eau cristalline que Christian fait tinter

62. Claude Janin, « La réalité : entre traumatisme et histoire », *op. cit.*, p. 125.

63. Thomas Vinterberg, in *Les cahiers du cinéma*, n°32, *op. cit.*, p. 25.

64. Hubert Damish, *L'origine de la perspective*, *op. cit.*, p. 455.

65. Christian David, *La bisexualité psychique*, *op. cit.*, p. 82.

66. Murielle Gagnebin, « L'inquiétante étrangeté en art », in *Inquiétante étrangeté*, *op. cit.*, p. 198.

67. Pierre Fédida, *L'absence*, *op. cit.*, p. 194.

68. Murielle Gagnebin, « L'inquiétante étrangeté en art », *op. cit.*, p. 199.

69. *Ibid.*, p. 199.

70. *Ibid.*, p. 201.

71. Michel de M'Uzan, *Aux confins de l'identité*, *op. cit.*, p. 20.

72. Vincent Ostria, Les inrockuptibles, 16 décembre 1998.

73. Michel de M'Uzan, *Aux confins de l'identité*, *op. cit.*, p. 21.

74. *Ibidem*.

75. *Ibidem*.

pour attirer l'attention des convives sur son récit. Son geste évoque les veines tailladées de sa sœur par un outil tranchant dans l'eau de son bain et, dans le même temps, il amorce son extraction de ce lieu mortifère. En se levant, c'est comme si Christian sortait la tête de l'eau et initiait la fin d'une psychose mélancolique suicidaire qui pourrait être la sienne depuis la mort de sa sœur. N'esquisse-t-il pas un dédoublement psychotique qui lui permet de renaître à lui-même, pour un temps ? Ne réussit-il pas ainsi, comme le suggère Michel de M'Uzan, à « disjoindre le "psychotique" de la psychose »⁷⁶ ? Ce sont les propos de la mère de Christian, plus tard dans le film, qui permettent de comprendre l'image de cette disjonction salvatrice induite par le montage. Ainsi, pour convaincre son fils de s'excuser des accusations qu'il porte contre son père, elle lui rappelle qu'enfant, il avait inventé un personnage qu'elle décrit avec minutie :

« Christian. Tu as toujours été un peu spécial. Un enfant créatif. C'est fou les histoires qu'il inventait quand il était petit. Je me suis toujours dit que tu ferais un excellent écrivain. Pour ceux qui ne le savent pas : quand il était petit, Christian avait un fidèle compagnon nommé Snut, qui n'existait pas. Snut et Christian étaient inséparables et d'accord sur tout. Si l'un n'aimait pas quelque chose, l'autre ne l'aimait pas non plus. Et si ce quelque chose c'était vous, eh bien, tant pis pour vous. Mais cher Christian, il est primordial de bien savoir distinguer fiction et réalité (...) Raconter des histoires comme tu l'as fait ce soir, même si c'est captivant, et ça l'était, c'est peut-être aller trop loin ! Christian je pense que Snut était avec toi ce soir. Et je pense que vous avez fait de la peine à ton père. Donc je crois qu'il serait bienvenu que tu te lèves et que sans Snut, tu dises à ton père que tu es désolé »⁷⁷.

Le compagnon imaginaire créé par le tout jeune Christian a tout d'un double. À en croire la description de la mère, le personnage et son inventeur se ressemblent en tous points et, inséparables, ils réagissent tous les deux de la même façon. Tel un jumeau, Snut accompagne fidèlement son créateur. Alors, lorsque Else fait allusion à l'alter ego imaginaire de son fils, n'expose-t-elle pas une création singulière ? Ne peut-on déceler ici les traces du *jumeau paraphrénique* théorisé par Michel de M'Uzan ? L'auteur le précise, les traces du jumeau paraphrénique « qui perdurent tout au long de l'histoire de l'individu permettent d'en induire tant la place que la nature »⁷⁸. « Des traces (...) bien repérables lors de l'irruption de la figure du double (...) »⁷⁹. Ne peut-on comprendre ce gros plan insistant sur le visage de Christian, comme l'aboutissement de cette trajectoire que Thomas Vinterberg élabore depuis l'apparition de la caméra dans le miroir de la salle de bains ? Par l'intermédiaire de son double-jumeau, qui est son « *sujet transitionnel* »⁸⁰, Christian n'accède-t-il pas à son « *soi-même élémentaire* »⁸¹ ? N'est-ce pas la figuration de son « *soi-même le plus intime* »⁸² qui se lève sous nos yeux ? Enfant très créatif, il a pu, grâce à l'intervention de son double, atteindre cette authenticité dès son plus jeune âge, puisqu'en danois Snut signifie bébé. Snut commémore bien « sur un mode puissamment original, stupéfiant même, les départs de la vie psychique proprement dite »⁸³ de Christian. Et il est fort probable que ce « double-jumeau, émanant d'une activité psychique originale »⁸⁴ ait

76. *Ibid.*, p. 26.

