

éric de thoisy

École Nationale Supérieure d'Architecture
Paris La Villette

Le Sacrifice, Melancholia:
La fin du monde comme espace
cinématographique du rebelle

« Un jour nous prendrons la mort
pour nous en aller dans une autre étoile. »¹

Lars von Trier dédie son film *Antichrist* en 2010 à Andreï Tarkovski ; en 2012 il réalise *Melancholia*, dans lequel Justine accueille avec sérénité l'arrivée d'une planète qui viendra détruire la Terre : l'apocalypse est une délivrance. Dans *Le Sacrifice*, dernier film de Tarkovski, le monde est menacé par une guerre nucléaire et Alexandre se sacrifie pour l'éviter. Les deux cinéastes utilisent ce même contexte d'une fin du monde imminente pour construire leur héros, un personnage singulier, élu et rebelle à la fois. « Quelle conduite l'homme tiendra-t-il à la vue et au cœur de la catastrophe, [...] là surtout où se creusent les plus profonds tourbillons d'un monde tournoyant ? »² : Tarkovski et Lars von Trier proposent chacun une réponse à la question posée par Ernst Jünger dans *Traité du Rebelle*.

¹ Van Gogh cité par J. L. Godard, A. M. Mieville, *The Old Place*, 1988.

² E. Jünger, « Traité du rebelle ou Le recours aux forêts », [dans :] *Idem, Essai sur l'homme et le temps*, H. Plard (trad.), Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1970, p. 60.

LA CONSTRUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE D'UN LOUP

« Avoir son destin propre, ou se laisser traiter comme un numéro : tel est le dilemme que chacun doit résoudre de nos jours mais est *seul* à pouvoir trancher »³. La figure du rebelle est construite en opposition aux valeurs de ses contemporains – le « loup » face au « moutonnement grisâtre »⁴. Alexandre, dans les premières minutes du *Sacrifice*, nous dit :

L'Humanité est aussi sur la mauvaise route, une route dangereuse. [...] Nous sommes parvenus à une épouvantable discordance, un déséquilibre, si tu veux, entre notre développement matériel et spirituel. [...] Peut-être veux-tu dire que nous devrions étudier le problème et chercher ensemble une solution. Peut-être devrions-nous s'il n'était pas si tard. Trop tard.⁵

C'est Tarkovski qui parle, comme il l'avait fait déjà par la voix de Domenico dans *Nostalghia* (1983) : « Nous devons retourner où nous étions, à l'endroit où nous avons pris le mauvais virage »⁶. Sans quoi ce monde est condamné : pendant le monologue de Domenico, un homme porte une pancarte disant : « *Domattina e la fine del mondo* ».

Par la bouche de Justine, Lars von Trier se livre lui aussi à une critique de la culture contemporaine, matérialiste, rationaliste, représentée dans un mariage outrancier. Mais cette vie que Justine a longtemps menée – celle de Lenz, aussi : « Il fit tout comme faisaient les autres, mais il y avait en lui un vide affreux »⁷ – n'a plus à être menée, l'arrivée de *Melancholia* rendant évidente sa futilité.

³ *Ibidem*, p. 53.

⁴ *Ibidem*, p. 35.

⁵ A. Tarkovski, *Nostalghia*, 1983.

⁶ A. Tarkovski, *Nostalghia*, op. cit.

⁷ G. Büchner, *Lenz*, J.-P. Lefebvre (trad.), Paris, Éditions Points, 2007, p. 54.

LA SOLITUDE DU SANGLIER

Alexandre et Justine connaissent le destin de la Terre ; leur isolement est alors inévitable. Le rebelle est, pour Jünger, un être singulier, donc seul – le singulier comme le sanglier, habitant de la forêt, viennent du latin *singularis*, i.e. qui vit seul – car le rapport à l'absolu est le domaine de la grande solitude : « Quiconque y pénètre, se met à penser, à sentir, à désirer différemment des autres. Tout ce qui est cher aux hommes, tout ce à quoi ils tiennent, lui devient inutile et complètement étranger »⁸, dit Chestov, philosophe apprécié par Tarkovski. Alors, les proches sont écartés de par leur incapacité à comprendre celui qu'ils jugent fou : « Sur son visage, dans ses yeux qui brillent d'une lumière étrange, les hommes veulent discerner les signes de la démence, afin d'obtenir le droit de renoncer à lui »⁹ ; et la parole devient absurde. Dès les premières minutes du *Sacrifice*, Alexandre indique qu'il sera contraint, plus tard, au silence :

