Captain Fantastic
(Matt Ross, 2016)

Revoir

La double mère

par Frédéric Bisson le 12.12.2017

Le récit de *Captain Fantastic* (2016) de Matt Ross repose sur une absence. Cette absence n'est pas un simple manque ou une privation accidentelle, il s'agit d'une *absence fondamentale*, c'est-à-dire de l'absence de fondement. Plus que d'un effondrement, le film est le récit de cet « *effondement* ».

L'absente, c'est la mère. Malade au début du film, hospitalisée, elle laisse le père seul, en charge de l'éducation alternative radicale qu'ils ont choisie pour leurs six enfants. Coupés de l'Amérique urbaine et consumériste, ils vivent en autarcie dans une nature ré-ensauvagée et inhospitalière, minérale, végétale, animale. Humanistes, libertaires, anticléricaux, idéalistes, altermondialistes, les parents ont construit tout un système ordonné d'éducation intellectuelle et morale à partir de ce retour à la *« wilderness »*, dans un mélange syncrétique d'expérimentation hippie et d'utopie platonicienne (les enfants éduqués dans l'idée de vérité sont les nouveaux « philosophes-rois » d'une Cité idéale). Mais leur apparente fusion est d'emblée fêlée. Car de son côté, le mal dont souffre la mère est un mal psychique, un mal *essentiel*. Le père apprend par téléphone que sa femme a fini par s'ouvrir les veines. L'annonce de sa mort donne lieu à la grande scène mélodramatique du film, laquelle n'a pas seulement une signification affective. On sent bien à leurs hurlements que ce qui est arraché aux enfants va au-delà de leur mère en tant que personne. Le père et la mère ne sont pas seulement ici des entités personnelles, mais les signes de puissances impersonnelles, *métaphysiques*. La mort de la mère fait en effet signe vers une Absence plus profonde : elle signifie la mort d'une Mère-Nature nourricière, l'Absence insurmontable d'une vie édénique ou prélapsaire, la vie d'avant la catastrophe ou d'avant « l'effondement ». Héritière de Thoreau, l'Amérique continue à rêver de Walden et de la vie dans les bois, alors même qu'elle a coupé le fil qui la reliait à cette origine perdue.

Il subsiste certes encore des traces résiduelles de cette vie symbiotique ; le paradis perdu luit encore par intermittence dans des moments éphémères de grâce, par exemple lorsque la famille réunie autour du feu se met à suivre le rythme percussif impulsé par le fils cadet Rellian, dans une improvisation musicale collective et euphorique. On pense à la fameuse scène de « duel » de banjo et de guitare, dans *Deliverance* (1972) de John Boorman, où l'homme d'affaires de la grande ville parvient à entrer en communion musicale spontanée avec un jeune autochtone « dégénéré » de la Géorgie profonde. Mais cette lueur est vite soufflée. Dans le film magistral de Boorman, la nature sauvage des Appalaches, que les hommes de la ville veulent affronter dans une aventure en canoë, va devenir un enfer, lieu de déchaînement de toutes les violences fratricides refoulées de l'Amérique. De manière analogue dans *Captain Fantastic*, Rellian, par qui la communion semblait advenir, est aussi le fils rebelle qui va déclencher le mouvement familial de ressentiment contre le père. Sans mère, Rellian se heurte durement à la paroi de la montagne que son père le force à escalader. Personne ne te sauvera à la fin, dit-il placidement à son fils.