77. Thomas Vinterberg, *Festen*, *op. cit.*, 1 : 00 : 15.

78. Michel de M'Uzan, *Aux confins de l'identité*, *op. cit.*, p.22.

79. *Ibidem*.

80. *Ibidem*.

81. *Ibid.*, p.23.

82. *Ibid.*, p.25.

83. *Ibid.*, p.22.

84. *Ibid.*, p.21.

permis à Christian de survivre aux agressions sexuelles de son père, tout comme il l'aide à prendre la parole pour reprendre contact avec lui-même. Le gros plan sur le visage de Christian, baigné d'une « lumière "d'hyperréalité" »⁸⁵, comme surgi d'un bain-miroir- traumatique, constitue l'« *indice de certitude absolue* »⁸⁶ d'une présence authentique qui préfigure celle du verbe. Sandor Ferenczi, lorsqu'il analyse des cas d'agressions sexuelles, s'aperçoit de « l'éclosion surprenante et soudaine, (...) des facultés nouvelles qui apparaissent à la suite d'un choc »⁸⁷. La détresse extrême provoquée par le traumatisme sexuel, semble « avoir le pouvoir d'éveiller et d'activer soudainement des dispositions latentes, non encore investies, et qui attendaient leur maturation en toute quiétude. L'enfant ayant subi une agression sexuelle peut soudainement, sous la pression de l'urgence traumatique, déployer toutes les émotions arrivées à la maturité (...) les facultés virtuellement préformées en lui. On peut alors parler (...) de *progression traumatique* ou de prématurité »⁸⁸. La *progression traumatique* évoquée par Sandor Ferenczi ne serait pas tant, dans le cas de Christian, le surgissement de dispositions latentes et non encore investies, puisqu'il les auraient déjà mises en œuvre, que le réveil de Snut. À la différence de sa sœur jumelle, Christian aurait pu se dégager d'une dépersonnalisation traumatique générée par l'inceste, grâce à la mobilisation d'une capacité créatrice antérieure aux faits. La présence remarquée de Snut par la mère, lors de la désignation de l'inceste, témoignerait plutôt d'une *régression traumatique* à un temps précédent la temporalité du « spectre d'identité »⁸⁹ visible dans le miroir de la salle de bains. Ainsi, dans le verre, le liquide transparent, véritable miroir originel, manifeste une régression ultime dans un « lieu de vérité et *lieu paraphrénique* »⁹⁰. Avec son montage, Thomas Vinterberg indiquerait comment l'intercession du jumeau paraphrénique modifie la dépossession identitaire consécutive au traumatisme de l'inceste, à la faveur de ce que Michel de M'Uzan nomme un « *travail de "personnation"* »⁹¹, auquel Christian accède à la suite de l'expérience de dépersonnalisation que manifeste la séquence de dépossession de son visage dans le miroir. Comme s'il remplissait le vide avec l'évidence de son visage à lui qui s'impose, dans toute sa splendeur, à l'écran. Comme si, en se levant pour dire la vérité, il était grandi dans sa personne. La prise de parole de Christian s'épanouit grâce à l'inventivité d'une forme calquée sur les rituels de l'inceste. Dans un premier temps, il séduit les convives qui manifeste leur admiration par des rires, lorsque Christian demande à son père de choisir entre deux papiers, l'un jaune, l'autre vert, comme son père tirait à la courte paille entre lui et sa sœur avant l'inceste sur un sofa de même couleur. Le père choisit le vert « le discours de la vérité ». Séduisante, la forme met en condition son auditoire afin de mieux les cueillir avec le choc de son contenu. Avec sa mise en scène, Christian résout un grave dilemme⁹² pointé par Michel de M'Uzan, car si elle plaît fortement aux convives, il ne renonce pas pour autant à s'exprimer puisque, à la fin, il énoncera les abus sexuels du père sur les jumeaux. Ce conflit propre au créateur prend corps dans une architecture intérieure qui oppose deux espaces. Car les premiers mots du discours résonnent dans les cuisines par l'intermédiaire d'un micro qui confère à sa voix un timbre métallique. Ce choix esthétique, permet à Thomas Vinterberg d'affirmer une distinction entre « les *faux-selfs* plus ou moins

85. *Ibid.*, p.29.