Mon Dieu, que je suis las de ces paroles ! Les mots, les mots, les mots ! Enfin, je sais ce qu'Hamlet voulait dire. Il en avait assez des parolotes. Moi aussi. Pourquoi est-ce que je parle comme ça ? Si seulement on pouvait arrêter de parler et faire quelque chose à la place ! Ou au moins essayer.¹⁰

Le Petit Homme, fils d'Alexandre, dit à la fin du film : « Au commencement était le verbe » ; au commencement du film est le verbe d'Alexandre, mais le verbe est, après l'action, inutile. « Il détruit son foyer, se sépare de son fils, qu'il aime pourtant au-delà de tout, et il s'enfonce dans le silence ».¹¹

Ce parcours – la naissance du rebelle – est permis par la

⁸ L. Chestov, *La Philosophie de la Tragédie : Dostoïevski et Nietzsche*, B. de Schloezer (trad.), Paris, Flammarion, 1966, p. 32.

⁹ *Ibidem*, p. 33.

¹⁰ A. Tarkovski, *Le Sacrifice*, 1986.

¹¹ A. Tarkovski, *Le Temps Scellé*, Éditions de l'Étoile, Paris, Cahiers du Cinéma, 1989, p. 206.

conscience de l'apocalypse à venir : c'est au moment de la catastrophe que « se présente [...] dans chaque existence la question de savoir si l'on pourrait s'engager dans une autre voie, [...] emprunter les cols, les sentiers en corniche, que l'on ne découvre qu'après une longue ascension »¹². Les cinéastes tracent ainsi pour leurs héros ce chemin singulier au travers de la réalité.

LES « CONFUSES PAROLES » DE LA NATURE

« Homme ! Ne crains rien ! La nature / Sait le grand secret, et sourit »¹³. La nature constitue pour le rebelle un espace de refuge et de transition vers son espace-temps propre : « Quant au Rebelle, nous appelons ainsi celui qui, isolé et privé de sa patrie par la marche de l'univers, se voit enfin livré au néant »¹⁴. Cette démarche est aussi celle de Nijinski, qui, au seuil de la folie, s'égaré dans les chemins sauvages : « J'ai senti une poussée et j'ai continué à marcher. Je suis monté plus haut. Je marchais et marchais »¹⁵.

Pour Nijinski, plus que le refuge du fou, la nature est aussi le lieu d'une possible guérison ; le couple d'*Antichrist* (Lars von Trier, 2010) va dans la forêt pour guérir la femme ; Justine va au contact de *Melancholia* pour guérir de son état mélancolique ; le professeur, l'écrivain et le *stalker* vont dans la Zone pour guérir leur âme (*Stalker*, Tarkovski, 1979) ; Alexandre, lui, fuit la maison pour guérir le monde. Cette démarche rappelle celle de l'architecte fou des *Corrections* de Thomas Bernhard, qui, pour se guérir, se réfugie au cœur de la forêt pour construire une œuvre ultime, un cône, pour sa sœur.

¹² E. Jünger, « Traité du rebelle ou Le recours aux forêts », *op. cit.*, p. 41.

¹³ V. Hugo, « Spectacle rassurant », *Les rayons et les ombres*, livre XVII, 1840, p. 40.

¹⁴ E. Jünger, « Traité du rebelle ou Le recours aux forêts », *op. cit.*, p. 44.

¹⁵ V. Nijinski, *Cahiers*, C. Dumas-Lwowski, G. Pogojeva (trad.), Paris, Actes Sud, 1995, p. 197.

