

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'EXPÉRIENCE DE LA CHUTE :
UNE EXPLORATION EXISTENTIELLE À PARTIR DU FILM ANTICHRIST DE LARS VON TRIER

ESSAI DOCTORAL

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DOCTORAT EN PSYCHOLOGIE

PAR

SACHA PHILIPPS

NOVEMBRE 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cet essai doctoral se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

L'écriture d'un essai doctoral est une aventure longue et périlleuse qui, au-delà de sa complexité académique et théorique, fut un véritable combat mental contre moi-même et à travers le brouillard du quotidien, pour rencontrer les exigences qui mènent à la pratique du plus beau métier du monde : celui de psychologue. À la suite de cette longue expédition, je souhaite tout d'abord exprimer ma plus grande gratitude à mon directeur Christian Thiboutot pour tout le travail et l'énergie qu'il a engagés dans l'accomplissement de ce travail de rédaction et son rôle important dans ma formation académique et pratique de la psychologie. Sa patience, ses précieux conseils et sa bienveillance m'ont permis de grandir dans les magnifiques approches que sont la psychologie humaniste existentielle, l'herméneutique et la phénoménologie. Par la bande, je tiens à remercier l'UQAM d'offrir à ses étudiants en psychologie la possibilité d'étudier avec les plus grands spécialistes de l'approche humaniste et, ainsi, de nous offrir la chance d'investir une pratique différente, originale de la psychologie, qui au demeurant s'avère en harmonie avec mes valeurs et avec ma vision philosophique de la psychothérapie.

Une pensée bien spéciale me vient aussi à l'esprit pour l'homme qui nous regarde des cieux et qui a été brièvement mon premier directeur d'essai : l'honorable Monsieur Bernd Jager. Je n'ai malheureusement côtoyé Monsieur Jager que quelques mois en tant que doctorant, mais ce grand homme souriant m'a beaucoup inspiré par son attitude chaleureuse, son travail académique et sa vision poétique de la psychologie humaniste existentielle.

Je tiens à remercier également ma superviseuse de stages Anick Nadeau qui est pour moi un véritable modèle de psychologue clinicienne engagée dans sa pratique qui, avec toute sa bienveillance et ses compétences, m'a introduit à la psychothérapie dans une merveilleuse équipe dévouée à donner le meilleur service à la clientèle aux Services Généraux Adultes du CLSC du Richelieu. Ma rencontre avec madame Nadeau m'a permis de prendre confiance en mes aptitudes et de confirmer que la psychologie pouvait me permettre d'être moi-même, de me rendre utile dans la société moderne et d'accompagner la souffrance humaine qui, malheureusement, n'est pas en recul dans notre monde.

Merci à ma mère Lise Leclerc pour ses encouragements indéfectibles et pour les nombreuses heures de corrections grammaticales sur mes travaux universitaires. Merci à mon père Gilles Philipps qui est un modèle de travailleur acharné et de pilier familial. Il m'a soutenu financièrement comme jeune adulte pour

me permettre d'atteindre mes rêves professionnels. Merci à ma grande sœur Kim Philipps pour ses nombreux commentaires sarcastiques, qui dissimulent un amour fraternel réconfortant. Une grande pensée également pour ma grand-mère Yvette « Many » Leclerc, qui était une force tranquille et la personne la plus généreuse que j'ai rencontrée de ma vie. Cela a été un privilège d'être ton petit-fils et d'avoir grandi en ta présence.

Merci aux autres membres de ma famille, à ma belle-famille et à mes amis pour prendre soin de moi au quotidien. Un énorme remerciement aussi à notre gang des vieux jours pour votre amitié, pour les éclats de rire partagés depuis toutes ces années et pour votre soutien précieux tout au long de ce parcours : John-Francis L.M., Gaël D., Erik T., Dominic L., Frédérick C., Benoît D., Jeffrey L.M., Marilou D., Véro D., Maxime C., Julie P., Jacinthe G., et les amis du poker du mercredi soir. Votre présence est importante dans mon monde.

Mes derniers remerciements vont à l'amour de ma vie depuis les 21 dernières années : Annie Vincent. Ta grande sagesse, tes mots d'encouragement et tous les sacrifices que tu as dû faire pour que je puisse terminer ces nombreuses années d'études sont indissociables de l'accomplissement de cet essai. Je souhaite également présenter mes plus sincères et profondes excuses à mes trois enfants : Esther, Léonard et Valentine. Ce gros projet d'accomplir un doctorat ne m'a pas permis d'être le père disponible que j'aurais souhaité et, surtout, que vous méritez. En terminant cet essai et, bientôt, mes études, nous avons encore l'avenir devant nous. Je vous aime mes amours.

DÉDICACE

Ce travail est dédié à mon amour Annie Vincent pour ses nombreux sacrifices personnels et à nos trois enfants Esther, Léonard et Valentine qui nous ont permis d'apporter une direction à notre existence et qui enrichissent notre quotidien par la lumière qu'ils font naître quotidiennement dans notre monde.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iv
LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION : PENSER L'EXPÉRIENCE DE LA CHUTE	1
CHAPITRE 1 : LE CINÉMA DE LARS VON TRIER ET LA CHUTE	5
-1.1 : POURQUOI AVOIR CHOISI LA FICTION, LE CINÉMA ET ANTICHRIST? UNE MISE EN SCÈNE DE LA CHUTE.....	5
-1.2 : CRÉATIVITÉ, ŒUVRE D'ART ET PSYCHOLOGIE : PENSER LA CHUTE À TRAVERS LA CRÉATION.....	11
-1.3 : LE CINÉMA TRANSGRESSIF DE LARS VON TRIER : UNE ESTHÉTIQUE DE LA CHUTE	15
-1.4 : À LA RENCONTRE DE L'ŒUVRE, L'EXPÉRIENCE DE LA CHUTE PAR LE SPECTATEUR	24
CHAPITRE 2 : CONTEXTE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE – APPROCHER L'EXPÉRIENCE DE LA CHUTE .	32
-2.1 : CONTEXTE THÉORIQUE POUR PENSER LA CHUTE : L'APPROCHE PSYCHOLOGIQUE EXISTENTIELLE	32
-2.2 : DÉMARCHE MÉTHODIQUE : ACCUEILLIR LA CHUTE DANS UNE PERSPECTIVE HERMÉNEUTIQUE ET PHÉNOMÉNOLOGIQUE	40
CHAPITRE 3 : L'EXPÉRIENCE DE LA CHUTE	46
-3.1 : L'EXPÉRIENCE DE LA CHUTE ET LA CORPORÉITÉ.....	51
-3.2 : ANONYMAT, EFFACEMENT DE L'IDENTITÉ ET CHUTE DANS L'IMPERSONNEL	56
-3.3 : LE VOILE IMPLICITE ET PROTECTEUR DU FANTASME : LA CHUTE DES MÉDIATIONS SYMBOLIQUES	63
-3.4 : VERTICALITÉ ET HORIZONTALITÉ : CHUTE ET RENVERSEMENT DE L'EXISTENCE.....	70
-3.5 : LA PSYCHOLOGIE DE LA PESANTEUR DE GASTON BACHELARD : LA GRAVITÉ DE LA CHUTE.....	80
CHAPITRE 4 : CHUTES EXISTENTIELLES À TRAVERS ANTICHRIST ET SES PERSONNAGES	91
-4.1 : LES MULTIPLES VISAGES DE LA CHUTE DANS ANTICHRIST : UNE TRAVERSÉE SYMBOLIQUE.....	97
-4.2 : ANTICHRIST ET LE CHRISTIANISME : LE RENVERSEMENT DE L'ORDRE DIVIN ET LA CHUTE DE L'HUMAIN.....	166
-4.3 : L'ÊTRE AU MONDE EN CHUTE DU PERSONNAGE MASCULIN D'ANTICHRIST	174
-4.4 : L'ÊTRE AU MONDE EN CHUTE DU PERSONNAGE FÉMININ D'ANTICHRIST	179
-4.5 : LA CHUTE DU LIEN CONJUGAL : LA DESTRUCTION D'UN COUPLE.....	186

-4.6 : LA SEXUALITÉ DANS LE FILM : UNE CHUTE DANS L'INHUMAIN	190
-4.7 : LA SÉPARATION D'UNE MÈRE ET DE SON FILS : LA CHUTE DU LIEN MATERNEL	196
CONCLUSION	201
LISTE DES RÉFÉRENCES	203

LISTE DES FIGURES

FIGURE 3.1	50
FIGURE 4.1	99
FIGURE 4.2	99
FIGURE 4.3	100
FIGURE 4.4.....	103
FIGURE 4.5.....	104
FIGURE 4.6.....	107
FIGURE 4.7.....	107
FIGURE 4.8.....	120
FIGURE 4.9.....	121
FIGURE 4.10.....	122
FIGURE 4.11.....	125
FIGURE 4.12.....	138
FIGURE 4.13.....	141
FIGURE 4.14.....	141
FIGURE 4.15.....	143
FIGURE 4.16.....	150
FIGURE 4.17.....	156
FIGURE 4.18.....	160
FIGURE 4.19.....	161
FIGURE 4.20.....	162
FIGURE 4.21.....	162
FIGURE 4.22.....	163
FIGURE 4.23.....	164
FIGURE 4.24.....	166
FIGURE 4.25.....	174

RÉSUMÉ

La chute est un terme usuel qui désigne l'action de tomber, de perdre l'équilibre et d'être entraîné vers le sol (Larousse, s. d.). La loi universelle de la gravitation a été découverte au 17^e siècle par Isaac Newton et offre une conception mathématique permettant de décrire la gravitation comme une force responsable de la chute des corps.

Du point de vue de l'expérience humaine, nécessairement plus riche, mais aussi plus large, la chute se présente comme un vécu, un événement ou une image qui peut être mis en lumière au moyen d'une exploration existentielle et psychologique. Face à la richesse et à la complexité de l'expérience humaine de la chute, nous avons cherché un médium artistique à la fois audacieux et profondément introspectif pour rehausser notre propos. Nous avons ainsi choisi d'illustrer et d'aiguiser notre compréhension de l'expérience de la chute à travers le film *Antichrist* (Trier, 2009), écrit et réalisé par Lars von Trier et paru en 2009. C'est pour son exploration sans compromis des recoins les plus sombres de l'âme humaine et sa capacité à susciter une réflexion profonde sur la nature de la chute que ce film s'est imposé comme un choix évident pour étayer notre exploration existentielle. Étant personnellement un amateur de musique et d'œuvres d'art très sombres, j'ai toujours adoré trouver de la lumière dans l'obscurité artistique de ce qui peut au premier abord sembler choquant ou subversif. Il s'agit probablement ma façon personnelle d'accepter mon éventuelle finitude tout en me permettant de raviver l'espoir chez mes clients lorsque nous naviguons ensemble dans la souffrance de leur existence.

Le cinéma de Lars von Trier présente, de manière itérative et dans ses récits, des personnages tourmentés, qui habitent le monde d'une manière tout à fait particulière et déroutante, sinon carrément choquante. Cette manière d'être-au-monde entraîne souvent chez le spectateur un inconfort psychologique et émotionnel très puissant. La souffrance humaine traverse les œuvres de Lars von Trier. En nous confrontant à ces vérités dérangeantes, le cinéma de von Trier nous invite à repenser notre approche de la souffrance humaine et plus spécifiquement encore, de l'expérience de la chute, à explorer ses dimensions les plus profondes et les plus complexes, et à trouver, peut-être, tout comme j'aime le faire dans la musique métal, une lueur d'espoir au cœur de l'obscurité.

Le film se déploie essentiellement comme la représentation fictive de la déchéance progressive d'un couple endeuillé, qui s'isole dans un chalet perdu au milieu de la forêt à la suite de la chute accidentelle et mortelle de leur bambin. Le présent essai tentera de proposer une description, à l'aide d'une exploration concrète de nature existentielle, du phénomène de la chute à partir de l'œuvre cinématographique *Antichrist* (Trier, 2009). En explorant les différents thèmes et symboles présents dans cette œuvre cinématographique, ainsi que les réactions des personnages face à leur propre descente dans la désolation et le désespoir, cet essai doctoral cherche à apporter une contribution à une potentielle psychopathologie existentielle de la chute. En examinant les mécanismes psychologiques à l'œuvre dans la représentation cinématographique de la déchéance du couple, nous espérons éclairer les aspects profonds et universels de l'expérience humaine de la chute, tout en offrant des perspectives nouvelles sur la manière dont cette expérience peut être appréhendée et comprise.