86. *Ibidem*.

87. Sandor Ferenczi, *Œuvres complètes Tome IV : 1927-1933*, Éditions Payot, Paris, 1982, p. 132.

88. *Ibid.*, p. 132-133.

89. Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort, op., cit.*, p.163.

90. Michel de M'Uzan, *Aux confins de l'identité, op., cit.*, p. 30.

91. *Ibid.*, p. 21.

92. Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort, op., cit.*, p. 16-17.

triomphants »⁹³ d'un environnement emprunt d'une « faillite originelle »⁹⁴, pour reprendre l'expression de Winnicott, et l'authenticité qui règne dans les cuisines. La dissociation de la chair d'avec le verbe affine la perception d'une disjonction, sonore cette fois-ci, que Thomas Vinterberg spatialise et sur laquelle il insiste. Car, à table, Christian n'a d'autre profil que celui de son jumeau paraphrénique qui, dans l'un des miroirs de la pièce, l'accompagne et le soutient. En ce sens, la glace reçoit la deuxième preuve de l'existence d'un *double hyperéel* de Christian.

C'est pour rétablir le triomphe quelque peu vacillant de son faux-self, que le père rejoint son fils dans le lieu où il s'est réfugié après son discours. Le profil de Christian qui occupe le premier plan est désormais dans l'ombre, comme livré aux doutes, privé de son double. Pour ce face-à-face, le soixantenaire entraîne son fils dans la cave, « l'être *obscur* de la maison »⁹⁵, le lieu de « la folie enterrée, des drames murés »⁹⁶, qui « ont toute la terre derrière eux »⁹⁷, la terre du séjour de Linda. À la lumière d'hyperréalité succède l'obscurité, à la disjonction salvatrice succède le clivage *intrapsychique* qui contamine la relation père/fils et qui a pour origine celui du père. En témoigne la toute première apparition d'Helge dans le film ; dans sa chambre, une pièce obscure, la partie gauche de son visage est dévorée par l'ombre, quand devant lui la moitié droite de celui de Christian, selon un dispositif en miroir, connaît un même clivage esthétique. Attaqué dans sa personnalité, Christian, s'identifie à son agresseur. Lors du deuxième face-à-face, Christian est emmuré dans l'espace imposé par le père, et à l'intérieur duquel l'agression qu'il a subie « cesse d'exister en tant que réalité extérieure »⁹⁸. « Clivé, à la fois innocent et coupable, (...) sa confiance dans le témoignage de ses propres sens en est brisée »⁹⁹ écrivait Sandor Ferenczi. D'autant plus que l'agresseur « se comporte comme si de rien n'était »¹⁰⁰. Avec le dialogue entre le père et le fils, Thomas Vinterberg manifeste les remords de Christian. Il met l'accent sur les revirements de l'abusé qui s'expliquent aussi parce que la victime d'inceste « réussit à maintenir la situation de tendresse antérieure »¹⁰¹ au viol. Aussitôt le père partit, le profil de Christian est inondé, à nouveau, de cette même lumière d'hyperréalité qui, bien qu'atténuée, annonce sa décision de s'extraire du caveau intrapsychique à l'intérieur duquel le père l'emmure.

Mais Christian sera écarté violemment par son jeune frère, qui le ligote à un arbre dans la forêt qui jouxte la propriété familiale. Roué de coups, il s'effondre. Pourtant après quelques heures, il se réveille comme au fait de la découverte de Pia. Ainsi, tandis que la jeune serveuse s'immisce dans l'ancienne chambre de la défunte, et découvre la lettre de Linda cachée par Hélène dans un tube d'aspirine, Christian s'agite pour défaire ses liens. Lente, la progression de Pia est filmée comme un passage de l'autre côté du miroir. À l'intérieur, dans une faible lumière jaune, la libération de la missive correspond à celle de Christian filmée au cœur d'une nuit bleue. Associés à la complémentarité des couleurs, les allers-retours entre les visages esquissent une

93. Michel de M'Uzan, *Aux confins de l'identité*, op., cit., p.30.

94. Donald Woods Winnicott, *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, Paris, Éditions Gallimard, 1989, p. 210.

95. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, P.U.F., Paris, 1957, p. 35.

96. *Ibid.*, p. 37

97. *Ibidem*.

