

Des films

Bertrand Plevin

27 août 2011

Melancholia (Lars Von Trier)



La femme et la terre

Création et anéantissement

Depuis Cannes on rapproche souvent la dernière palme d'or et le dernier film de Lars von Trier, comme si au-delà de leurs évidentes singularités, ces deux œuvres trouvaient leur force profonde dans les secousses qui effritent notre cadre de vie et de pensée.

Dans *Melancholia*, comme dans le *Tree of Life* de Terrence Malick (1) la catastrophe est en effet au commencement. L'un traite de la création du monde, l'autre de son anéantissement et il est tentant de voir dans ces deux œuvres la confrontation de deux grands cinéastes au sentiment de finitude du monde. Pour dépasser cette dernière, les deux réalisateurs élargissent le champ à l'Univers. Point de révolution pour autant car de manière assez notable l'espace créé par l'un comme par l'autre semble renvoyer à la géographie des Anciens dans laquelle le plan céleste fonctionne en miroir avec le plan terrestre. L'arborescence du *Tree of life* de Malick repose sur l'écho entre le fragment -la famille affrontant le deuil du cadet- et la totalité, la création du monde, tandis que dans *Melancholia*, la danse macroscopique des astres et la danse microscopique des corps se télescopent. Enervantes ou éblouissantes, ces deux œuvres se rejoignent donc néanmoins dans leur mise en scène des grandeurs de l'koumène (2), réévaluant " la relation concrète nouée entre l'homme et la Terre " (3) en puisant dans l'archéologie des savoirs géographiques. Dans les dernières images des deux films, que ce soit sur la plage de *Tree of Life* ou dans le bain de lumière de *Melancholia*, les

deux niveaux scalaires se rejoignent en effet. Tout ou rien, discours métaphorique ou non : ce que l'on y trouve compte peut-être moins que la récurrence du schéma spatial, cette invariance de la réalité par rapport à l'échelle portée par ces œuvres exploratrices de deux bouts du monde.

Finistère

En somme, comme Lars von Trier, on a ici commencé par la fin. Dans l'étonnant prélude du film, le réalisateur danois figure ses personnages sur un mode mi-photographique mi-pictural empruntant autant à Dali qu'aux mises en scène sur papier glacé des magazines de mode. Kirsten Dunst et Charlotte Gainsbourg sont en prise avec un monde flottant dont les lois de la gravité semblent abolies. Sur fond de Wagner, elles sont statufiées, figées dans des natures pas tout à fait mortes, en attente et créant l'attente. Le tout contraste avec le mouvement lent mais visible des planètes. C'est toute l'inscription des personnages à un paysage contrepoint qui se joue dès les premières images et, en dernière instance, ces tableaux campent des visions très romantiques d'une nature magnifiée et terrible où les personnages fondent littéralement dans le décor. Autour de Justine (Kirsten Dunst) et Claire (Charlotte Gainsbourg) s'enchaînent ensuite deux tranches de cinéma composées à la manière d'un dytique.

Justine est partie pour se marier dans un beau château situé en bordure de la mer du Nord et dominant un splendide 18 trous que Von Trier est allé dénicher en Suède occidentale. La grande sœur Claire a tout organisé mais la route pour y arriver est longue et ça coince. La limousine ne passe pas et les mariés arrivent avec deux heures de retard : on rigole, on sourit...un certain malaise plane déjà. Dans cette première partie du film, Von Trier filme la réception au plus près des visages, caméra à l'épaule. Justine " rayonne " d'abord pour ensuite s'éteindre en " soleil noir ". Un mal profond la ronge et pas seulement parce qu'elle est incapable de jouer la comédie factice d'un bonheur matrimonial définitivement placé sous une mauvaise étoile. L'une des réussites du film tient à entreprendre un patient sondage de l'infinie tristesse de l'héroïne dans un environnement social et spatial du faux semblant, où les invités, dressés et domestiqués à l'image des arbres du domaine, enchaînent les rituels mondains comme si de rien n'était. Justine rejette la vacuité de ce monde, comme elle rejette l'horizon paysager du verger de pommiers bien ordonnés promis par son époux sur photographie. C'est plié, elle est en dehors, dans un rapport absolu à la nature. Pourtant, si elle tente de fuir du château, c'est en vain.

Perspectives

Ce château dont la mécanique socio-spatiale rappelle de ce point de vue celle à l'usage dans *Dogville*, est une cage organisée cette fois sur l'opposition entre la scène (la salle de réception, le golf illuminé) et les coulisses (où les personnages montrent leur vrai visage). Il est aussi l'écosystème à la fois vital et empoisonné de l'héroïne et symbolise l'enfermement de cette prisonnière volontaire qui ne pourra à deux reprises franchir la lisière du bois. Alors que dans le second dytique Justine tente de se soigner en compagnie de la famille de Claire, la planète Mélancholia entre en action et s'approche dangereusement de la Terre : parallèlement le cadre spatial inmanquablement se rétrécit. A cette " stupide planète " le mouvement, et aux personnages, la position statique de spectateur. Les calculs rassurants des scientifiques s'avèrent tragiquement inexacts et dans la magnifique perspective de la vue depuis le château, la planète qui grossit abolit les règles de la perspective linéaire des peintres italiens de la Renaissance. Au-delà de la peur, c'est ainsi les fondements-modernes et positivistes- du monde et notamment les conceptions de Claire et de son mari qui s'effondrent. Cet ébranlement se doublant du point de vue formel par la remise en cause de l'idée même de paysage dans son acception occidentale. Justine, elle, semble sereine, apaisée par la proximité de l'astre. Plus que ses goûts picturaux qui penchent visiblement plus vers les techniques de

perspectives utilisées par Bruegel que par celles de Raphaël, c'est son état qui lui permet avec un profond nihilisme, d'accepter et plus encore, comme elle le dit à sa sœur de " savoir ". Tandis que se dessine implacablement la réduction de tout point de fuite, l'horizon de sens reste lui ouvert : l'attitude de Justine évoque-t-elle la lucidité face à l'effondrement du monde ou la satisfaction de l'avènement d'une prophétie auto consolatrice étanchant sa soif de destruction ?

Pour Von Trier, les femmes viennent clairement d'une autre planète, de Vénus (4) ou d'ailleurs. A la fois fée abimée et sorcière, Justine détient des clefs même si ce ne sont pas celles du château, métaphore acerbe de la société et du divorce avec les forces de la nature. Le dernier abri qu'elle prépare avec son neveu permet d'habiter l'inhabitable en renouant avec d'autres géographies : celles de l'enfance, du rêve. Est ainsi permise une éphémère médiance dont la mise en scène monumentale donne une force quasi subversive. Justine répond ainsi à la question éminemment géographique de la dernière séquence : où attendre la fin du monde ? Suivons-la dans la froide et angoissante beauté jetée, non sans violence, par le réalisateur danois à la face de la Terre.

Bertrand Pleven

1. Voir le compte-rendu des cafés géo : http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=2206
2. On s'appuie ici sur l'analyse des géographies des mondes méta-méditerranéen et sinisé d'Isabelle Lefort et Philippe Pelletier dans *Grandeurs et mesures de l'écoumène*, Economica Anthropos, 2006, pages 44 à 48.
3. Eric Dardel, *L'Homme et la Terre*, Colin, 1952 (réédition, Paris, CTHS, 1990), page 2.
4. Voir l'article de Jean-François Staszak, " Vos problèmes de couple expliqués par la géographie, genre et espace dans quelques best-sellers " publié dans *Géographie et Cultures* n°54, 2005, pages 11 à 29.