Mots clés : Chute, Antichrist, Lars von Trier, Existentialisme, Cinéma, Créativité, Souffrance, Deuil

INTRODUCTION : PENSER L'EXPÉRIENCE DE LA CHUTE

Le cinéma est un art récent dans l'histoire des productions narratives. Il est né à la fin du 19^e siècle avec le concours des frères Lumières (Prédal, 2012). Il se distingue de la musique, de la sculpture et de la peinture par l'intégration de différents éléments artistiques et/ou techniques complexes, comme la succession d'images qui forme un effet de mouvement, la musique, les sons qui accompagnent ces images, les maquillages et costumes, le jeu des acteurs, le scénario qui en constitue la trame narrative, etc. L'élément spécifique qui le classe à part des autres médiums artistiques relève du fait qu'il propose toujours à son public, à travers les lentilles d'une caméra ou à l'aide d'un écran de télévision, un récit vivant. Comme spectateur, il nous arrive parfois d'être profondément touchés par l'horreur d'une œuvre cinématographique qui vient éveiller en nous un sentiment d'inquiétante étrangeté (Freud, 1919), sentiment que d'autres formes artistiques peuvent également susciter (comme un livre, une toile, etc.), mais que le cinéma amplifie par la puissance immersive de l'image en mouvement et du son. Ce malaise existentiel, qui s'installe au cœur de la rationalité apaisante de la vie quotidienne, est attribuable à notre rencontre avec le récit fictionnel proposé par Lars von Trier dans son œuvre cinématographique *Antichrist* (Trier, 2009).

Dans cet essai doctoral, nos visées principales consistent justement à venir à la rencontre du film *Antichrist* (Trier, 2009), dans l'objectif d'y explorer l'expérience psychologique et existentielle de la chute. L'essence fondamentale du présent essai réside dans l'exploration phénoménologique du thème de la chute, tant sur le plan existentiel que psychologique. Au cœur de cette exploration se trouve l'œuvre cinématographique de Lars von Trier, la source qui me fournit la possibilité de cette incursion. Il est important dans cet essai de tenter de saisir l'expression, les modalités de manifestation concrète, incarnée et multidimensionnelle de ce phénomène de la chute. En adoptant une perspective phénoménologique et existentielle, nous sommes invités à transcender les conceptions traditionnelles de la chute, qui la limitent souvent à une simple chute physique ou matérielle. La chute, dans cette optique, ne se réduit pas à un événement isolé ou à une réalité objective, mais émerge comme une expérience dynamique, qui se déploie dans différentes dimensions de notre être. Elle transcende les frontières entre le physique et le psychologique, entre le tangible et l'intangible, pour embrasser la totalité de notre existence. Sur le plan moral, la chute peut se manifester comme une perte de repères, de valeurs ou de principes, nous confrontant à une crise du sens et de l'orientation dans notre vie. Dans notre imagination, elle peut se traduire par la perte de nos illusions, de nos aspirations ou de notre foi en un monde meilleur, nous

plongeant dans un abîme de désespoir et de désillusion. Dans notre monde imaginaire, la chute est infiniment intense et avalante, d'une profondeur inouïe, nous invitant à plonger au cœur de notre être pour en saisir toute la complexité et le malheur, la déroute. Dans nos relations avec autrui, la chute peut se matérialiser sous la forme de ruptures, de conflits ou de trahisons, ébranlant notre confiance et notre capacité à nous connecter avec les autres. Sur le plan corporel, elle peut se manifester à travers la douleur, la maladie ou la dégradation physique, nous confrontant à la fragilité et à la précarité de notre condition humaine. En abordant la chute à travers le prisme de la pensée phénoménologique et existentielle, nous sommes amenés à explorer sa complexité et sa richesse concrètes, incarnées et, pour ainsi dire, « naturelle » - dans l'horizon du Lebenswelt des protagonistes, c'est-à-dire de leur monde vécu.

Une des questions méthodiques préalables que nous devons nous poser va comme suit : quelle relation entretenons-nous avec le film? S'agit-il d'un instrument, d'un but, d'un support, d'un divertissement? Il est essentiel de ne pas délaissier notre posture d'interlocution vis-à-vis de l'œuvre cinématographique lorsque nous souhaitons venir à sa rencontre. Nous assumons ainsi une posture exploratoire et existentielle, et ce, dans la mesure où nous souhaitons interroger la chute par l'entremise de sa mise en scène fictionnelle, c'est-à-dire par l'expérience concrète du monde vécu dont elle nous permet de faire l'expérience. Comment savoir si notre compréhension de l'œuvre cinématographique est pertinente dans l'accomplissement de la tâche que nous devons accomplir? Ce questionnement représente une partie importante du défi à relever dans cet essai doctoral.

Réalisateur très controversé et accusé par certaines critiques de présenter des œuvres misogynes (que les mouvements féministes dénonçaient déjà, en 1996, en participant à la controverse qui a entouré le film *Breaking the Waves*, paru en 1996). Quoiqu'il en soit, Lars von Trier demeure un cinéaste contemporain qui a laissé une marque indélébile sur son art. Notamment dans sa manière de placer le spectateur dans une chaise inconfortable où la mélancolie, la peur, la cruauté et la douleur, qui traversent toutes ces œuvres, viennent hanter la rêverie des spectateurs. Dans cette perspective, l'art et le cinéma peuvent être considérés comme des portails qui peuvent être franchis par la psychologie humaniste-existentielle afin d'interroger le sens du monde dans lequel l'être humain moderne existe. Cette grande maison (ce monde) est construite dans le cinéma de von Trier à partir de réalités psychologiques complexes et au moyen de mises en scène qui ont la valeur d'explorations concrètes de notre condition dans l'être. Dans *Antichrist* (Trier, 2009), c'est en particulier l'expérience de la chute qui nous est apparue digne d'intérêt comme point d'ancrage à ce travail académique.

Antichrist (Trier, 2009) s'inscrit dans un registre particulier à l'intérieur de la filmographie et la vie du directeur et scénariste danois, puisqu'il a été écrit au moment où Lars von Trier souffrait d'un épisode de dépression majeure :

Six months later (après avoir annoncé qu'il était en dépression et que son esprit était complètement vide d'idée), just as an exercise, I wrote a script. It was a kind of therapy, but also a search, a test to see if I would ever make another film. Nothing that the script was made with about half of my physical and intellectual capacity" he added that this, his most personal film, was the "most important" of his career. He claimed that it was virtually uncensored, that he had inserted images as they came to him, without logic or reason... Trier "horror" film became his most controversial provocation yet. (Badley, 2010, p. 140)

Sur le plateau de tournage, les acteurs ont mentionné qu'il s'excusait constamment de son état de santé puisqu'il était très fatigué. Lars von Trier tient habituellement la caméra lui-même dans ses œuvres cinématographiques, mais il en était incapable dans *Antichrist* (Trier, 2009). L'idée d'écrire et de réaliser un long métrage d'horreur effleurait depuis quelques années les pensées de Lars von Trier. Il exprime dans une entrevue accordée à Linda Badley en octobre 2007 que tout le concept du film est basé sur la souffrance qu'il perçoit lorsqu'il regarde les plantes ou tout être vivant qui agonise jusqu'à sa mort. L'ambiance est alarmante avec différents sons organiques du corps humain, de la nature ou de la vie dans les bois, avec les cris moribonds de tous les « vivants » qui sont sur le point de mourir (Badley, 2010). Lars von Trier explique aussi que cette œuvre était thérapeutique pour lui, au sens où il croyait ne plus jamais être capable de faire de films de sa vie et qu'au final, une œuvre cinématographique est sortie de cette expérience éprouvante. Et peut-être, aussi, a contribué « à sortir » cette expérience éprouvante « de lui », c'est-à-dire à créer une sorte de distance avec elle. Comme si en l'imaginant, en la transfigurant par l'écriture et le cinéma, il avait pu l'élaborer un peu, la transformer. Il dit que, de tous ses films, c'est celui qui se rapproche le plus d'un grand cri qui soulage et qui expulse ce qui est mauvais à l'extérieur. Le caractère thérapeutique de ce film, qui permet au réalisateur de se sortir d'un épisode dépressif, peut aussi marquer un moment historique particulier pour lui et inciter ses contemporains à utiliser leur créativité et leurs talents singuliers pour affronter et surmonter les moments difficiles de l'existence humaine. Ce film contribuera à appuyer l'expérience existentielle de la chute à travers différents thèmes et sous-thèmes permettant d'enrichir et d'améliorer notre compréhension de la souffrance humaine liée à l'expérience de la chute. À ce titre, il nous permettra de contribuer à une approche existentielle de la psychopathologie de la chute. Il est essentiel de comprendre que l'expérience de la chute ne se limite pas à une simple réalité physique ou objective. Au contraire, elle est profondément et principalement enracinée dans l'imagination

dynamique et se manifeste à travers diverses dimensions de notre expérience humaine (morale, imaginaire, relationnelle, charnelle et existentielle). Dans *Antichrist* (Trier, 2009), la chute ne fait pas passer le couple de cette fiction du paradis à la Terre, mais de la Terre, du cosmos, de l'existence finie à l'enfer. C'est le monde humain et terrestre, sexué, temporel et fini, qui est détruit dans le film.

CHAPITRE 1 : LE CINÉMA DE LARS VON TRIER ET LA CHUTE

-1.1 : POURQUOI AVOIR CHOISI LA FICTION, LE CINÉMA ET ANTICHRIST? UNE MISE EN SCÈNE DE LA CHUTE

Par leur aspect immersif, certains événements culturels ont une saveur particulière, plongeant notre être dans une expérience humaine unique. Prenons l'exemple d'un concert donné par notre groupe de musique favori. Il est souvent possible d'acheter l'enregistrement d'un spectacle donné, mais cela ne peut remplacer l'expérience unique d'être dans la première rangée d'un amphithéâtre et de voir les musiciens en chair et en os, d'entendre le son de la batterie, des guitares électriques, en plus d'être entouré d'une foule d'individus chantant ensemble. L'expérience singulière d'aller au cinéma pour assister à une représentation cinématographique permet au spectateur de vivre des émotions d'une manière tout aussi immersive. Nous pouvons habituellement nous rappeler aisément les sentiments que nous avons vécus dans une salle de cinéma lorsque la fiction induisait chez nous des émotions fortes (la joie à travers une bonne comédie, le stress à travers un thriller captivant, la tristesse lors d'un drame touchant, la peur dans un film d'horreur efficace, etc.). Tout cela sans compter les autres facteurs qui ajoutent au plaisir de l'expérience cinématographique, comme le popcorn, les bonbons, la piscine de boisson gazeuse et les amis qui nous accompagnent. Ces émotions générées avec l'aide d'une bonne expérience cinématographique nous touchent, nous chamboulent, nous font cheminer à travers notre existence. Ils influencent même, parfois, notre façon d'habiter le monde et notre quotidienneté. Le cinéma possède cette capacité particulière de sortir notre existence de sa torpeur sur les plans émotif et psychologique. C'est dans cet esprit que je souhaite explorer l'expérience de la chute dans le cinéma de Lars von Trier et plus particulièrement, à travers son œuvre *Antichrist* (Trier, 2009). Dans un film de Von Trier, en l'occurrence, le spectateur est au minimum dérangé, sinon complètement dessaisi, médusé. C'est cette espèce de distance, émotive avant d'être réflexive, que le visionnement d'*Antichrist* (Trier, 2009) favorise et que je tenterai, dans cet essai, d'investir pour rencontrer l'expérience de la chute.

Le cinéma est une forme d'art et de spectacle devenue de plus en plus populaire, appréciée et accessible au fil des décennies. Le « septième art » est un divertissement et une industrie très lucrative où les acteurs sont adulés et élevés au rang d'icônes de notre société. La recherche académique n'est évidemment pas la première chose à laquelle nous songeons lorsqu'il est question d'une production cinématographique. Encore moins, force est d'admettre, lorsqu'il est question d'un film d'horreur. Un opulent récit fictionnel à caractère existentiel peut toutefois constituer une mine d'or pour un chercheur en psychologie d'approche humaniste-existentielle. Certaines œuvres d'art cinématographiques se présentent en effet

comme un laboratoire ou une exploration de la condition humaine et à ce titre, génèrent des variations imaginatives extrêmement utiles pour la recherche en sciences humaines. Dans un article de Maurizio Guercini résumant et analysant la théorie cinématographique d'André Bazin, un illustre critique français de cinéma, l'auteur met en lumière les réflexions philosophiques de Bazin sur l'image cinématographique et la représentation de la réalité. « En effet, plutôt qu'une simple reproduction, l'image cinématographique est nécessairement une « *représentation* de la réalité », toujours partielle et seulement possible. » (Guercini, 2017, p. 90). Il est ainsi intéressant de constater que le cinéma n'est pas une simple capture de notre monde, un simple enregistrement numérique. Il va au-delà d'une reproduction authentique de notre réalité sur de la pellicule ou dans un disque dur informatique. Pour André Bazin, l'image cinématographique n'est évidemment pas une exhibition saturée et complète de la réalité qu'elle cherche pourtant à exposer dans sa totalité.