Ce recours à la nature – le recours à la forêt prôné par Jünger –, Heidegger nous en parle aussi : « Dans la forêt, il y a des chemins qui, le plus souvent encombrés de broussailles, s'arrêtent soudain dans le non-frayé. On les appelle *Holzwege* »¹⁶ ; et le franchissement du « non-frayé » mène à l'éclaircie – *lichtung*. « La vérité advient en l'instance du temple »¹⁷, poursuit-il, le temple de la nature de Baudelaire. Lorsqu'il se perd dans la forêt, Lenz « cherch[e] quelque chose, quelque chose comme des rêves perdus, mais il ne trouv[e] rien »¹⁸ : car il faut d'abord se perdre pour trouver l'éclaircie, nous dit aussi Heidegger. Dans *Blow-Up* (Antonioni, 1966), Thomas cherche dans ses clichés les indices d'un meurtre dont il a été le témoin indirect dans un parc. Les agrandissements répétés le mènent à la lisière de la forêt : la révélation – l'arme du meurtre – apparaît dans le « non-frayé ». Le dévoilement est donc possible pour qui s'ouvre aux signes : « Vous n'entendez donc pas, vous n'entendez donc pas la voix épouvantable qui crie partout à l'horizon ? »¹⁹, demande Lenz ; cette voix, qui n'est audible qu'aux *happy few*, ce sont aussi les « confuses paroles » de Baudelaire : « La nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers »²⁰. Justine comprend les signes du ciel lorsqu'elle tourne son regard vers *Melancholia*.

LA TERRE, L'AIR, LE FEU

Chez Büchner, le rapport du héros à la nature est physique ;

¹⁶ M. Heidegger, « L'Origine de l'œuvre d'art », [dans:] *Idem, Chemins qui ne mènent nulle part*, W. Brokmeier (trad.), Paris, Gallimard, 1986, p. 7.

¹⁷ *Ibidem*, p. 61.

¹⁸ G. Büchner, Lenz, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹ *Ibidem*, p. 53.

²⁰ Ch. Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du mal*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 16.

son corps est enfoui dans la terre, la mousse, dans des termes formant une description frappante de certaines séquences de *Stalker* ; plus loin, Lenz et la nature vont jusqu'à se confondre : « Tout en lui se fondit en une ligne unique, comme une vague qui montait et descendait, entre ciel et terre »²¹. Tarkovski dévoile de même une alliance originelle entre l'Homme et la terre. Ses personnages, comme Domenico dans *Nostalghia*, sont en exil et cherchent à retrouver cet état primitif. Dans *Le Sacrifice*, Alexandre est dans ce même rapport physique fusionnel avec le sol : « J'avais le nez dans la terre, littéralement », dit-il lorsqu'il évoque le souvenir du jardin de sa mère ; et lorsqu'il s'y retrouve par le souvenir, ses pieds s'enfoncent dans le sol boueux.

Dans le prologue de *Melancholia* – dont les images semblent tirées du scénario du *Miroir* de Tarkovski : « [...] des hommes enfouis dans la boue jusqu'aux genoux et avançant à travers un marécage »²² –, l'Homme est là aussi absorbé par l'*alma mater* : les pieds de Justine et de Claire s'enfoncent dans un sol mouvant, et l'union des Hommes et de la terre aboutira à une aspiration totale des corps dans la nature. Mais une différence existe entre les cinéastes : ici les corps luttent et Justine est retenue au sol par des racines, des « fils gris laineux »²³, entravant sa marche. Le sol est un piège, l'*alma mater* semble, comme Cronos, vouloir dévorer ses enfants. Car la terre est corrompue par les Hommes – le jardin est un terrain de golf – et elle est à quitter car c'est du ciel, de l'air, que peut venir le salut. On peut faire le parallèle avec le sol de *Dogville* (2003), corrompu par les villageois, et dont le corps de Grace, attachée par des chaînes, est prisonnier.

Le travail du Danois sur les éléments – la terre et l'air – renvoie à celui, connu, de Tarkovski ; arrêtons-nous simplement sur le rapport à l'air, et la symbolique de la lévitation. Quand Alexandre et Maria, enlacés, s'élèvent au-dessus du lit,

²¹ G. Büchner, *Lenz*, op. cit., p. 37.

²² A. Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 122.