Quelle est exactement la nature de la folie de la mère ? Elle était bipolaire, oscillant entre des crises maniaques mégalomanes, d'exaltation et d'hyper-idéation, et des chutes dépressives vertigineuses. Rellian se rappelle l'avoir entendue confier à son père la violence qui couvait en elle : la *même* mère protectrice et bienfaisante qui voulait sauver ses enfants du désastre social et de l'inauthenticité de la vie américaine, est aussi celle qui se voyait dans ses accès délirants *leur fracasser le crâne à coups de pierres*. La mère est double, d'une dualité constitutive, et cette bipolarité est le véritable sujet du film. Comment peut-on interpréter cette folie ? Deux interprétations concurrentes sont possibles. La première interprétation est *réductionniste* : elle consiste à réduire le discours social et politique du film à une petite affaire privée et familiale. Selon cette interprétation, la folie de la mère serait le noyau individuel irradiant, autour duquel se serait développé le système alternatif et autarcique de valeurs de la famille. Le père aurait choisi de revenir à la vie « sauvage » pour sauver sa femme de sa folie. Et la folie mégalomane contagieuse de la mère aurait ainsi peu à peu contaminé toute la famille, dans un délire totalitaire de renaissance et de refondation radicale. Ils ont donné à leurs enfants des noms *qui n'existent pas* : Bodevan, Kielyr, Vespyr, Rellian, Zaja, Nai ; ils ont inventé un calendrier *qui n'existe pas*, où par exemple la date d'anniversaire de Noam Chomsky tient lieu de Noël alternatif. Ils se sont pris pour des dieux, et la bulle vide qu'ils ont artificiellement formée avec la substance de leur esprit ne pouvait tôt ou tard qu'éclater de l'intérieur.

Le père cède certes à cette triste interprétation, à la fin du film, sous la pression du grand-père maternel qui lui demande la garde des enfants. Épousant l'oscillation bipolaire de son épouse défunte, il semble soudain redescendre de sa mégalomanie éducative, pour déchoir dans une phase dépressive. Mais une autre interprétation est possible. La première interprétation est précisément l'interprétation du grand-père, emblème caricatural de l'Amérique capitaliste et arrogante, richissime propriétaire foncier, chrétien et conservateur. C'est le grand-père qui a besoin que toute folie soit enfermée en elle-même, comme dans une forteresse intérieure, c'est lui qui, pour s'ériger lui-même en façade d'amour-propre et en gardien de normalité sociale, a besoin que sa fille soit transformée en loque effondrée d'hôpital, et que son gendre s'effondre à son tour. Le surmoi défensif de l'Amérique, incarné par le grand-père, ne tolère la folie qu'attribuée à des sujets, culpabilisée. En réalité, *la folie de la mère n'est pas une folie personnelle ou individuelle, elle n'est que le symptôme d'une folie plus générale, c'est-à-dire de la bipolarité de l'Amérique elle-même*.

Une société n'est jamais plus dangereuse que quand elle dénie sa propre folie pour la projeter et l'introjeter dans les individus qu'elle rend fous. Le film de Matt Ross est le récit de cette folie refoulée et déniée qui travaille pourtant l'Amérique en son cœur. L'Amérique est en effet bipolaire, elle ne cesse de faire coexister les exigences contradictoires dans un constant *double bind* : l'individualisme

libertarien et le légalisme juridique ; le culte du DIY (Do It Yourself) et la consommation de masse ; la liberté absolue et l'autoritarisme ; le rationalisme économique intégral et la religiosité fervente ; le cynisme financier et la morale ; églises, supermarchés, gratte-ciels. Dans *Captain Fantastic*, les signes de la folie de l'Amérique ne cessent de proliférer, et de passer à travers tous les personnages. Quand le bus de la famille est arrêté par un agent de police, les enfants forment spontanément une ronde défensive autour de lui, entonnant des chants béats de fraternité chrétienne qui finissent par le faire fuir. Ils miment ainsi ironiquement la religion que le père leur a appris à exécrer, mais l'ironie se renverse contre eux : selon un mouvement pendulaire typiquement américain, l'anticléricalisme de la famille est le plus fidèle qui soit au communautarisme chrétien, qui déscolarise les enfants au nom de leur liberté, pour les enrôler dans le sectarisme le plus dur. La vie sauvage et la vie prisonnière deviennent indiscernables l'une de l'autre.