Cependant, cette identification de l'image au réel n'est pas une simple illusion de l'esprit du spectateur. Bien au contraire, elle possède une valeur ontologique, car elle permet à l'image de dévoiler, dans son interaction avec la perception du spectateur, cette richesse du réel qui nous serait autrement invisible : dans cette mesure, comme l'écrit Bazin, l'image « s'ajoute réellement à la création naturelle au lieu de lui en substituer une autre » (Bazin, 1975, p. 16). (Guercini, 2017, p. 93)

L'auteur nous rappelle la valeur ontologique de l'image cinématographique qui parvient à révéler l'essence même de la réalité à travers son ambiguïté. Tout comme une mélodie musicale n'est pas qu'un simple enchaînement de différentes notes jouées les unes après les autres, un film n'est pas qu'une simple somme d'images, mais bien une « forme temporelle » : « Le sens d'une image dépend donc de celles qui la précèdent dans le film, et leur succession crée une réalité nouvelle qui n'est pas la simple somme des éléments employés. » (Merleau-Ponty, 2009, p. 17). La durée de chaque image a également un impact sur sa signification et sur la perception du spectateur.

Le cinéma est aussi un véhicule formidable pour faire poétiquement apparaître les traits fondamentaux de l'existence humaine en les plaçant dans l'horizon d'un monde vécu, concret, partagé et incarné :

... le langage cinématographique peut permettre d'accéder à la réalité et à l'intimité humaine et, surtout, à quel point l'expérience humaine, pour être explorée dans sa prodigalité, a besoin d'être narrée, mise en scène et placée dans l'horizon du monde. (Dame & Thiboutot, 2016, p. 125)

Le cinéma est en fait un art de la narration. Une œuvre cinématographique comme *Antichrist* (Trier, 2009) renferme une pléthore de symboles et d'images cachées qui se découvrent au fil de plusieurs visionnements du long métrage et à mesure que notre compréhension de l'œuvre évolue et se raffine. S'il prétend avoir fait le film sans souci de logique ou de sens dramatique, von Trier a construit un texte qui aspire à être lu et questionné. Le cinéma de Lars von Trier permet au spectateur d'entrer en contact avec son propre registre émotionnel lorsqu'il est question d'assister aux moments agoniques de personnages fictifs qui traversent d'importants deuils et des souffrances physiques ou psychologiques – ce qui évidemment ne manque pas, par association, d'évoquer le rôle d'écoute du clinicien, qui au départ assiste aussi à la souffrance de ceux qui le consultent. Les personnages interprétés par Charlotte Gainsbourg et Willem Dafoe apparaissent dans toute leur complexité grâce à la poésie morbide, dure, animale et brutale de Lars von Trier dans un environnement où la nature est vivante et incarnée tel un personnage actif et malveillant. Le scénario prend vie dans un monde où l'abondance de la forêt côtoie le funeste et l'agonie. Toutes les subtilités mondaines de l'œuvre d'art ont un puissant impact sur notre existence grâce au médium unique et multisensoriel du cinéma fictionnel. L'expérience intégrale de la fiction cinématographique serait incomplète sans les images fortes, la musique et les sons qui forment une « symphonie » nous plongeant au cœur de l'horreur, au centre d'un monde poétique, mais effrayant, qui nous expulse momentanément des conventions de la quotidienneté pour nous y ramener ensuite brutalement, lorsque la fiction se termine. Comme le souligne Maurice Merleau-Ponty, le cinéma possède un avantage sur le poème ou sur le roman puisqu'il est particulièrement efficace à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et finalement l'expression de l'un dans l'autre. Tout comme la phénoménologie, le cinéma vise en quelque sorte la description du « mélange de la conscience avec le monde » (Merleau-Ponty, 2009, p. 56).

Le film est une création qui peut être regardée de multiples manières (par sa dimension esthétique, son caractère d'artefact construit ou d'objet fabriqué à la suite d'une série d'opérations techniques complexes, comme source d'émotions, comme inspiration de rêverie et de pensées). Dans tous les cas, le film s'offre pour Merleau-Ponty d'abord et avant tout en tant qu'objet d'une expérience vive dont le visionnement convoque le spectateur vivant et ainsi, parvient à son dessein authentique (Merleau-Ponty, 2009). Le cinéma est un médium parfaitement adapté à l'exploration existentielle, permettant à la psychologie humaniste de porter un regard approfondi sur les relations entre les personnages, les émotions et les symboles véhiculés à travers l'œuvre, ainsi que sur l'expérience subjective du spectateur face au long métrage. Dans le cadre de cette exploration, il est important de considérer le spectateur non seulement

comme un individu réagissant émotionnellement à l'œuvre, mais également comme un interlocuteur académique et disciplinaire engagé dans une analyse critique. En adoptant une perspective psychologique « humaniste-existentielle », nous sommes en mesure de scruter les relations entre les personnages, les émotions et les symboles présentés dans l'œuvre cinématographique. Dans cette démarche, le spectateur académique se positionne comme un interprète attentif, cherchant à dévoiler les multiples couches de sens et de signification qui imprègnent le long métrage. Sa posture d'écoute et d'analyse transcende ainsi sa subjectivité individuelle pour embrasser une approche rigoureuse et réfléchie, guidée par les principes de son domaine d'étude : la psychologie humaniste-existentielle. L'intrigue constitue le film pour en faire une forme temporelle et cette intrigue raconte nécessairement quelque chose, s'appuie assurément sur une histoire et présente des événements qui mettent en jeu l'agir et le pâtir humains. Le film existe avant tout dans sa forme actuelle pour dialoguer avec une conscience humaine. De manière habituelle, l'art ne s'adresse pas à notre capacité de connaître (ou du moins pas en premier lieu). Il y a une différenciation à faire entre un acte de connaissance et une situation de contemplation où cette même rencontre avec l'œuvre cinématographique se fait plus particulièrement sur un mode ludique et souvent moins analytique:

Le film ne veut rien dire que lui-même ... L'art montre ce qui peut apparaître sous le rapport d'un temps et d'un espace transfigurés par son action. Si bien que le « bonheur de l'art » ne consiste jamais à reproduire ou bien à restituer ce que nous aurions d'ores et déjà expérimenté, mais tente de faire de nous les contemporains de l'avènement d'une signification. (Merleau-Ponty, 2009, p. 87)

L'œuvre cinématographique est, d'un point de vue phénoménologique et dans le répertoire linguistique de Monsieur Bernd Jager (Jager, 1971), un monde à part entière avec son infinité d'horizons et d'interprétations possibles. Notre profession de psychologue nous amène à faire des rencontres avec différentes manières d'être-au-monde à l'intérieur d'un cadre psychothérapeutique convenu. Le cinéma nous propose un processus similaire, qui consiste à venir à la rencontre d'une œuvre artistique et à entrer en contact avec une nouvelle cosmologie, d'où la pertinence d'en interroger la concrétude et avec elle, les différentes propositions de mondes qui l'habitent, l'agitent et ainsi, lui permettent de porter au sens l'exploration des phénomènes auxquels elle se consacre.

L'œuvre cinématographique n'est donc pas une fin en soi et son exploration existentielle ne peut pas être délaissée au profit de sa vérité objective (Depraz, 2012). Natalie Depraz supporte le fait qu'il ne faut pas considérer un texte ou une œuvre comme un objet clos sur lui-même et définitivement abouti, mais plutôt

comme une espèce de support ou de médium provisoire qui permet de faire apparaître et de déployer une expérience donnée qu'il peut, ensuite seulement, appartenir à un travail d'analyse de commenter ou d'interpréter. Husserl parlait « d'épochè » : l'action de décaler son regard d'un texte pour le lire autrement. Il faut prendre une distance par rapport au phénomène décrit, mettre en suspens les contenus donnés dans l'immédiat afin d'interroger en permanence son sens et ce faisant, éviter l'adhésion naïve à ce qui apparaît au premier degré (le plus souvent soi-même, ses préjugés, l'évidence et ainsi de suite). Le même type d'action doit être appliqué dans le cas de l'exploration existentielle d'une œuvre cinématographique. La phénoménologie est en fait une posture dans laquelle nous nous plaçons pour

Porter notre attention sur l'expérience en train de se vivre, c'est s'efforcer de développer le moins de projections, de préjugés ou de présuppositions à son endroit, de façon à la laisser apparaître pour elle-même dans sa fraîcheur native. (Depraz, 2012, p. 19)

Autrement dit, d'un point de vue phénoménologique, la théorie est toujours tard venue, dans la mesure où c'est la concrétude vécue qui conduit à celle-ci et non le contraire.

Pour obtenir cette connexion entre le film et notre imaginaire comme spectateur, un certain niveau de réalisme est essentiel :

il y a en effet un réalisme fondamental du cinéma : les acteurs doivent jouer naturel, la mise en scène doit être aussi vraisemblable que possible, car « la puissance de réalité que dégage l'écran, dit Leenhardt, est telle que la moindre stylisation détonnerait ». Mais cela ne veut pas dire que le film soit destiné à nous faire voir et entendre ce que nous verrions et entendrions si nous assistions dans la vie à l'histoire qu'il nous raconte, ni d'ailleurs à nous suggérer comme une histoire édifiante quelque conception générale de la vie. (Merleau-Ponty, 2009, p. 21)

De ce fait, la forme d'art qu'est le cinéma est assurément la plus efficace pour nous positionner dans ces horizons fictionnels et poétiques d'un monde humain. Le cinéma offre la possibilité d'être le témoin d'un monde possible, d'observer et de réfléchir, en marge de notre quotidienneté enchaînée et de nos automatismes, à une manière d'être-au-monde susceptible de nous renvoyer à ce qu'exister, à ce qu'être signifie. Le spectateur adopte généralement et spontanément cette croyance en la réalité fictionnelle de l'image cinématographique et provoque, selon Guercini :

une sorte de mécanisme psychique de réalisation ontologique, qui accorde à l'image cette part d'être dont elle est structurellement dépourvue, mais qu'elle sollicite en vertu de sa propre genèse technique, de ses propres motivations psychiques et de sa propre configuration formelle. (Guercini, 2017, p. 93)

Le lecteur d'un texte vient à la rencontre de l'œuvre à travers les mots choisis par son écrivain et le spectateur d'une fiction cinématographique vient quant à lui à la rencontre du film à travers les images et la musique choisies par le réalisateur. Dans un article de Bernd Jager, intitulé *À propos du désir et de la satisfaction* (Jager, 1989), l'auteur nous indique qu'une œuvre écrite est toujours située dans l'horizon d'un monde et qu'une rencontre se produit lors de sa lecture entre l'auteur et le lecteur.