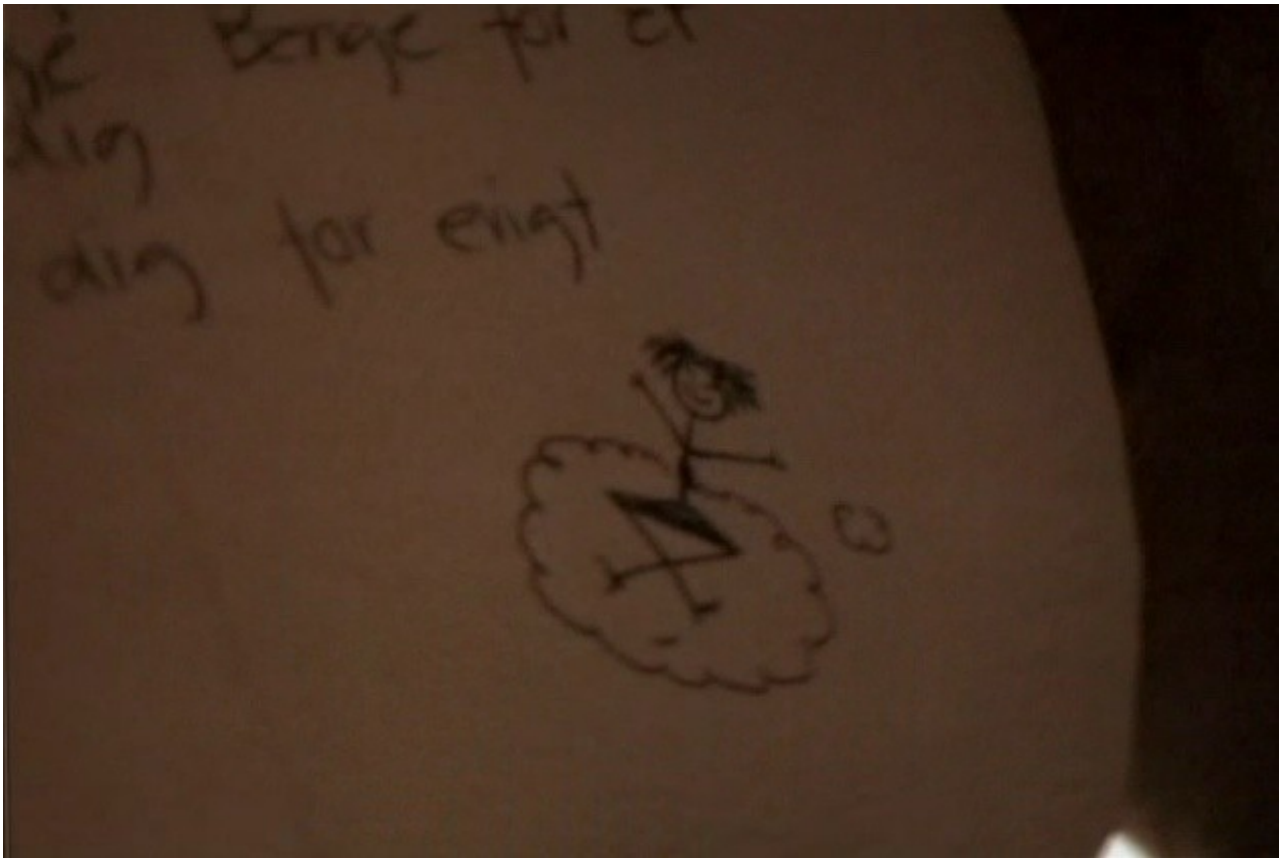
98. Sandor Ferenczi, *Œuvres complètes Tome IV : 1927-1933*, op., cit., p. 130.

99. *Ibid.*, p. 131.

100. *Ibidem*.

101. *Ibid.*, p. 130.

nouvelle spécularité dissymétrique à l'intérieur de laquelle Pia commence à prendre de l'ampleur. Car, lorsque la jeune femme débouche le tube, elle ouvre la crypte, à l'intérieur de laquelle Linda était enfermée comme une petite fille ; en témoigne sa signature qui la représente telle une enfant avec un sexe démesuré formé par deux triangles.