²³ L. von Trier, *Melancholia*, op. cit.

ils s'élèvent vers Dieu, qui a entendu la prière. Selon Jeff Wall, l'état psychotique de Lenz est dû à « l'effondrement de ses croyances religieuses »²⁴ ; et Lenz implore, comme Alexandre, un signe : « Il était au désespoir de lui-même, il se jetait alors à genoux, se tordait les mains, faisait tout remonter à la surface de son être ; [...] Puis il implorait Dieu qu'il se manifestât à lui par un miracle »²⁵. On pense ici aussi à Nijinski : « Je montais rapidement la colline, soudain je me suis arrêté. Je ne savais pas quoi faire. [...] J'attendais le commandement de Dieu »²⁶. Il y a, dans *Le Sacrifice*, ce même défaut initial de spiritualité. Et quand l'humanité entière devient, comme Lenz, folle, c'est vers Dieu qu'Alexandre se tourne comme Justine se retourne vers Melancholia, cherchant à diriger « vers le ciel ses souffrances étouffées »²⁷.

Plus loin, Lenz rêve du pouvoir salvateur accordé par Dieu à Alexandre : « Mais moi, voyez-vous, si j'étais tout puissant, si j'étais ainsi, si j'avais ce pouvoir, je sauverais, je sauverais »²⁸. Alexandre sacrifie par le feu sa maison ; dans *Nostalghia*, c'est son propre corps que Domenico sacrifie par le feu. Les trois derniers films de Lars von Trier se terminent aussi par une destruction sacrificielle par le feu : celle de la Terre dans *Melancholia*, celle de la femme dans *Antichrist*, celle du village dans *Dogville*. Par un rapport privilégié au ciel, le rebelle se voit confier un attribut divin : celui de sauver en sacrifiant par le feu. C'est le faible, le fou, qui devient tout-puissant.

« UNE CLAIRIÈRE S'OUVRE »²⁹

« L'art fait jaillir la vérité »³⁰. L'espace pictural est, avec la

²⁴ J. Wall, *Dans la forêt – Deux ébauches d'étude sur l'œuvre de Rodney Graham*, Thierry Dubois (trad.), Bruxelles, Yves Gevaert, 1996, p. 8.

²⁵ G. Büchner, *Lenz*, op. cit., p. 42.

²⁶ V. Nijinski, *Cahiers*, op. cit., p. 197.

²⁷ G. Büchner, *Lenz*, op. cit., p. 29.

²⁸ *Ibidem*, p. 52.

²⁹ M. Heidegger, « L'Origine de l'œuvre d'art », op. cit., p. 58.

³⁰ *Ibidem*, p. 88.

nature, l'espace de l'éclosion cinématographique du rebelle.

Le film de Lars von Trier est, d'abord, un hommage à la gravure *Melencolia* de Dürer. En 1864, Victor Hugo tissait des liens entre Hamlet et cette gravure :

Comme la grande larve d'Albrecht Dürer, Hamlet pourrait se nommer Melancholia. Il a, lui aussi, au-dessus de sa tête, la chauve-souris qui vole éventrée, et à ses pieds la science, la sphère, le compas, le sablier, l'amour, et derrière lui à l'horizon un énorme soleil terrible qui semble rendre le ciel plus noir.³¹

« L'énorme soleil terrible », ou Melancholia. « La science, la sphère, le compas, le sablier », ou le télescope qui ne sait pas prédire l'arrivée de la planète. Mentionnons que Dürer est présent chez Tarkovski également, dès son premier film, *L'Enfance d'Ivan* : l'enfant s'arrête sur la gravure *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse*. Heidegger mentionne par ailleurs le graveur, qui devait « s'y connaître » pour « faire sortir »³² l'art, le dévoiler.

Lars von Trier en appelle à d'autres références, voire citations, picturales – *La Mélancolie I* et *La Mélancolie II* de Cranach, *Les Chasseurs dans la neige* de Bruegel – et littéraires : la figure shakespearienne d'Ophélie (le tableau de Millais est même recomposé dans le film), ou encore la similarité formelle entre le prologue du film et celui de *Roméo et Juliette* ; les deux amants, nés « sous des étoiles contraires » – les deux planètes – vont mourir, mais ce sacrifice permettra la réconciliation des familles rivales, comme le sacrifice d'Alexandre pourra peut-être permettre la réconciliation des Hommes. Shakespeare est d'ailleurs cité à deux reprises par Lenz : parlant du « sentiment qu'on a créé quelque chose, quelque chose qui a de la vie, [...] le seul critère en matière d'art », il affirme : « on ne le rencontre [...] que rarement, nous le trouvons chez Shakespeare »³³.