Aucune lecture, en l'occurrence, ne s'accomplit les mains vides. Toute lecture est située, vient avec des questions et un horizon, implicites ou explicites, qui guident la compréhension de ce qui est lu. En ce sens, se consacrer à l'interprétation d'un texte signifie être impliqué dans un échange vivant et réciproque. L'appel de l'intellectuel, comme celui de l'artiste, se présente comme un appel à la générosité de l'esprit. (Jager, 1989, p. 145)

La collaboration du spectateur est nécessaire à l'accomplissement du sens de l'œuvre, qu'une complète passivité viendrait, pour ainsi dire, anéantir. Un principe tout à fait semblable s'applique au travail psychothérapeutique, qui relève aussi d'une expérience de rencontre : le psychologue et le client, eux aussi, doivent éviter d'adopter une attitude complètement passive et faire preuve de collaboration, d'une implication commune, pour que le voyage psychothérapeutique s'épanouisse dans un horizon positif et constructif. En thérapie comme au cinéma, en l'occurrence, c'est le processus vivant de la rencontre qui est interprétatif, jamais des subjectivités isolées. Dans le contexte de mon essai doctoral, je privilégie une approche herméneutique et interprétative, à la fois enracinée dans les théories académiques de la psychologie humaniste-existentielle et ouverte au sens de l'expérience humaine. Mon objectif est de créer une rencontre dynamique entre le spectateur, l'œuvre cinématographique et les concepts théoriques, où chaque élément est interprété à la lumière des autres. Cette approche reconnaît que la compréhension de l'expérience de la chute dans le film *Antichrist* (Trier, 2009) ne peut être réduite à une simple analyse subjective. Au contraire, elle émerge de l'interaction complexe entre les idées psychologiques, philosophiques et cinématographiques, ainsi que des interprétations du spectateur informées par ces perspectives. En adoptant cette approche, je cherche à mettre en évidence les nuances et les significations profondes qui émergent de cette rencontre interprétative, offrant ainsi une exploration enrichissante et holistique de la thématique de la chute dans le contexte de l'œuvre de Lars von Trier. Quoi de pire qu'un psychologue qui n'est pas à l'écoute, qui n'est pas engagé ou un client encloué dans sa propre passivité

qui attend les solutions magiques pour que sa vie devienne différente? Lars von Trier nous invite, avec son œuvre, à venir jouer avec ses jouets dans son univers angoissant. Toute la pertinence de choisir une œuvre cinématographique comme sujet principal d'un essai doctoral en psychologie se trouve dans cette potentielle rencontre entre une œuvre d'art et un être humain – ici un chercheur en psychologie qui se prépare à être officiellement clinicien.

En définitive, si le cinéma et la fiction permettent de sonder l'humain dans ses contradictions et ses abîmes, *Antichrist* (Trier, 2009) pousse cette exploration à son paroxysme en nous confrontant à une expérience brute et viscérale de la chute. Lars von Trier ne se limite pas à raconter une histoire ; il met en scène la désagrégation des repères symboliques, moraux et existentiels de ses personnages, transformant la chute en un processus inéluctable de déchéance et de métamorphose. La fiction devient ainsi le lieu où l'effondrement de l'être s'inscrit dans une matérialité esthétique et sensorielle, rendant palpable l'expérience du vide, de désordre et de la perte. C'est dans cette mise en scène de la chute, à la fois intime et cosmique, que *Antichrist* (Trier, 2009) trouve sa puissance : en nous forçant à ressentir la gravité d'une existence qui s'effondre, il nous place face à une angoisse fondamentale, celle de la dissolution du monde et de soi-même. Cette descente vertigineuse dans l'indicible constitue le point d'ancrage de notre réflexion, qui s'attachera désormais à explorer les aléas de cette expérience et à en saisir les enjeux existentiels.

-1.2 : CRÉATIVITÉ, ŒUVRE D'ART ET PSYCHOLOGIE : PENSER LA CHUTE À TRAVERS LA CRÉATION

Si l'expérience de la chute est avant tout une traversée existentielle marquée par la perte, la désorientation et la transformation, elle trouve dans la créativité et l'art un lieu d'expression privilégié. Le cinéma, en particulier, permet de mettre en scène cette chute, non seulement en tant que thématique narrative, mais aussi comme un processus esthétique et sensoriel qui engage le spectateur dans une expérience immersive. À travers les jeux de lumière, de montage et de mise en scène, le film *Antichrist* (Trier, 2009) ne se contente pas de représenter la chute, il la fait ressentir. Comprendre alors le rôle de la créativité et de l'art dans la psychologie humaniste revient aussi à interroger leur capacité à donner forme à cette expérience abyssale, à en révéler les nuances et les paradoxes. Qu'est-ce qu'un récit fictionnel ou documentaire peut apporter à la science, à la société et aux individus? Pourquoi l'art est important pour notre humanité, pour notre monde et que reflète-t-il de nous? Le talent et la grande créativité qui sont illustrés dans les œuvres cinématographiques de Lars von Trier sont indéniables aux yeux des maîtres et critiques du cinéma. Le film *Antichrist* (Trier, 2009) n'est pas un spectacle apprécié par tous, bien

évidemment, mais une de ses plus grandes qualités réside dans son côté extrêmement audacieux et entièrement assumé par son réalisateur et scénariste. Il est audacieux puisqu'il réussit, tout d'abord, à nous présenter une scène tragique de chute, comme la mort d'un enfant dans le prologue du film, d'une manière artistiquement poétique et grandiose. Il est aussi audacieux en présentant différents genres cinématographiques (le cinéma d'horreur, le drame, le cinéma symbolique) qui sont rarement présentés ensemble, au sein d'une même œuvre avec un scénario et des dialogues très minimalistes, mais grandement efficaces pour susciter le dégoût et la peur avec quelques petites touches d'humour ironique très sombre.

Lorsqu'il est question de créativité au Québec, Pierre Plante est une référence pour faire le pont entre l'art et la psychologie. Dans le préambule de son texte avec René Bernèche : *L'art-thérapie : un espace favorable à la résurgence du potentiel créateur* (Bernèche & Plante, 2009), Monsieur Plante dépeint un graffiti d'un café étudiant de l'UQAM reprenant un vieux proverbe : « Seuls les poissons morts suivent le courant ». Lars von Trier est un réalisateur qui incarne dans ses longs métrages ce proverbe prônant la créativité et le non-conformisme. Très loin d'être une œuvre universellement appréciée par le grand public, *Antichrist* (Trier, 2009) est séducteur à mes yeux par son mélange entre le drame, l'horreur, la psychologie, la religion et l'art. Lars von Trier n'a pas la posture d'un « poisson mort » se laissant emporter par le courant avec une recette cinématographique préétablie. Sous la lunette de la créativité, il souhaite sans aucun doute être devant la parade et être l'influenceur plutôt que l'influencé. Toute la beauté et la créativité du cinéma et de la fiction se trouvent dans l'apparition concrète de l'existence humaine à travers ce qui est présenté au spectateur. La compréhension de cette mise en scène chorégraphiée montrant les hauts et les bas de l'existence humaine dans le monde fictionnel de la caméra est ce vers quoi il faut persister. Si la créativité est un refus du conformisme, elle est aussi une descente dans l'inconnu, une mise en péril des repères établis. Dans *Antichrist* (Trier, 2009), Lars von Trier ne se contente pas d'innover artistiquement : il plonge son spectateur dans une expérience vertigineuse où l'ordre vacille, où la raison chancelle. La chute y est autant une thématique narrative qu'un processus esthétique, un mouvement de déconstruction qui oblige à affronter l'informe, le chaos et l'angoisse. Ainsi, la créativité ne consiste pas seulement à façonner de nouvelles formes, mais à révéler ce qui, en nous, menace de s'effondrer et de peut-être, paradoxalement, renaître autrement.

L'œuvre d'art est à elle-même tout un monde et elle vient aussi vers nous comme un monde dont il est possible de faire l'expérience vive. Nous pouvons en déduire que l'œuvre d'art est conséquemment

autonome. Cette autonomie dont parle Hans-Georg Gadamer dans sa perspective herméneutique (Gadamer, 1996), ne signifie pas que l'œuvre existerait en isolation totale ou indépendamment du contexte humain dans lequel elle se manifeste. Au contraire, elle renvoie au fait que l'œuvre possède son propre horizon de sens, une richesse interne qui dépasse les intentions de son créateur et qui se révèle pleinement dans l'interaction dynamique avec le spectateur ou l'interprète. Autrement dit, l'autonomie herméneutique n'exclut pas la rencontre ou le dialogue, elle le suppose nécessairement : le sens de l'œuvre n'émerge véritablement que dans cet espace de rencontre et de dialogue interprétatif, où l'œuvre et celui qui en fait l'expérience s'éclairent mutuellement. Gadamer nous rappelle ainsi que l'œuvre d'art, bien que dotée d'une autonomie, n'est jamais complète ni pleinement réalisée sans l'acte interprétatif du spectateur. C'est précisément dans cet entre-deux, dans ce va-et-vient constant entre l'œuvre autonome et l'interprète engagé dans un dialogue herméneutique, que le sens authentique et vivant de l'œuvre d'art peut se déployer pleinement. L'art fait appel au monde imaginaire, à une forme de virtualité qui n'est pas une alternative idéale ou rêveuse selon Baudelaire au monde de la Chute. L'art nous ramène plutôt à l'apparition de ce monde et il nous indique qu'elle est la voie de son habitation. Il est important, selon lui, de remonter au moment originaire de « la Chute » puisque ce moment a donné au monde sa forme définitive. C'est le moment qui a mis la table à pouvoir savourer le buffet de l'existence. Le lien entre habiter l'origine et habiter la forme du monde forme un tout (Jenny, 1997). On ne peut pas s'extirper du monde, mais avec l'art, il est possible de déformer et de modifier les contours du monde puisqu'il opère une dilatation de l'espace et une élongation du temps que Baudelaire, justement, aimait explorer et découvrir. Cette membrane de l'espace-temps qui est constitutive du monde peut s'étirer esthétiquement sans toutefois se rompre. Le cinéma et l'art en général apportent de la lumière au spectateur sur le sens de l'existence. Un peu comme peuvent le faire les mythes et les allégories, le cinéma permet de nous questionner sur l'origine de notre monde et sur notre façon de l'habiter. Quoi de mieux qu'un long métrage cinématographique pour s'échapper momentanément de notre monde et de notre quotidienneté qui, le plus souvent, ont l'air d'aller de soi, d'être dissolus dans le connu, l'habituel et l'identique ?

L'art, en tant que miroir de la condition humaine, joue un rôle fondamental dans la manière dont nous interprétons et comprenons notre monde. Au-delà de sa fonction esthétique, l'art, et en particulier le cinéma, devient un moyen de sonder les profondeurs de l'âme humaine et d'explorer des réalités complexes que les mots seuls peinent à exprimer. Lars von Trier, avec *Antichrist* (Trier, 2009), ne se contente pas de raconter une histoire; il crée une expérience sensorielle et émotionnelle qui met à

l'épreuve les frontières de notre compréhension et de notre confort psychologique. Or, ce qui distingue son œuvre, ce n'est pas seulement sa puissance esthétique, mais la manière dont elle nous confronte à un mouvement de chute, à la perte de repères, à une descente vertigineuse où s'effacent les certitudes. Ce film ne propose pas une simple narration linéaire, il nous fait éprouver la déstabilisation même, nous entraînant dans un espace où la chute devient un processus vécu, tangible. C'est cette suspension des normes qui permet à von Trier de nous confronter à la nature même de la chute, non pas seulement comme un concept théologique ou moral, mais comme une réalité psychologique et existentielle profondément ancrée dans l'expérience humaine concrète. Le film devient ainsi un laboratoire où se jouent les contradictions et les paradoxes de l'existence, où la beauté et l'horreur coexistent et où le spectateur est invité à naviguer entre ces extrêmes.

La créativité permet d'explorer et d'exprimer la profondeur de l'expérience humaine de manière authentique et nuancée. Elle est essentielle pour sonder des aspects de l'identité humaine qui ne peuvent être pleinement appréhendés par des méthodes conventionnelles. En offrant un espace d'expression libre et non contrainte, elle permet aux individus de donner forme à des expériences intérieures souvent complexes, contradictoires ou inexprimables. Cela est particulièrement pertinent dans un contexte existentiel, où les questions de sens, de valeur et d'authenticité sont au cœur de la réflexion. La création artistique, par exemple, peut révéler des insights sur les conflits intérieurs et les angoisses existentielles, offrant ainsi une voie vers une meilleure compréhension. La créativité permet d'aborder des questions existentielles profondes de manière exploratoire et ouverte. Elle offre un moyen d'engager un dialogue avec des thèmes tels que la mort, le bien et le mal, le sens de la vie, etc., souvent de manière plus accessible et compréhensible que ne le permettent les discours académiques traditionnels. C'est précisément dans cette oscillation entre perte et reconstruction que la chute prend tout son sens : elle n'est pas seulement une descente irréversible, mais une traversée, une plongée dans un désordre fécond. En cela, l'art et la fiction, et plus particulièrement le cinéma, ne se contentent pas d'illustrer la chute, ils l'incarnent. Ils en font une expérience, un mouvement vécu qui interpelle non seulement les personnages à l'écran, mais aussi le spectateur et le créateur lui-même. Ainsi, la créativité, loin d'être un simple moyen d'expression, devient un espace où se rejoue sans cesse la tension entre effondrement et reconstruction, entre chaos et émergence de sens.