Initiée par Pia, l'ouverture amorce donc une extraction cryptique tourbillonnante qui culminera à travers un *rêve de sépulture*. Alors que la lecture de la lettre vient de rendre indéniable les accusations de Christian à l'égard de son père, une main gratte une allumette et allume la flamme d'une bougie. Aussitôt, les touches du piano de la pièce retentissent. Les corps entament une valse, observée de loin par un être de petite taille, jusqu'à ce que, entraînée par la musique, cette chair enfantine s'invite au milieu des adultes. Le mouvement et la position de la caméra corégraphient un corps d'enfant qui progressivement grandit. Désormais, à la hauteur des convives, Linda assiste à l'étreinte passionnée d'Hélène et de son amant, Gbatokai. Tandis qu'elle virevolte comme enivrée par les caresses tendres du jeune couple, Christian s'éloigne péniblement vers la réception. À l'ivresse de la danse succède celle, excessive, d'un vin consommé en grande quantité. Titubant, Christian doit se raccrocher à la rampe d'un escalier avant de s'écrouler sous les yeux inquiets du réceptionniste. Effondré sur le seuil d'une porte, Christian, après un noir profond distingue sa soeur Linda.

La séquence suivante achève la trajectoire d'extraction favorisé par Pia, à la faveur d'une ultime création, que Pierre Férida qualifierai d'*oeuvre de sépulture*. L'image manifeste, en partie, un « rêve indistinct (Freud) où les formes humaines sont semblables à des ombres qui

absorbent toute l'attention »¹⁰² de Christian. Dans un premier temps le rêve *touche à la morte*¹⁰³ et met en lumière l'« identification aveugle »¹⁰⁴ de Christian à sa jumelle, son arrêt de mort sur la morte. Car le rêve commence avec l'apparition fugace du visage de Linda et révèle selon la conception freudienne que Michel de M'Uzan décline dans son article « L'inquiétante étrangeté ou je ne suis pas celle que vous croyez », une dépersonnalisation consécutive à une « identification à une autre personne »¹⁰⁵. Alors « on ne sait plus à quoi s'en tenir relativement au moi propre, ou qu'on met le moi étranger à la place du moi, scission du moi, permutation du moi »¹⁰⁶ précise-t-il. Le vécu d'inquiétante étrangeté s'exprime ici « de manière « flamboyante »¹⁰⁷ car, à l'image, il est renforcé par l'effacement des « distinctions naturelles »¹⁰⁸ selon la formule de l'auteur entre le rêve et la réalité, la vie et la mort. Entrecoupée de noirs profonds, interrompue par la flamme d'un briquet, du visage de Pia, de la course du réceptionniste, l'esthétique privilégiée par Thomas Vinterberg valorise un espace que Michel de M'Uzan qualifierait d'indéfini, soit l'espace d'un avant « saisissement créateur »¹⁰⁹. L'« inondation énergétique qui constitue le temps initial du saisissement »¹¹⁰ se manifeste intensément aussi avec la sonnerie du téléphone de la chambre qui en rythme l'urgence et l'imminence. Car, à travers l'échange verbale et visuelle entre les deux jumeaux, « l'espace auparavant indéfini se "prend" »¹¹¹, et reçoit la voix et le visage de Linda. Christian, en rêve, compose « les modalités stylistiques de la survivance »¹¹² du corps adulte de sa soeur. Au cœur des ténèbres, malade « de *l'amour-trop* »¹¹³ il achève la délivrance de Linda « pour lui accorder une terre qui l'abrite »¹¹⁴.

Ainsi assiste-t-on au saisissement du visage présent de Pia et à l'éloignement de celui de la défunte. Tandis, que pour Christian, « la sexualité génitale ne se sublime pas, mais se vit lors de l'accouplement sexuel »¹¹⁵ avec Pia s'opère une représentation de l'actuel, grâce à la « récupération active »¹¹⁶ d'un passé traumatique qui devient ainsi impassé. La création de l'œuvre de sépulture dans l'espace du rêve, qui, pour Michel de M'Uzan, relève d'une « micro-expérience traumatique »¹¹⁷, supplante le traumatisme de l'inceste et constitue une « chance pour l'introjection »¹¹⁸ rendue si périlleuse par le contexte incestueux de *Festen*. En pleine hémorragie, dépouillée de sa *jumelle paraphrénique*, Linda n'a pas connu cette veine créatrice. Ne s'est-elle pas saignée à mort pour la recouvrer ? Avec son geste n'espérait-elle pas ainsi se ressaisir ?

102. Pierre Fédida, *Des bienfaits de la dépression*, op. cit., p. 108.

103. Pierre Fédida, « Le rêve a touché au mort », in *Crise et contre transfert*, Paris, P.U.F., 1992, p. 37 à 44.

104. Pierre Fédida, *Des bienfaits de la dépression*, op. cit., p. 112.

105. Michel de M'Uzan, « L'inquiétante étrangeté ou je ne suis pas celle que vous croyez », in *Inquiétante étrangeté*, op. cit., p. 91.