³¹ V. Hugo, *William Shakespeare*, Paris, Flammarion, 2003, p. 218.

³² M. Heidegger, « L'Origine de l'œuvre d'art », *op. cit.*, p. 79.

³³ G. Büchner, *Lenz*, *op. cit.*, p. 35.

L'art classique est présent, aussi, dans *Le Sacrifice*. En prologue, Tarkovski montre un détail de *L'Adoration des mages* de Léonard de Vinci. Plus tard, il intègre au tableau le reflet du visage d'Alexandre, qui quitte alors l'espace-temps de la réalité et s'introduit dans l'espace peint : il devient l'un des adorateurs du Christ, l'un de ceux qui donnent leur corps en sacrifice pour l'Humanité. Puis la voix de Victor nous dit :

« Si j'ai bien compris les paroles d'Alexandre, il voulait dire que c'est le propre d'un homme de changer, de par sa propre volonté, grâce à une œuvre d'art ». La confrontation avec Léonard de Vinci est l'éclaircie, qui permet au héros de surmonter sa peur : « lorsque l'œuvre d'art la révèle, la crainte amoncelée ne peut que s'évanouir, comme le brouillard au premier rayon de soleil »³⁴.

Mais Lars von Trier nous donne à voir plus que le recours à l'art classique lorsqu'il montre Justine remplacer furieusement des reproductions de Malevitch et d'autres modernes par des contemporains de Léonard de Vinci. L'espace pictural contemporain, dans lequel les Hommes ont détruit Dieu et la nature et n'ont plus la capacité de se construire, est opposé à celui, classique, ordonné, que Justine dévoile à nouveau. On pense ici aux mots de Godard, dans *The Old Place* : « Du point de vue de l'histoire de l'art, quand Malevitch installe un carré noir sur une toile blanche, je ne crois pas que c'est la guerre de quatorze qui impose le deuil ; empoisonnée par la photographie, c'est la peinture elle-même qui se suicide »³⁵.

L'APOCALYPSE INCARNÉE

« Et quand il eut dépassé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre »³⁶ : dans *Nosferatu*, cette phrase désigne l'entrée de Hutter sur les terres du vampire. De même, Lars von Trier

³⁴ E. Jünger, « Traité du rebelle ou Le recours aux forêts », *op. cit.*, p. 47.

³⁵ J. L. Godard, A. M. Mieville, *The Old Place*, *op. cit.*

³⁶ F. W. Murnau, *Nosferatu le Vampire*, 1922.

et Tarkovski enferment leurs personnages dans un lieu fini, fermé, et dont on ne s'échappe pas avant le sacrifice final. Les héros sont piégés : une main invisible retient Alexandre et semble même le pousser dans une flaque d'eau. Cette chute et la marche de Justine entravée par les racines rappellent un travelling de *Nostalghia* : Domenico et son fils traversant, chancelants, le village ; puis, s'arrêtant face au vide, l'enfant demande : « Est-ce que c'est la fin du monde, papa ? » La même question, posée aussi par Rimbaud dans les *Illuminations*, attend Alexandre et Justine au bout de leur marche : « Le petit valet suivant l'allée dont le front touche le ciel / Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant »³⁷.

Le destin de l'Homme se joue donc à huis clos. Surtout, le conflit est avant tout un conflit intérieur ; la guerre réelle – atomique ou interplanétaire – est personnifiée. Alexandre porte en lui la guerre entre les Hommes et a la capacité d'y mettre fin ; dans *Melancholia*, l'affrontement des planètes est un affrontement entre les deux sœurs Justine et Claire ; les personnages sont « planétisés », les planètes incarnées.