-1.3 : LE CINÉMA TRANSGRESSIF DE LARS VON TRIER : UNE ESTHÉTIQUE DE LA CHUTE

Le cinéma de Lars von Trier est un cinéma provocateur, dérangeant et subversif qui fait vivre au spectateur une expérience à la fois troublante, émotive et unique en son genre. Il est prêt à prendre des risques qu'aucun autre réalisateur ne pourrait même envisager et il monte des projets ambitieux qui transcendent en quelque sorte sa propre folie des grandeurs, tout en « dévastant » délibérément son public. Lars von Trier est un réalisateur qui fait généralement la promotion de ses films en utilisant son nom comme disposition afin d'attirer le public. À la manière de David Bowie qui avait créé une forme de mythe autour de ses œuvres artistiques, mythe qui était aussi important que les œuvres elles-mêmes, Lars von Trier apporte toujours de la controverse avec ses œuvres cinématographiques. Il faut s'attendre à être ébranlé émotionnellement lorsque l'on visionne une création de Lars von Trier. Une des grandes particularités du cinéma de Lars von Trier est son aspect transgressif, qu'il intègre dans chacune de ses œuvres. Le réalisateur danois semble apprécier lorsqu'il fait parler de lui, tant pour ses œuvres cinématographiques, que pour ses déclarations choquantes devant les journalistes. La citation célèbre du journaliste et animateur Léon Zitronne s'applique bien au cinéma de von Trier, dans ce contexte : « Qu'on parle de moi en bien ou en mal, peu importe. L'essentiel, c'est qu'on parle de moi! ». De nombreux critiques cinématographiques s'étaient offusqués de la violence crue présente dans le film lors de la présentation officielle d'*Antichrist* (Trier, 2009) au Festival de Cannes, en 2009. Lors de la conférence de presse du festival, un journaliste interroge le réalisateur ainsi : « Would you please, for my benefit, explain and justify why you made this movie? » L'audience se mit alors à rire et la réponse de Lars von Trier est alors savoureuse : « I don't think I have to justify. I don't feel I have to excuse myself. You are all my guests. It's not the other way around. That's the way I feel. » Lars von Trier ne fait pas des films pour les autres, il fait des films parce qu'il aime les faire, il les fait pour lui-même et si les autres l'apprécient et bien, tant mieux pour nous, les spectateurs – sinon tant pis. La créativité est non seulement un moyen d'expression, mais aussi un outil puissant pour l'exploration, la transformation et l'intégration de l'expérience humaine dans la recherche en psychologie. Elle enrichit notre compréhension de la vie humaine dans toute sa complexité. Mais elle est aussi le lieu où se joue une dynamique essentielle : celle de la chute et de la transgression. Car créer, c'est défier l'ordre établi, remettre en question les normes et s'aventurer dans l'inconnu au risque de la perte et de l'errance. C'est précisément dans cette tension que s'inscrit le cinéma de Lars von Trier. Son esthétique transgressive ne se limite pas à provoquer ou à choquer ; elle met en scène l'effondrement des certitudes et la déconstruction des repères symboliques, forçant le spectateur à éprouver la chute comme un passage nécessaire à une forme de vérité. À travers son langage

cinématographique, von Trier fait de la chute une expérience esthétique et existentielle, où la douleur, la beauté et le chaos se confondent, offrant ainsi une réflexion plutôt radicale sur la condition humaine.

Trier prétend également que le personnage de la mère dans *Antichrist* (Trier, 2009) incarne ses propres luttes psychologiques et qu'il se personnifie toujours dans les personnages féminins de chacun de ses films, ajoutant que ses personnages masculins ont tendance à être simplement stupides, à avoir des théories minables sur tout et sur rien et à tout détruire autour d'eux (Badley, 2010). Ses films présentent un choc entre un idéal et la réalité ; les personnages féminins de ses œuvres cinématographiques sont beaucoup plus forts que les personnages masculins et ces femmes empruntent le pavé de l'idéal à vive allure, jusqu'au bout de la route. *Breaking the Waves* (Trier, 1996) a été le premier film du réalisateur danois à susciter une vive polémique. Le film présente les abus sexuels répétés sur une femme martyrisée, en plus d'une critique salée de la religion. Le même niveau de controverse se reproduit avec le film *Dancer in the Dark* (Trier, 2000), où Lars von Trier a fait vivre à son public les ressacs d'une mort féminine insensée et immorale. Le film mettant en vedette la musicienne Björk provoque des discussions éthiques autour de la peine de mort aux États-Unis et peut produire chez les spectateurs un effet traumatique provoquant l'indignation et la confusion. Nicole Kidman offre aussi aux spectateurs un grand rôle d'interprétation dans *Dogville* (Trier, 2004) : une autre femme martyrisée qui, cette fois, prend toutefois sa revanche contre ses agresseurs. Après avoir gagné de nombreux prix majeurs au Festival de Cannes, Lars von Trier est banni du festival pendant 7 ans suite à la présentation de son film *Melancholia* (Trier, 2011), au sortir de laquelle il a outré tout le monde en disant qu'il pouvait d'une certaine façon sympathiser avec Adolf Hitler. Cette dynamique de confrontation entre l'idéal et la réalité, récurrente dans l'œuvre de Lars von Trier, met en scène des figures féminines traversant une descente inexorable vers la souffrance, la perte et l'humiliation. Chaque film devient ainsi une nouvelle variation sur le thème de la chute, non seulement individuelle mais aussi collective, où les illusions s'effondrent et où les personnages sont confrontés à l'abîme de leur propre condition. Chez von Trier, la chute n'est jamais un simple accident ou une conséquence du destin ; elle est un passage obligé, un dévoilement brutal de la vérité sous-jacente aux structures morales et sociales qui façonnent l'existence humaine. C'est à travers cette mise en scène du désastre, où les idéaux s'effritent et où la rédemption est toujours incertaine, que le réalisateur explore les limites de l'expérience humaine et la nature même de la transgression.

Lars von Trier veut indéniablement faire réagir son public, le toucher émotionnellement et existentiellement par sa vision unique de la condition humaine, qu'il expose généralement dans sa

souffrance. Il explique qu'il cherche délibérément à provoquer pour faire réfléchir, pour forcer le spectateur à vivre devant ses films :

Cultivating a perverse cinema of cruelty (as in *Antichrist* (Trier, 2009), for example), his films are reflexively performed events that, disturbing audiences, force them to salvage meaning out of distress. ... Trier creates a metaculture or public forum for controversy, debate, and creative engagement. (Badley, 2010, p. 15)

Les gens vont adorer ou détester le cinéma de Lars von Trier et bien peu y resteront indifférents. Linda Badley, dans son livre intitulé « *Lars von Trier* » (Badley, 2010), prétend que le réalisateur a le génie de toujours repousser les limites des conventions dans le cinéma. Il travaille avec son propre système de règles cinématographiques et réinvente littéralement le cinéma avec chacun de ses films, notamment en s'amusant de manière délinquante à briser l'ancien système de règles qu'il avait établi dans une œuvre précédente. Lars von Trier est également très sarcastique dans son écriture du scénario d'*Antichrist* (Trier, 2009), en particulier lorsqu'il est question des techniques psychothérapeutiques qu'il a expérimentées lors de ses propres traitements psychologiques (comme l'exposition en psychothérapie cognitive, les techniques de relaxation ou de mentalisation, etc.). Il peut parfois utiliser le langage psychothérapeutique pour assurer la mise en scène de ses films et voit la créativité comme une manière de faire entrer en crise l'aspect convenu, ordinaire, entendu de la vie. Ses longs métrages traduisent bien sa vision décalée, étrangement inquiétante, du monde dans lequel il navigue au quotidien :

He portrays himself as a child in a world without borders, given complete freedom by his radical leftist mother, and forced to erect the structures of his identity. ... With freedom came a terrible burden of choice – of having to decide not simply when but whether to go to the dentist. Thrown back on himself, he was persistently anxious. "I was forced to create an internal authority, and that isn't particularly easy for a child," he told Björkman. "I thought I was responsible for the whole world". This lack also resulted in a compulsion to construct elaborate games and impose systems of rules on himself and others. ... "My mother was unusually creative. Her ideas of childcare were based on a demand for complete openness. Everything was up for discussion, however, with therapy, I've come to the conclusion that my childhood wasn't as free as I used to think". (Badley, 2010, p. 8)

Benoît Adam, dans une courte analyse du film, décrit bien l'essence d'*Antichrist* (Trier, 2009) :

Comment le film en arrive-t-il à nous troubler et nous déranger autant? Le réalisateur, sur de magnifiques images, nous montre néanmoins son art dans toute sa splendeur. Les propos

brumeux portés par le film nous sont présentés par des images d'une beauté sans pareil nous rappelant Andreï Tarkovski avec de très longs plans picturaux. » (Adam, 2016)

À la fin du film *Antichrist* (Trier, 2009), le réalisateur indique qu'il dédie son œuvre cinématographique au réalisateur Andreï Tarkovsky. Différents parallèles existent entre le cinéma de Lars von Trier et celui de Tarkovsky, notamment dans l'ambiance générale des deux cinémas. Les deux réalisateurs offrent aux spectateurs des œuvres à saveur existentielle abordant l'absurdité de la vie, la mort, la violence, la recherche de sens, la dualité entre la nature et l'être humain, la solitude, la relation entre l'art et la réalité, ainsi que l'exploration des différentes frontières de cette réalité. Lars von Trier explique dans une entrevue accordée au journaliste Murray Smith qu'il souhaitait, avec *Antichrist* (Trier, 2009), avoir une approche très symbolique, énigmatique et métaphorique comme son idole Tarkovsky, lors de ses études en cinéma.

A dedication to Tarkovsky offered sincere homage to the artist whose metaphysical bent, meditative style, and vividly textured imagery marked Trier's earliest films and shaped his career. Before shooting, Trier had the actors screen *The Mirror* (Tarkovsky, 1975) Tarkovsky's most personal film, which was set in a cabin in a woodland setting, the home the exiled protagonist remembers sharing with his mother. (Badley, 2010, p. 145)

Tout comme dans *Antichrist* (Trier, 2009), l'empreinte d'un héritage religieux entremêlé avec les mystères de la sorcellerie sont également des thèmes présents dans un autre film du grand réalisateur soviétique, soit *Le Sacrifice* (Tarkovsky, 1986). Une remise en question éthique de la science moderne est aussi présente dans le film de Tarkovsky lorsqu'un personnage évoque : « L'homme s'est défendu contre les autres hommes et contre la nature. Il a constamment violé la nature. Nous utilisons le microscope comme un gourdin. » (Tarkovsky, 1986). Lars von Trier, de son côté, lance quelques flèches sarcastiques et critiques à la psychologie moderne, lorsque son personnage féminin nargue son mari psychologue : « Pour la psychologie moderne, les rêves n'ont plus aucun intérêt. Freud est mort que je sache, non? » (Trier, 2009). Ces deux exemples démontrent une critique des réalisateurs à l'égard de l'attitude moderne d'une forme de scientisme dans lequel une confiance excessive et exclusive est accordée à la science comme étant la seule source légitime de connaissance et d'autorité pour expliquer et comprendre les différents aspects de notre réalité. Cette posture critique face aux structures conventionnelles, qu'elles soient cinématographiques, psychologiques ou scientifiques, s'inscrit pleinement dans une esthétique de la chute. En brisant les cadres établis, Lars von Trier expose la fragilité des constructions humaines et met en scène un monde où toute certitude vacille. Cette déconstruction ne se limite pas à une critique des dogmes sociaux ou intellectuels ; elle se traduit aussi dans la descente inexorable de ses personnages vers une

forme de dissolution existentielle. Dans *Antichrist* (Trier, 2009), cette chute prend la forme d'un effondrement psychique et corporel, où la douleur, la violence et la perte de repères deviennent les seuls horizons possibles. Comme chez Tarkovsky, l'expérience de la chute chez Lars von Trier n'est pas seulement synonyme de destruction, mais aussi d'un passage vers une autre forme de réalité, plus brute, plus archaïque, où l'humain se confronte à son impuissance et à son insignifiance face au monde.