Si bien que les personnages les plus opposés finissent par se ressembler. Quand les enfants de Ben Cash rencontrent leurs cousins, adolescents typiquement infantilisés par l'Amérique consumériste, le contraste semble à son comble. Mais en réalité, les enfants partagent une même fascination pour les armes : d'un côté, armes à feu virtuelles des jeux vidéo auxquels s'adonnent frénétiquement les cousins débiles rivés à leurs écrans ; de l'autre côté, arcs et couteaux de chasse et de survie que Ben offre à ses six enfants le « jour de Noam Chomsky ». Les cousins antagoniques forment ainsi ensemble un seul système bipolaire : l'Amérique déchaîne une violence virtuelle dans les images et les jeux, simulacre et dérivatif de sa propre violence originaire, celle de la conquête et de l'exploitation de la terre. Kielyr ne parvient pas à tuer les bêtes domestiquées et insouciantes parquées dans les champs de l'Amérique industrielle, elle a besoin de la sauvagerie, comme les premiers colons avaient besoin de l'adversité pour justifier leur occupation du territoire. De même, la propriété démesurée du grand-père semble être le mime capitaliste et aseptisé du grand espace sauvage où vivait la famille. Mais, par un choc en retour, c'est aussi la nature prétendument sauvage qui ressemble à un microcosme où l'homme moderne projette ses fantasmes de fusion préœdipienne. Le masque à gaz militaire de la petite Zaja répète la paranoïa de l'Amérique des résidences-bunkers et des frontières fermées. Quand la famille hétéroclite et haute en couleurs bariolées pénètre soudain dans l'église, lors de l'enterrement de la mère, elle n'est pas une apparition artificielle incongrue, elle incarne au contraire le retour du refoulé le plus propre de l'Amérique, l'expression carnavalesque la plus pure de sa propre fêlure et de ses hantises.

Quelle est donc la puissance maternelle manquante, sur laquelle le film est construit ? Le père raconte que la rupture psychotique de la mère date de la naissance de leur fils aîné. Cette « psychose post-partum » nous donne la clé de lecture du film. Transposée à la société entière, l'explication doit en effet se lire de la manière suivante : l'Amérique est devenue folle d'enfanter ses monstres intimes, la liberté d'avoir enfanté l'extermination, la ségrégation et l'inégalité. Plus encore, la vie naturelle irréfléchie a enfanté l'homme comme son propre enfant matricide : la conscience réflexive, monstre originaire. Dans le film, cette conscience est matérialisée dans les livres, tout le savoir encyclopédique sur lequel repose l'orgueil familial, et qui ne cessent d'interrompre l'immédiation du rapport de l'homme à son monde ambiant. Le *mal essentiel* dont souffre la mère est ainsi un *mal métaphysique*. Le film relativement convenu de Ross est l'héritier d'une longue tradition du cinéma américain, qui questionne la dualité de l'Amérique et son déchirement originaire, entre nature et civilisation, entre l'habitation et l'exploitation de la terre, entre la recherche de l'éden et le génocide des « Américains natifs ». Ce questionnement métaphysique, qui a infusé le cinéma grand public, de *Danse avec les Loups* (Kevin Costner, 1990) jusqu'aux films de Mel Gibson, culmine chez Terrence Malick. *Le Nouveau Monde* (2005), qui raconte l'histoire mythique de la rencontre entre la princesse Pocahontas et John Smith, colon du « vieux monde », commence par ces mots, en voix-over : « *Viens, esprit, aide-nous à chanter l'histoire de notre terre. Tu es notre mère. Nous sommes ton champ de maïs. Nous sortons de ton âme* ». Or, cet hommage à la terre-mère utérine est prononcé *en anglais*, langue que Pocahontas a apprise en devenant Rebecca, en se pliant à la discipline culturelle du vieux continent, en apprenant le sens des mots qui permettent de *compter* le temps, les mois et les heures. Il s'agit donc dès le départ d'un chant *rétrospectif*, qui célèbre une union perdue. La leçon cruelle de tous les films de Malick est bien qu'*il n'y a pas de Déesse-Mère, il n'y a pas de Mère-Nature*, que la Nature n'est pas le lieu placentaire de refuge et de protection, dont rêvaient aveuglément Kit et Holly dans *La Balade Sauvage*. La *wilderness* est perdue. Il n'y a pas de premier homme. Il n'y a aucun sol fondamental sur lequel assurer nos pas.