On a vu le rapport à Dieu recherché par Lenz. Mais la schizophrénie du personnage l'amène à entrer également en communion avec l'esprit de l'Enfer :

C'était l'Enfer qui entonnait dans sa poitrine un hymne triomphal [...] ; il se sentait la force de brandir vers les cieux un énorme poing serré et d'en arracher Dieu, de le traîner au milieu des nuages ; et de pouvoir broyer le monde entre ses dents et de le recracher ensuite au visage du Créateur.³⁸

Le combat entre Dieu et l'Enfer est intériorisé. Alexandre porte aussi en lui la guerre entre le bien et le mal, et a le pouvoir de sauver ou de détruire le monde. Cette élévation à un rang divin se manifeste par la fabrication par son fils d'une maquette de la maison devant laquelle Alexandre est tout-puissant. Plus

³⁷ A. Rimbaud, « Enfance », *Illuminations*, Paris, Les Classiques de Poche, 1998, p. 94.

³⁸ G. Büchner, *Lenz*, op. cit., p. 43.

tôt, Otto vacille : « C'était juste un ange de l'Enfer qui est entré en contact avec moi ». Les forces divines se manifestent aux personnages, s'incarnent en eux. L'incarnation d'un conflit global est un procédé auquel les cinéastes ont eu recours par ailleurs ; Lui et Elle (*Antichrist*) portent en eux le conflit originel entre Adam et Eve ; dans *Dogville*, c'est l'Humanité entière qui se retrouve dans le village.

LA TERRE ET LE MONDE

Tarkovski a souvent montré un glissement de l'espace réel à un espace autre, singulier, et ses procédés ont été très commentés ; revenons simplement sur la scène-clé déjà évoquée et signifiant l'entrée dans l'espace introspectif du rebelle : Alexandre, géant devant la maquette de la maison, à l'extérieur de cette même maison. Le procédé est ici plus complexe que la miniaturisation à laquelle a souvent recours Tarkovski ; le sol réel abritant une reconstitution artificielle de la maison, les espaces du rêve et de la réalité y sont explicitement entremêlés. Alexandre en devient le Dieu : « *Qui de vous a fait cela? – Les seigneurs* »³⁹, dit-il, dans une nouvelle référence à Shakespeare.

Le prologue de *Melancholia*, vision prémonitoire, est aussi la vision de Justine qui connaît, comme le spectateur, le destin de la Terre : on est dans un espace-temps à la fois du rêve et du futur. Et ici le Danois a, comme le Russe, recours à un traitement particulier des images (*slow-motion*) et du son, en faisant une entorse à ses règles du *Dogma*. Le recours à la miniaturisation est par ailleurs utilisé par le Danois dans *Dogville* : le village est introduit par une vue plongeante et globalisante, comme à travers les yeux du créateur. Cette vision divine est aussi celle de Grace, qui descend ensuite sur la terre, comme l'ange envoyé à Sodome, et, après avoir prononcé le

³⁹ W. Shakespeare, *Macbeth*, V. Hugo (trad.), [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Pagnerre, 1866, p. 125.

Jugement Dernier – le chien est le seul Juste qu'elle épargne –, sacrifie *Dogville / Godville*.

Revenons à Heidegger, qui oppose l'éclaircie à la « réserve » – la réserve pouvant être « un refus, ou n'être que dissimulation »⁴⁰ ; et le combat originel entre l'éclaircie et la réserve permet de faire surgir le monde sur la terre⁴¹. La terre est l'espace de la réserve ; le monde est l'espace de l'éclaircie ; le monde est *Melancholia*. Et « L'affrontement entre monde et terre est un combat »⁴², prévient Heidegger : on en connaît l'issue.