Une tranche copieusement choquante du scénario de Lars von Trier, qui s'avère peut-être et à juste titre décuplée lorsque notre métier est celui de psychologue, est la « psychothérapie » que le mari tente de réaliser avec sa conjointe. Cette « psychothérapie » n'en est d'ailleurs pas une, puisque son cadre a éclaté, tout comme l'ensemble du référent civilisateur et symbolique qui en soutient le principe même. Le mari du film ne peut pas occuper une « posture tierce » comme doit le faire un psychologue à l'intérieur du cadre, de la dynamique thérapeutique et dans sa relation avec le client. Plus précisément, la posture tierce implique que le thérapeute se positionne comme un tiers impartial et non jugeant dans la relation thérapeutique. Il ne prend pas parti et agit plutôt comme un guide neutre qui facilite la communication, la compréhension mutuelle et la résolution des problèmes. Le personnage du mari ne peut pas adopter la neutralité et la distance nécessaires pour jouer le rôle d'un thérapeute efficace. Au contraire, ses propres émotions, ses désirs et ses motivations interfèrent avec sa capacité à aider sa conjointe d'une manière thérapeutique. La « posture tierce » est alors rompue, compromettant la qualité et l'efficacité de la « pseudo-psychothérapie » qu'il tente de réaliser. Cette posture nécessite un équilibre délicat entre plusieurs éléments (Mitchell, 1988). Un premier élément est l'implication empathique et compréhensive du thérapeute envers la personne qui consulte. Le psychothérapeute doit être capable de se connecter émotionnellement avec son patient, en comprenant ses émotions et en faisant preuve d'empathie envers ses difficultés. Un second élément est une distance réfléchie puisqu'en même temps que le thérapeute se montre empathique, il doit maintenir une certaine distance émotionnelle pour rester objectif et fournir un soutien non biaisé. Cette distance permet également d'éviter de se laisser submerger par les émotions du patient. Un troisième élément est un regard cohérent avec la situation de demande thérapeutique puisque le psychothérapeute doit avoir une compréhension claire et précise de la problématique présentée par le patient et orienter son intervention en fonction de cela. L'objectif de cette posture est de favoriser un processus thérapeutique curatif et bienveillant. Pour ce faire, il est essentiel que le patient se sente compris, soutenu et guidé dans son cheminement vers la guérison, la prise de conscience et le changement personnel. Cependant, cette posture devient impossible à maintenir dans le contexte d'une relation de couple, où l'intimité est forte et la dynamique est dyadique. Dans une telle

situation, il est impensable pour le thérapeute de maintenir la distance nécessaire pour fournir un soutien objectif et non influencé par les dynamiques relationnelles propres au couple. Le double rôle de conjoint et de psychologue dans cette fiction influence aussi l'environnement de confiance et de sécurité qui doit être instauré par le cadre professionnel pour accueillir l'ouverture et la sincérité du patient dans un cadre de confidentialité et « d'abstention » protectrices. Les notions de consentement éclairé et de non-agir en lien avec la responsabilité professionnelle du psychologue sont tout autant mises à mal dans cette situation. Les normes éthiques et légales ne sont pas respectées. Le maintien de la frontière entre la sphère professionnelle et la sphère personnelle est rompu. L'objectivité et la distance émotionnelle sont trop difficiles à maintenir pour un psychologue qui travaille avec un de ses proches pour lui fournir des soins de qualité. Les émotions du psychologue peuvent interférer avec sa capacité à faire une bonne évaluation et à appliquer les soins psychothérapeutiques efficacement. Les conflits d'intérêts peuvent influencer les motivations personnelles du psychologue qui ne se concentrera peut-être plus uniquement sur le bien-être de son client, puisqu'il est inclus dans la sphère thérapeutique. L'embrouillement des limites entre le professionnel et le patient peut aussi créer des confusions quant aux rôles de chacun et aux attentes du patient. La mise en abîme n'est pas essentiellement technique. Le principe d'une psychothérapie opérée avec sa conjointe ne marche pas parce que, à la base, la structure cosmique de la rencontre et du couple s'effondre. Il peut y avoir des conséquences négatives sur la dynamique fondamentale de la relation de couple. La nature fondamentale et complexe de la relation entre les deux partenaires, cette structure cosmique est profondément influencée par des facteurs émotionnels, psychologiques et interpersonnels. La dynamique relationnelle implique des éléments comme les attentes, les rôles, les émotions, les conflits, les besoins et les modes de communication spécifiques à chaque couple. Si un psychologue entreprend la psychothérapie de sa conjointe, la structure de leur relation peut se déséquilibrer ou s'effondrer sous l'effet de la pseudo-dynamique thérapeutique. Ils se retrouvent dans une situation de transgression, d'effacement des limites et d'objectivation mortifère. Cette thérapie pourrait mettre en évidence des problèmes non résolus, des tensions cachées ou certains points sensibles pouvant perturber davantage la relation au lieu de la renforcer. Le problème n'est pas dans la technique elle-même ou à la limite, dans la transgression déontologique de l'acte, mais plutôt dans l'effacement du seuil, dans la désintégration du cadre relationnel comme tel. Le personnage du psychologue démontre une incapacité totale à reconnaître que sa situation conjugale et familiale, justement, n'est absolument pas une situation clinique. Jouer le psychologue de sa femme, c'est donc déjà, qu'il le fasse bien ou mal, avec compétence ou pas, une absurdité. Le mari et sa femme, dans *Antichrist* (Trier, 2009), vivent dans un univers de forces qui a cessé de se déployer comme un cosmos, comme un monde ordonné où la limite protège ce qui est, où les

différences ontologiques peuvent et doivent être reconnues et cultivées. Comme la différence générationnelle ou la différence entre son travail de psychologue et son rôle de mari, auprès de sa femme. On n'est pas le psychologue ou le thérapeute de sa femme ; on n'est pas l'amant de sa patiente. La capacité à faire et à assurer ces différences, comme à pivoter entre nos divers rôles sans les mélanger, est donc fondamentale. L'aspect transgressif de cette relation où le seuil est éclaté est un bon rappel du type de cinéma transgressif ciselé par Lars von Trier. Cinéma qui fait de lui un pionnier dans son approche cinématographique, qui « défait » en quelque sorte le monde qu'on tient normalement pour acquis, et ce, pour nous permettre de mieux en percevoir la fragilité et ainsi, de mieux le comprendre, d'avoir une meilleure idée de ce qui le maintient par ailleurs. Le brouillage des limites participe à un effondrement plus vaste, celui d'un ordre symbolique qui ne tient plus, d'un monde qui n'offre plus d'espace tiers, de séparation protectrice entre soi et l'autre. L'expérience de la chute dans le film réside précisément dans cette perte d'orientation, dans cet arrachement à un cosmos structuré, où chaque chose trouve sa place pour basculer dans une indistinction angoissante. Lars von Trier ne montre pas seulement la transgression, il en expose les effets : la chute n'est pas seulement un passage à l'acte, elle est avant tout un état d'être, un monde où il n'y a plus de repères, plus de seuils à franchir, plus de langage pour nommer l'expérience. Dès lors, la psychothérapie devient impossible, non pas parce qu'elle est maladroite ou inappropriée, mais parce qu'il n'y a plus de cadre pour la soutenir. L'espace même de la relation s'effondre, et avec lui, toute possibilité de guérison.

Lars von Trier a déjà rapporté qu'il conserve le livre de Friedrich Nietzsche *The Antichrist* (Nietzsche, 1895) sur sa table de chevet depuis l'âge de 12 ans (Badley, 2010). Un tel livre nous amène à nous questionner dans sa prémisse sur ce qu'est le bien, ce qu'est le mal et ce qu'est la morale. C'est une œuvre qui remet en cause les incohérences du christianisme et du modernisme, un peu comme le fait le réalisateur d'*Antichrist* (Trier, 2009). Le réalisateur danois travaille ses œuvres cinématographiques avec la présomption assumée que le bien et le mal n'existent pas en soi ou comme des régions totalement étanches. Ce qui lui permet de créer des personnages complexes qui peuvent naviguer entre les deux pôles. Dans le film de Lars von Trier, cette même conflictualité se déploie entre un homme rationnel et une femme émotive qui se détruisent l'un l'autre, plongeant même dans la souffrance, le meurtre et la mort. Toute cette destruction est un catalyseur ouvrant sur des questions concernant la moralité et la relation entre le bien et le mal, qui sont des interrogations au cœur du développement de l'intrigue du film et qui ouvrent, en le mettant à mal, l'axe vertical de l'existence. Cette dimension profonde et peut-être même spirituelle de la vie humaine représentée par la moralité et la relation entre le bien et le mal

dans le film va au-delà des aspects matériels et superficiels de cette dernière. *Antichrist* (Trier, 2009) agit comme un catalyseur qui stimule et déclenche des réflexions et des questions concernant des sujets moraux qui ne se limitent pas uniquement à la concrétude de la vie humaine. Le film nous amène à nous questionner sur des dimensions plus profondes et intérieures de notre condition humaine en étant liés à des préoccupations spirituelles, philosophiques et métaphysiques. Les films de Lars von Trier suscitent chez le spectateur une quête de sens et de compréhension de certaines questions existentielles profondes et complexes sur la nature de l'homme, le bien et le mal, la moralité et la transcendance. Comme la lumière qui se décompose à travers un prisme, les œuvres cinématographiques du réalisateur danois sont tellement riches qu'elles peuvent être rencontrées sous différentes perspectives afin d'explorer et de mettre en lumière les différents thèmes complexes de manière nuancée et multidimensionnelle. Cette mise en tension du bien et du mal dans *Antichrist* (Trier, 2009) ne relève pas seulement d'une provocation morale ou d'un exercice philosophique, elle traduit une expérience plus fondamentale : celle d'une chute vivante, intégrale et aussi concrète qu'il se peut. Une chute qui n'est pas seulement éthique, mais existentielle, cosmique, une désintégration du sens lui-même. En dissolvant les frontières entre le bien et le mal, entre l'homme et la femme, entre la raison et l'émotion, le film expose un monde où les repères vacillent, où l'axe vertical de l'existence se dérobe sous les personnages. C'est précisément dans cette indistinction, dans cet effondrement du sens et des structures qui ordonnent notre perception du réel, que la chute s'accomplit. Loin d'être une simple descente vers la destruction, elle devient une révélation tragique : un dévoilement de la précarité de notre monde symbolique et du vide qu'il tente de contenir. En ce sens, le présent film du réalisateur danois est une œuvre qui nous confronte à l'abîme, à l'absence de fondation absolument solide et certaine ainsi qu'à cette angoisse qui naît lorsque les distinctions qui façonnent notre humanité se dissolvent dans une confusion insoutenable.

Lars von Trier semble partager avec Nietzsche l'idée que l'art, en tant qu'expression humaine fondamentale, dépasse les jugements moraux et ne saurait être subordonnée à une quelconque éthique :

In Nietzsche's view, art is the most valuable activity of human beings, and with Nietzsche's work art became significant in life; art raises, supports, asserts, and approves life. Art is the objectification of existence where art has the role of an expression for the Nietzschean concept of the will to power... Because of the possibility to express the will itself, art is the purpose of life. Art gives the opportunity to justify the world without morality or rationality. Art, and not morality, is the true metaphysical activity of man. (Landkroon, 2015, p. 5)

Le travail philosophique de Friedrich Nietzsche a brouillé la division entre la philosophie et l'art. La philosophie est devenue une forme d'art et vice versa. Cet amalgame artistique et philosophique est utilisé à la fois dans les écrits de Nietzsche et dans les œuvres cinématographiques de Lars von Trier, où tous deux se montrent subversifs à l'égard des conventions respectives de leur discipline. Marieta Landkroon affirme aussi que les films de von Trier, comme *Antichrist* (Trier, 2009), peuvent se raccorder à la philosophie de Nietzsche parce qu'aucun d'eux ne se concentre sur la recherche d'une vérité finale ou absolue. Néanmoins, les deux offrent une chance de trouver une signification personnelle. Cette signification personnelle ne réfère pas, dans le contexte spécifique et situé de cet essai, au sens « subjectif » du mot, mais plutôt au contexte déterminé d'une discipline donnée (la psychologie) et dans un contexte intellectuel précis (le milieu académique) au sein duquel elle réfère plutôt à l'acte d'engager une réflexion et une interprétation basées sur des références intellectuelles, philosophiques et théoriques qu'il nous appartient ici de reconnaître. Autrement dit, la signification personnelle évoquée ici ne doit pas être comprise comme une pure expression subjective, mais comme une élaboration située, rigoureuse et ancrée dans un dialogue avec les courants de pensée qui nourrissent l'analyse. Il nous appartient, en tant que « chercheurs en psychologie », d'assumer cette posture interprétative non pas comme une fantaisie individuelle, mais comme une démarche intellectuelle fondée sur une responsabilité épistémique : celle de reconnaître les filiations théoriques, les influences philosophiques et les choix herméneutiques qui orientent notre lecture du film. Loin d'une relativisation arbitraire du sens, il s'agit plutôt de rendre compte de la manière dont une œuvre cinématographique, telle qu'*Antichrist* (Trier, 2009), peut susciter une réflexion profonde au sein d'un cadre disciplinaire précis et ainsi devenir un terrain fertile pour une exploration existentielle du vécu humain. Dans cette optique, les films de Lars von Trier incarnent parfaitement cette fusion entre l'art et la philosophie, telle que promue par Friedrich Nietzsche. Comme le souligne Marieta Landkroon, ces films défient les conventions tant cinématographiques que philosophiques en évitant de rechercher une vérité absolue, mais en offrant plutôt une chance de trouver une signification singulière, fruit d'un dialogue « situé » avec l'œuvre. Cette approche résonne avec la philosophie de Nietzsche, où la vérité est souvent perçue comme relative et sujette à une interprétation. Les films de von Trier, de par leur nature provocatrice et existentielle, offrent aux spectateurs l'opportunité d'explorer leur propre vécu, leurs propres réflexions profondes et la « signification personnelle » trouve sa place en incitant le spectateur à confronter ces questions existentielles, morales et psychologiques soulevées par les films. Superficiellement, les films de von Trier se concentrent sur la provocation, le choc et la confusion, cependant, les films du réalisateur danois peuvent dire quelque chose de véridique sur la vie et sur notre existence à travers nos émotions, nos sentiments, nos dérives et nos désirs (Landkroon,