106. *Ibidem*.

107. *Ibid.*, p. 95.

108. *Ibid.*, p. 91.

109. Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort*, op. cit., p. 7.

110. *Ibidem*.

111. *Ibidem*.

112. Pierre Fédida, *Des bienfaits de la dépression*, op. cit., p. 114.

113. Pierre Fédida, *Crise et contre transfert*, op. cit., p. 39.

114. Pierre Fédida, *Des bienfaits de la dépression*, op. cit., p. 110.

115. Michel de M'Uzan, « Un moment de l'écriture de fiction », in *Parler avec l'étranger*, op. cit., p. 197.

116. Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort*, op. cit., p. 8.

117. *Ibidem*.

118. Michel de M'Uzan, « L'inquiétante étrangeté ou je ne suis pas celle que vous croyez », in *Inquiétante étrangeté*, op. cit., p. 92.

Réponse de Michel de M'Uzan

Festen, le film de Thomas Vinterberg, a heureusement retenu l'attention de Virginie Foloppe pour étayer la réflexion sur un temps précis abordé par la réflexion psychanalytique et regardant une relation organique entre la poïétique, l'esthétique et la fiction, telle qu'elle s'exprime dans la mise en rapport de thèmes majeurs : la mort, l'inceste et la créativité.

Le long délai séparant l'inceste dont furent victimes Christian et sa sœur jumelle, Linda, et sa révélation lors d'une fête familiale participent à l'instauration d'un climat d'étrangeté qui affecte l'œuvre. L'effacement des frontières entre les registres psychiques contribue en outre au dégagement d'un onirisme marquant l'œuvre entière. Le film cinématographique se prête spécialement à l'effacement des distinctions, comme le démontre le lapsus fréquent: rêve pour film.

La série des interrogations que pose Virginie Foloppe constitue bien une illustration du rapport étroit articulant le domaine de l'expression artistique et certains «moments» poïétiques, comme on peut l'observer dans la cure psychanalytique. C'est dans ces moments que s'exprime — comme le rappelle Murielle Gagnebin — une indépendance de l'œuvre qui, en partie, échappe à «son artiste».

On pourrait, à propos du scénario, évoquer l'inscription de la problématique dans le registre œdipien, voire phallique. Mais, et c'est là le remarquable, Virginie Foloppe a fait porter l'interrogation sur un autre champ, en deçà même du pré-génital, en introduisant la référence

¹¹⁸ Michel de M'Uzan, « Un moment de l'écriture de fiction », in *Parler avec l'étranger*, op. cit., p. 197.

¹¹⁹ Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort*, op. cit., p. 8.

¹²⁰ Dominique Scarfone,

¹²¹ Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort*, op., cit., p. 8.

¹²² Michel de M'Uzan, « L'inquiétante étrangeté ou je ne suis pas celle que vous croyez », in *Inquiétante étrangeté*, op., cit., p. 92.

au thème du double. En d'autres termes, et rejoignant certaines de mes préoccupations, l'attention se trouve focalisée sur les confins du pulsionnel archaïque et de l'identitaire. L'identitaire, un ordre dont la place dans l'interrogation psychanalytique pèse lourdement. Ce que confirment les réflexions de Maria Torok et Nicolas Abraham sur ce qu'ils nomment une «crypte», «lieu de falsification identitaire». Mais, l'idée n'était-elle pas dans l'air, comme on dit, quand S. H. Fuchs, en 1937, dans l'*International Journal of psycho-analysis* avançait que

«quand l'objet n'est plus à même de tenir son rôle, [on voit] sa représentation s'altérer dans l'esprit du patient, lequel remplace cette représentation par l'édification d'un "monument funéraire"». On se trouve bien sur les Confins identitaires, comme, dans l'œuvre de Vinterberg, il est question de l'emmurement et de l'errance de la suicidée. S'impose ainsi l'évocation du rapport entre le soi-même élémentaire et le sujet transitionnel, double jumeau du héros.

À titre de commentaire, j'y reviens, le travail passionnant de Virginie Foloppe soutient, je le souligne, l'attention portée en direction de la problématique identitaire (ses confins), d'un espace où cherche à s'exprimer ce qu'il en est des relations étranges, conflictuelles, mais évolutives, entre ce que j'appelle le vital-identital et la séduction dont il est l'objet... pour que la vie se poursuive.