« OÙ SUIS-JE LORSQUE JE NE SUIS NI DANS LA RÉALITÉ NI DANS MON IMAGINATION? »⁴³

La compénétration des espaces tarkovskiens – réalité, rêve, souvenir, etc. – est connue des cinéphiles ; « Si seulement je pouvais distinguer si je rêve ou si je suis éveillé »⁴⁴, nous dit Lenz, et, plus loin, Büchner semble décrire le combat intérieur d'Alexandre : « ce n'était pas vraiment lui-même qui faisait cela [...], comme s'il avait été double et qu'une de ses parties cherchait à sauver l'autre »⁴⁵. Le spectateur est lui aussi confronté à l'ambiguïté, ce qui est, pour Chris Marker, fondamental : « Les très grands nous laissent nous débrouiller avec notre liberté. Chacun devra décider pour lui-même [...] si la Zone de *Stalker* existe, si Alexandre le personnage du *Sacrifice* a accompli ou non un miracle »⁴⁶. Dans *Melancholia*, Justine appartient, depuis toujours, à cette planète qui est, depuis toujours, sur la Terre. Lars von Trier ne fait que la dévoiler, la faire émerger comme Heidegger fait émerger le

⁴⁰ M. Heidegger, « L'Origine de l'œuvre d'art », *op. cit.*, p. 59.

⁴¹ *Ibidem*, p. 61.

⁴² *Ibidem*, p. 53.

⁴³ A. Tarkovski, *Nostalghia*, *op. cit.*, Extrait de l'ultime discours de Domenico.

⁴⁴ G. Büchner, Lenz, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 51.

⁴⁶ C. Marker, *Une journée d'Andreï Arsenevitch*, 1999.

monde sur la terre. La perméabilité des espaces est donc là aussi présente et nécessaire, car l'Homme est perméable au rêve.

L'ANFANG DE LARS VON TRIER ET LA « ROTATION ÉTERNELLE » DE TARKOVSKI

Plus qu'une superposition, on nous donne à voir une confrontation des espaces, un affrontement entre deux mondes. Le monde contemporain est un monde oublié de la nature et de l'Homme, et c'est un combat contre ce monde que les réalisateurs livrent devant nous. Lars von Trier oppose ainsi à notre planète une autre planète ; l'issue de l'affrontement est une bonne nouvelle, car c'est la disparition d'un type d'humanité pour l'éclosion d'un autre, meilleur, l'avènement d'un état initial du monde, l'*Anfang*⁴⁷ d'Heidegger. Et le spectateur est laissé dans cet espace-temps inconnu de l'après.

Tarkovski, lui, propose un recommencement qui rappelle les mots d'Otto dans *Le Sacrifice* lorsqu'il évoque la « rotation éternelle » de Nietzsche : « On vit, on a des hauts et des bas. On espère. On attend quelque chose. On espère, on perd espoir, on se rapproche de la mort. Finalement on meurt... et on renaît. Mais on ne se souvient de rien. Et tout recommence à zéro »⁴⁸.

Effectivement la vie recommence, pour les autres, après le sacrifice d'Alexandre. Un autre devra se sacrifier, comme d'autres devront tenter d'accéder à la Zone, « afin de recommencer sans cesse à parfaire le monde »⁴⁹. La « rotation éternelle » s'applique à l'œuvre même de Tarkovski ; la première image de *L'Enfance d'Ivan*, son premier film, est, comme l'ultime image du *Sacrifice*, celle du petit garçon sous un arbre.

⁴⁷ M. Heidegger, « L'Origine de l'œuvre d'art », *op. cit.*, p. 86.

⁴⁸ A. Tarkovski, *Le Sacrifice*, *op. cit.*

⁴⁹ E. Jünger, « Traité du rebelle ou Le recours aux forêts », *op. cit.*, p. 149.

En 1985, Rodney Graham construit *Reading Machine for Lenz*, mettant en scène la rotation éternelle avec les mots de Büchner : la première occurrence des termes « au long » apparaît en bas de la première page, la seconde page commençant par « des forêts », et la seconde occurrence des termes « au long » termine la cinquième page. Là, le mécanisme rotatif de la *Reading Machine* renvoie le lecteur vers la seconde page. Le récit original est court-circuité, répété éternellement, et le lecteur, indéfiniment, se perd avec Lenz dans la forêt.