2015). Cette orientation artistique et philosophique où l'art s'affranchit des cadres moraux pour explorer librement les profondeurs de l'existence humaine, rejoint de manière significative l'expérience de la chute. Dans *Antichrist* (Trier, 2009), cette chute est une désintégration de tous les repères structurants (éthiques, rationnels, symboliques) au profit d'une confrontation brute avec une vie complètement et cruellement mise à nu. En refusant toute prétention à une vérité unique ou à une résolution morale, le film, à l'image de la pensée nietzschéenne, fait de la chute une traversée nécessaire, une descente vertigineuse dans les zones obscures de l'être, où la signification ne s'impose pas, mais se cherche, devient elle-même sa propre question. C'est dans ce dépouillement, au-delà du bien et du mal, que l'art tout comme la chute, devient un espace de révélation.

-1.4 : À LA RENCONTRE DE L'ŒUVRE, L'EXPÉRIENCE DE LA CHUTE PAR LE SPECTATEUR

Dans cette section, nous aborderons notre rencontre avec *Antichrist* (Trier, 2009) dans la perspective de notre expérience de spectateur. Nous explorerons l'expérience du spectateur avec le regard assumé d'un chercheur en psychologie, dans un milieu académique et sous le paradigme de l'approche humaniste-existentielle. Notre effort d'interprétation ne se fera pas à partir d'une feuille vierge et blanche, mais plutôt d'une certaine perspective située dans le monde d'un étudiant en psychologie. Par conséquent, certaines questions jailliront plutôt que d'autres et cela viendra colorer notre rencontre initiale avec l'œuvre cinématographique. Il faut entrer dans une sorte de dialogue avec le film : l'œuvre, littéralement, vient d'elle-même vers nous, nous fait quelque chose, nous provoque, nous enchante, nous inspire, nous touche ou bien nous questionne. Notre devoir est aussi, à notre tour, de lui « répondre », de lui apporter notre contribution, de faire l'effort de l'apporter avec nous, c'est-à-dire de préciser en quoi son expérience ne nous laisse pas inchangés et ultimement, ne laisse pas non plus la psychologie et notre regard sur la psychologie clinique inchangé. Nous devons rendre compte de ce que le visionnement et notre essai sur le film *Antichrist* (Trier, 2009) nous ont permis de comprendre et ainsi, d'intégrer à notre champ de référence (la psychologie existentielle humaniste) et à notre pratique de la psychothérapie.

À la base de cet essai doctoral en psychologie, nous devons situer notre propre position comme chercheur en sciences humaines qui a une passion pour le cinéma et pour tout genre d'œuvre cinématographique qui nous touche, qui nous questionne et qui nous fait vivre des émotions. Chaque genre cinématographique peut nous apporter des réflexions existentielles et nous faire cheminer au cœur de notre quotidienneté par l'exposition à différentes réalités fictives et différents cosmos présentés par le médium du cinéma. Notre intérêt particulier pour *Antichrist* (Trier, 2009) découle avant tout de la richesse

symbolique de l'œuvre, qui a suscité en nous une multitude de questionnements sur son sens, sur ce qui s'y manifeste et s'y déploie. Cette densité interprétative nous a obligé à visionner le film à plusieurs reprises dans l'intention de mieux comprendre ce qui, en lui, nous interpelle si profondément et nous force à trouver un sens à nos questionnements. Par exemple : Quelle est la signification symbolique des trois mendiants? Comment ces symboles reflètent ou représentent des aspects de l'expérience humaine? Quelle interprétation puis-je avoir de la fin du scénario? Qu'est-ce que cette chute voulait nous dire et que nous évoque-t-elle? Comment ce film arrive-t-il à nous toucher émotionnellement et demeurer en nous par la suite? Comment les éléments symboliques du film contribuent à notre compréhension herméneutique? L'herméneutique désigne l'art ou la méthode d'interprétation des textes ou des œuvres. Dans le contexte de cet essai doctoral, la compréhension herméneutique fait référence à une approche interprétative qui cherche à « déchiffrer » (herméneutique du soupçon dirait Ricoeur) ou à « comprendre » (herméneutique instaurative ou de la confiance) et à donner un sens profond aux éléments symboliques présents dans le film *Antichrist* (Trier, 2009) et à les situer dans un contexte plus large. L'herméneutique implique souvent une analyse spécifique qui prend en compte différents aspects tels que le contexte historique, culturel et philosophique, ainsi que les motifs récurrents et les symboles utilisés dans l'œuvre. Elle cherche à révéler les significations cachées ou implicites derrière les éléments visuels, narratifs ou symboliques d'une œuvre, et à comprendre comment ceux-ci contribuent à la construction du sens global (Berner & Thouard, 2008). En même temps, le caractère très provocateur, violent et graphique de l'œuvre nous a surpris par son audace hors du commun et est très caractéristique de l'univers cinématographique de Lars von Trier. Dans un dernier temps, nous avons estimé que cette fiction, produite dans un contexte particulier pour le réalisateur, qui souffrait à ce moment d'un épisode dépressif, pouvait accéder, à travers son déploiement dans une fiction, au statut d'une authentique exploration de la souffrance et de la condition que l'on associe à une expérience de chute. Notre choix d'avoir un film pour illustrer un phénomène existentiel comme la chute est aussi motivé par la richesse narrative et symbolique se dissimulant au cœur de certaines œuvres cinématographiques. En choisissant un film pour illustrer la chute, il est possible de fusionner l'art cinématographique avec la réflexion intellectuelle et l'exploration psychologique. Ce choix peut apporter une dimension visuelle et émotionnelle aux thèmes existentiels, tout en fournissant des points de départ originaux et stimulants pour la réflexion, la discussion clinique et la compréhension plus profonde des phénomènes humains. Les films ont le pouvoir de susciter des émotions intenses chez les spectateurs et l'expérience de la chute est associée à des émotions profondes et intenses également telles que la peur, la vulnérabilité et la perte de contrôle. Un film comme *Antichrist* (Trier, 2009), très puissant du point de vue émotionnel, peut aider à

générer cet engagement affectif qui vient renforcer la compréhension et l'exploration de ce phénomène. L'exploration existentielle proposée ici ne se limite pas à une réaction émotionnelle au film, mais s'inscrit dans une démarche interprétative située, à la croisée de la psychologie, de la philosophie et de l'herméneutique. Elle cherche à interroger la condition humaine à partir de ses zones de rupture, en mobilisant des concepts issus de la pensée existentielle et de la psychologie humaniste. Ainsi, l'objectif de cet essai n'est pas seulement de « lire un film », mais de contribuer, à travers lui, à une compréhension psychologique plus fine de l'expérience de la chute. Ces différentes perspectives de l'expérience de la chute peuvent aussi être mises en scène par les deux personnages du film qui vivent ce phénomène de différentes manières. Cela permet d'aborder des aspects variés de la chute et de montrer comment elle peut être vécue différemment par différentes personnes. L'analyse d'un phénomène psychologique et existentiel à travers la lunette du cinéma peut aussi stimuler la réflexion intellectuelle puisque le spectateur est amené à décrypter la symbolique du film et les interactions entre les personnages. Du point de vue clinique, il peut aussi arriver que le film nous apporte une forme de résonance avec des expériences cliniques et psychologiques vécues. L'expérience de la chute peut être une métaphore pour des problèmes psychologiques tels que la dépression, la perte de sens ou une crise identitaire, des éléments qui foisonnent régulièrement dans nos bureaux de psychologue. Les films peuvent plonger dans les profondeurs de la psyché des personnages, montrant ainsi comment l'expérience de la chute peut se manifester au niveau des pensées, des émotions et des comportements humains, offrant un éclairage psychologique riche sur le thème. Ils peuvent servir de point de départ pour des discussions cliniques et thérapeutiques. Comme psychothérapeute, nous pouvons utiliser des éléments cinématographiques pour encourager nos clients à explorer leurs propres expériences existentielles et émotionnelles.

Lars von Trier utilise à merveille les outils du film d'horreur pour accentuer l'expérience émotionnelle du spectateur qui se trouvait déjà inscrite dans une trame narrative fictionnelle et dramatique particulièrement intense, dans le tissu de laquelle le couple de l'histoire s'affaire à se remettre de la perte tragique de son bébé.

La vérité de notre rencontre avec l'œuvre passe donc nécessairement par l'émotion qu'elle a créée et qui, en définitive, nous emporte au-delà de nous-mêmes dans un monde dont les tonalités élargissent la conscience que nous avons de nous-mêmes. (Dame & Thiboutot, 2016, p. 126)

Antichrist (Trier, 2009) est un film à l'histoire et aux dialogues plutôt simples, mais aux images magistrales. Cela met en évidence la manière dont le langage visuel et cinématographique peut s'avérer puissant pour exprimer des concepts et des émotions qui pourraient être difficiles à transmettre uniquement par le biais des mots. Est-ce qu'il existe cet équilibre, cette balance où lorsque les mots ont de la difficulté à s'exprimer, les images peuvent alors fuser et laisser libre cours à une habitation très « projective » du monde? Cette dynamique entre le contenu narratif et l'esthétique visuelle du film crée une expérience cinématographique immersive qui permet une appréhension riche et profonde du monde et des thèmes explorés par le réalisateur danois. *Antichrist* (Trier, 2009) a la capacité de stimuler l'imagination et la réflexion du spectateur, l'invitant à projeter ses propres expériences, émotions et significations personnelles sur les images présentées. Ces images sont puissantes et peuvent même dépasser nos capacités du langage verbal. La simplicité des dialogues peut créer un espace ouvert pour que les images prennent le relais et combrent les vides laissés par les mots. Elles peuvent inspirer et nourrir la créativité du spectateur en éveillant l'imagination et en encourageant les réflexions profondes. C'est dans la toute dernière portion du long métrage que le scénario bascule de registre avec quelques scènes extrêmement difficiles à soutenir du regard pour le spectateur, tant la souffrance physique des personnages est réaliste, effroyable et présentée sans aucune censure ou suggestibilité. Le voile protecteur du fantasme est absent dans cette partie du film. Avec ce dernier vient la distance nécessaire que l'être humain doit mettre entre lui-même et le Réel (au sens lacanien « d'inapprochable », de « cru », « d'effractaire », « d'impossible à symboliser »). *Antichrist* (Trier, 2009) représente donc, dans un sens figuré, la défaite de l'herméneutique, puisqu'elle débute exactement et précisément là où un mot, un fantasme, un symbole, un signe et en général, tout ce qui médiatise et implique un seuil, surgit. Le film de Lars von Trier est une dérouté, une mise en abîme de l'existence. Les éléments de son scénario, même s'ils sont insupportables à regarder pour un public qui n'apprécie pas les films d'horreur, permettent néanmoins d'avoir accès à la souffrance des deux personnages et plus largement, à leur manière d'être et d'exister, de souffrir et de jouir d'eux-mêmes, c'est-à-dire d'être au-monde et en situation. Les performances corporelles et émotionnelles des acteurs dans les films de Lars von Trier amènent le spectateur aux frontières de la réalité et de la simulation, de la performance et de l'être, de l'empathie masochiste et du voyeurisme sadique. Le spectateur devient le témoin impuissant du véritable traumatisme de quelqu'un, qui implique par définition et de manière constitutive l'horizon du monde, qui est toujours un monde commun et historique. C'est ce monde que le cinéma met en scène et projette comme le fond nécessaire à l'apparition de tout ce qui est psychique ou comme le dirait Husserl, intentionnel, c'est-à-dire lié, situé, déployé dans l'ouvert du monde.