Dans *Captain Fantastic*, l'omniprésence du père ne parvient jamais à masquer l'Absence. « Captain Fantastic », ce nom de superhéros est en réalité le masque et le déguisement qui, recouvrant la puissance maternelle perdue et fantasmée, ne fait qu'en creuser davantage l'Absence. Déguisé en clown hippie lors de l'enterrement de sa femme, le père est un héros de polichinelle, fantasmé à la manière d'Elton John sur la pochette de l'éponyme *Captain Fantastic and the Brown Dirt Cowboy*. Le road-movie en bus du père et de ses six enfants prend alors une signification singulière. En apparence, le trajet est une percée vers la mère, un voyage initiatique pour retrouver la mère absente, pour l'arracher à ceux qui en trahissent la volonté. Mais cette justification de l'aventure comme loyauté filiale est un leurre. En réalité, ce voyage est une odyssée, un récit du retour *chez soi*. Étrange récit du *retour inversé*, non plus retour difficile à la terre, comme c'était encore le cas dans *Into the Wild* (2007) de Sean Penn, mais, au contraire, retour difficile à la civilisation : la rencontre avec les cousins débiles, les citoyens obèses, les jeunes filles faciles et charmeuses telles que Claire, sont pour la famille autant d'épreuves par lesquelles il s'agit de tracer une voie entre les deux pôles, entre l'Être plein de l'existence édénique irréfléchie et le Néant de l'existence moderne massifiée et hygiénisée, d'arrêter l'oscillation pendulaire de l'Amérique. Le *road movie* incarne le processus d'acceptation de cet « effondement », comme chez Malick. Puisqu'il n'y a pas de fondement, on ne peut trouver sa place qu'en roulant, sur la route.

La fin du film est nécessairement une solution de compromis entre les tendances irréconciliables de l'Amérique, l'aspiration à l'idéal et l'invention du réel. La Mère absente idéalisée ne cessait de revenir en fantôme, de hanter le père dans son sommeil. Il ne pourra se libérer de son fantôme qu'en l'incarnant, et en la trahissant. La mère ordinaire de Claire, l'adolescente dont Bo a cru tomber amoureux, avait déjà donné l'exemple d'une autre maternité, de connivence confiante et de second degré. Le père se réconcilie avec son fils rebelle quand il se comporte à son tour à la manière d'une seconde mère, en renonçant à la maternité symbiotique dont sa femme est morte, en acceptant d'offrir ses enfants au monde, et de reprendre la route sans eux. Il se rase, en signe rituel de renoncement à la volonté de mainmise dont son ensauvagement hirsute apparent n'était que le postiche. Il sera désormais pour ses enfants une mère consciente, libérée de l'idéal symbiotique, en préparant consciencieusement leurs sacs de déjeuner avant leur départ pour l'école. Les cendres symboliques de la Mère sont déversées dans les toilettes d'un aéroport, lieu de transit international, qui ouvre l'odyssée au monde extérieur. Il n'y a plus de territoire où s'enraciner, et la Namibie où s'envole Bo n'est à son tour qu'un nouveau lieu de passage, dans un processus de migration interminable. Pour habiter la terre, il faut renoncer à y prendre racine. Le film s'ouvrait par un rite de passage, rite d'intégration du fils aîné à l'âge adulte et au sol nourricier de la forêt : égorgeant un cerf sacrificiel de ses mains, il en mangeait le cœur cru. L'adieu du père à son fils répète ce rite de passage, mais il s'agit cette fois d'un rite de séparation. Cet adieu est indécidable, mixte d'affiliation virile et de générosité, de pur amour et de reterritorialisation symbolique, américain, américain.

par Frédéric Bisson le 12.12.2017