Lars von Trier propose un départ à zéro, quand Tarkovski nous montre un recommencement éternel à partir des fondations du monde présent. Dans les deux cas, « le recours aux forêts est, avant tout, marche vers la mort »⁵⁰, et le sacrifice, qu'il soit individuel avec Alexandre ou total dans *Melancholia*, est un passage obligé pour dévoiler une autre voie. Nous pouvons alors nous demander quelle est cette autre voie, cet espace de l'après fabriqué par les cinéastes, pour le spectateur, et peut-être pour le cinéma ? Les cinéastes ne fabriquent-ils pas, aussi, par leurs œuvres sacrificielles et apocalyptiques, un *Anfang* de leur art, un nouvel état initial du cinéma ?

BIBLIOGRAPHIE

- Baecque A. de, *Andrei Tarkovski*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1998.
 Baudelaire Ch., « Correspondances », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Libro, 2004.
 Bernhardt T., *Corrections*, A. Kohn (trad.), Paris, Gallimard, 1978.
 Büchner G., *Lenz*, J.-P. Lefebvre (trad.), Paris, Éditions Points, Avril 2007.
 Chestov L., *La Philosophie de la Tragédie : Dostoïevski et Nietzsche*, B. de Schloezer (trad.), Paris, Flammarion, 1966.
 Freud S., *Au-delà du principe de plaisir*, J. Laplanche et J. B. Pontalis (trad.), Paris, Gallimard, 1988.
 Harrison R., *Forêts: Essai sur l'imaginaire occidental*, F. Naugrette (trad.), Paris, Flammarion, 1994.
 Heidegger M., « L'Origine de l'œuvre d'art », [dans :] *Idem, Chemins qui ne mènent nulle part*, W. Brokmeier (trad.), Paris, Gallimard, 1986.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 82.

La fin du monde comme espace cinématographique du rebelle

- Hugo V., *William Shakespeare*, Paris, Flammarion, 2003.
 Jünger E., « Traité du rebelle ou Le recours aux forêts », [dans :] *Idem, Essai sur l'homme et le temps*, H. Plard (trad.), Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1970.
 Jünger E., Heidegger M., *Correspondances (1949-1975)*, J. Hervier (trad.), Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2008.
 Nietzsche F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, G.A. Goldschmidt (trad.), Paris, Flammarion, 2008.
 Nijinski V., *Cahiers*, C. Dumas-Lwowski, G. Pogojeva (trad.), Paris, Actes Sud, 2010.
 Shakespeare W., *Hamlet*, V. Hugo (trad.), Paris, Le livre de poche, 1972.
 Shakespeare W., *Macbeth*, V. Hugo (trad.), [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Pagnerre, 1866.
 Shakespeare W., *Roméo et Juliette*, V. Hugo (trad.), Paris, Pocket, 2005.
 Tarkovski A., *Eloge de l'homme faible*, Cahiers du cinéma, février 1978, n° 392.
 Thoreau H. D., *Walden ou La vie dans les bois*, L. Fabulet (trad.), Paris, Gallimard, 1922.
 Wall J., *Dans la forêt, Deux ébauches d'étude sur l'œuvre de Rodney Graham, suivi de Lenz par Rodney Graham*, T. Dubois (trad.), Bruxelles, Yves Gevaert éditeur, 1996.

The Sacrifice, Melancholia : The end of the world or the birth of the Rebel (abstract)

In the movie *The Sacrifice* (1986), directed by Andreï Tarkovski, nuclear war threatens the world and Alexander sacrifices himself to save the mankind. In *Melancholia* (2012), by the danish director Lars von Trier (who considers Tarkovski as his master), Justine welcomes the upcoming destruction of the earth by an extraplanet. Both directors use here a same context, the imminent end of the world, to build a peculiar and special character – a chosen one, the Rebel. Ernst Jünger 's figure of the Rebel (*The Retreat into the Forest*) will help us follow Tarkovski and Lars von Trier's paths through the apocalypse.

Keywords : apocalypse, cinema, rebel, Jünger, sacrifice

Diplômé de l'École Nationale d'Architecture de Paris La Villette, **Eric de Thois** est architecte et cinéaste à Paris. Il s'est intéressé aux représentations de l'espace au cinéma à l'heure de la fin du monde dans le cadre d'un mémoire et d'un film présentés en 2012. Il prépare actuellement un doctorat traitant des points de rencontre entre l'architecture et le cinéma.