Antichrist (Trier, 2009) est une œuvre cinématographique qui réfère constamment au symbolisme comme moyen de communication avec le spectateur qui doit fournir un certain niveau d'attention et d'interprétation pour venir à sa rencontre. C'est donc une œuvre d'art qui n'est pas ouverte à communiquer facilement ses secrets et qui se laisse désirer – pour l'exprimer simplement. Ce qui est paradoxal, car ce qu'elle montre, c'est un réel nu dans lequel il n'y a plus de limite, plus de frontières, donc plus de « secrets ». Le fait qu'elle nous place en face d'un symbolisme, donc de quelque chose qui questionne et n'est pas donné entièrement d'emblée ou du premier coup est aussi génial, que contre intuitif. En effet, on ne sait pas immédiatement quoi faire avec ce film, on doit réfléchir, penser, « travailler », chercher, fouiller. C'est à ce prix peut-être qu'*Antichrist* (Trier, 2009) donne quelque chose, c'est-à-dire qu'il dépasse l'horreur. La grande richesse symbolique de ce film apporte différentes lectures possibles de l'œuvre et cela permet à chaque spectateur de percevoir et de rencontrer le film d'une manière distincte depuis le cadre de référence qu'est le sien et en fonction de l'écoute de la tradition qui parle à travers l'œuvre (qui elle-même vaut comme une figuration). Le spectateur est un être-au-monde avec un héritage appartenant à sa culture propre et avec ses références communes à son époque et à sa situation singulière (comme l'héritage judéo-chrétien dans notre culture nord-américaine). Lars von Trier utilise le langage, des images et des références communes appartenant à notre culture occidentale pour jouer avec la peur et avec les émotions fortes que peut vivre le spectateur. De très nombreux réalisateurs de films d'horreur très efficaces dans leur capacité à nous faire vivre des émotions intenses ont utilisé la religion pour mettre la table et accueillir le spectateur dans une ambiance angoissante et terrifiante. Nous pouvons rapidement penser à *L'exorciste* (Friedkin, 1973), *L'exorcisme d'Emily Rose* (Derrickson, 2005), *Prophétie* (Frankenheimer, 1979), *Amityville : La Maison du diable* (Rosenberg, 1979) ou *La Religieuse* (Hardy, 2018), qui sont tous des films d'horreur cultes où la religion catholique sert de fondation au scénario.

Comme spectateur d'une œuvre cinématographique, nous sommes transportés dans les souliers des personnages, dans leur réalité. La caméra subjective de style « caméra à l'épaule » ajoute aux différentes techniques cinématographiques pour progressivement faire glisser le spectateur dans l'horreur et dans la peur en étant justement près de la réalité. Cette technique permet d'accompagner les personnages dans leur réalité subjective, car elle « réduit » la distance entre la réalité du spectateur et celle du film. La trame sonore extrêmement efficace et angoissante ajoute également à l'expérience du spectateur. Les sons ambiants sont amplifiés de manière alarmante (le fonctionnement organique du corps humain, l'environnement extérieur comme le vent, les sons des arbres qui bougent, les glands qui tombent sur une

toiture de métal). Ces détails très techniques de mise en scène cinématographique contribuent à façonner l'expérience du spectateur et au « faire apparaître » du film. Ils créent une immersion profonde dans la réalité des personnages, en donnant l'impression que le spectateur est littéralement dans leurs souliers. En favorisant le caractère empathique de cette identification aux personnages, l'impact émotionnel chez le spectateur est plus grand. Par l'amplification de l'expérience sensorielle (par exemple les bruits du corps humain qui sont présentés de manière plus forte que dans la réalité), l'œuvre cinématographique peut rendre le spectateur plus conscient de son propre corps et de sa grande vulnérabilité, ce qui renforce l'expérience existentielle du film. L'augmentation de la perception peut également créer un sentiment d'excès ou d'intensité, qui peut être difficile à supporter pour certaines personnes puisque cela contribue aussi à faire tomber le voile implicite du fantasme pour tomber dans une réalité très crue. L'exploration de ces effets de mise en scène peut être vécue comme une « effraction » dans les limites habituelles de l'expérience cinématographique. Le film dépasse les conventions narratives et sensorielles pour plonger le spectateur dans une expérience viscérale. Cette intensité peut être perçue comme un excès, mais elle peut également être une invitation à réfléchir sur les limites de notre propre perception, de notre capacité à faire face à l'intensité de l'existence et ultimement, à revenir vers la fragilité de notre condition, sur le fait que son maintien repose sur les assises, jamais totalement acquises ou garanties, de nos conduites de médiation. La chute de l'artifice et du décorum, dans *Antichrist* (Trier, 2009), c'est la chute de l'humain comme tel. Le cinéma de Lars von Trier nous invite donc à explorer comment une œuvre cinématographique peut élargir nos horizons perceptuels et nous confronter à des réalités souvent négligées. Par extension, ne peut-on pas penser que nous deviendrions fous en quelque sorte si notre appareil à sentir et à éprouver n'avait pas de limite, de seuil perceptif qui nous empêchent de vivre et d'expérimenter l'existence « toute crue »? L'environnement très cauchemardesque et surréaliste de la forêt où se trouve Eden apporte des images très efficaces au niveau de l'ambiance fictionnelle. Les représentations de natures mortes dans cette forêt ne donnent aucune envie au spectateur d'être à la place des personnages. C'est un environnement étouffant, oppressant et angoissant (Adam, 2016). Le prologue en noir et blanc avec une musique à couper le souffle est un ensemble de scènes très réalistes tandis que l'épilogue, accompagné de la même musique, et utilisant le même rendu graphique avec des images en noir et blanc est, lui, entièrement dans la rêverie, la lumière et le symbolisme. L'ensemble du film de Lars von Trier navigue entre le réel (la réalité crue) et le rêve (l'image médiatrice et irréaliste) et présente des frontières poreuses au spectateur, ce qui augmente l'impression de mystère et d'angoisse. Dès la présentation de son film *Dogville* (Trier, 2004), Lars von Trier préparait la table pour son futur film d'horreur *Antichrist* (Trier, 2009) :

The black floor was a counterstatement to *The Lord of the Rings* (Jackson, 2001), which had shown that “we can now present any fantasy on computers,” he explained “I thought there must be another way of doing this – because I truly believe a dragon is more frightening if you don’t see it. Which is why most horror films are made in darkness, right?”. (Badley, 2010, p. 104)

Il y a dans *Antichrist* (Trier, 2009) un paradoxe entre l’horreur qui est présentée sans filtre et l’horreur qui est cachée au spectateur comme la présence de Satan qu’on ne rencontre jamais et qui supporte l’ensemble des manifestations horribles du scénario. Cette manière de jouer avec les seuils perceptifs, entre visible et invisible, entre réalisme cru et onirisme opaque, confronte le spectateur à une forme de vertige intérieur : celui d’un monde sans médiation stable, où les repères sensibles, symboliques et moraux se dissolvent. Dans *Antichrist* (Trier, 2009), cette dissolution n’est pas seulement esthétique ou technique, elle devient le vecteur même de l’expérience de la chute. Une chute perceptive, affective et existentielle ; vers un monde où l’excès de sensation, la violence nue et la perte des repères rendent toute élévation ou transcendance impossible. Le spectateur est ainsi entraîné dans un abîme semblable à celui que traversent les personnages : un monde où la souffrance n’est plus représentée mais éprouvée, où le cinéma ne protège plus mais expose et où la chute devient l’épreuve d’une humanité désorientée, livrée à elle-même, privée de seuil et de refuge.

Au fil de la progression du scénario, le mari interroge sa conjointe sur la nature de ses peurs les plus profondes, ce qui fait évoluer l’intrigue tout en intensifiant progressivement l’angoisse du spectateur – lequel se retrouve peu à peu plongé dans une intimité mise à nu, désormais dépourvue des protections symboliques habituelles telles que le fantasme, le langage, la pudeur, le seuil ou encore la ritualisation du rapport à l’autre. Le personnage de Willem Dafoe essaie d’établir une liste exhaustive et graduée de celles-ci : « On va dresser une liste des choses qui t’effraient. En haut, la situation qui te fait le plus peur. » Elle lui répond qu’elle ne sait pas ce qui lui fait peur. Par la suite, en précisant ce qui l’effraie le plus, elle évoque la forêt. La quête du mari pour trouver la plus grande peur de sa conjointe le conduit ensuite vers le jardin de leur chalet, à Eden et dans la forêt. Il y a une évolution narrative, une intrigue, autour de la découverte progressive de la plus grande peur du personnage de Charlotte Gainsbourg. Cette intrigue progresse au même rythme que le sentiment d’inquiétante étrangeté se construit chez le spectateur. Au point culminant de cette quête, au moment où le mari comprend et inscrit sur sa feuille de papier que la peur ultime de sa conjointe est en quelque sorte « elle-même », il se fait assommer avec une bûche. Le film bascule alors drastiquement dans l’horreur et dans des scènes graphiquement insupportables de mutilations et de sévices corporels. L’expérience du spectateur face au film ne se limite pas à une

réception passive du récit ou des images : elle devient un parcours intérieur, un processus d'immersion dans un monde dépouillé de ses médiations symboliques habituelles, où la conscience est peu à peu livrée à l'épreuve brute de l'effondrement. En traversant cette œuvre cinématographique marquée par l'intensité sensorielle, l'ambiguïté morale et l'horreur dépouillée de tout artifice, le spectateur est amené à vivre, en miroir de ce que vivent les personnages, une expérience de déracinement perceptif, émotionnel et existentiel. Cette expérience du visionnement, marquée par la désorientation, la perte de repères et l'intensification de l'affect, évoque de manière frappante le phénomène de la chute qui est non plus seulement représentée à l'écran, mais rendue perceptible dans la chair même de celui qui regarde. *Antichrist* (Trier, 2009) agit comme un dispositif de dévoilement : il met à nu ce que notre culture, notre langage et notre sensibilité ont pour fonction d'amortir, c'est-à-dire la réalité crue de la souffrance humaine, de la pulsion de mort, de la violence et du chaos intérieur. L'œuvre rejoint ainsi profondément l'approche existentielle en psychologie : elle nous confronte à la fragilité de notre condition, à l'impossibilité de tout maîtriser, à la perte de sens comme au vertige de l'angoisse. Rencontrer cette œuvre cinématographique, c'est en somme rencontrer la chute, non pas comme un événement à distance, mais comme un passage intime, éprouvé et peut-être, à travers cette épreuve, comme une possibilité de compréhension renouvelée de ce que signifie exister.

CHAPITRE 2 : CONTEXTE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE – APPROCHER L'EXPÉRIENCE DE LA CHUTE

-2.1 : CONTEXTE THÉORIQUE POUR PENSER LA CHUTE : L'APPROCHE PSYCHOLOGIQUE EXISTENTIELLE

Si le thème de la chute apparaît naturellement chargé d'une forte connotation physique ou morale, son exploration dans le cadre de cet essai doctoral exige d'adopter une perspective plus concrète et expérientielle, enracinée dans les fondements mêmes de l'existence humaine. L'approche psychologique existentielle nous invite à explorer la chute comme une expérience intime où s'effondrent les repères ordinaires de l'existence, laissant apparaître la nudité de l'être face à lui-même. Elle ne décrit pas seulement un basculement psychique, mais une épreuve où se révèlent à la fois la fragilité et la profondeur du vivre : l'impression de perdre toute assise et, en même temps, faire appel à un sens qui reste à inventer. L'approche psychologique existentielle peut éclairer la chute non pas comme un simple accident de parcours, mais comme un moment critique où se manifeste la tension même d'exister. Mobiliser la pensée existentielle nous permet ainsi non seulement d'éclairer conceptuellement ce phénomène complexe, mais aussi de situer *Antichrist* (Trier, 2009) au sein d'une réflexion plus large portant sur l'effondrement symbolique, la rupture des médiations culturelles et l'expérience radicale de perte de sens qu'incarne la chute existentielle.

La pensée existentielle est un courant philosophique qui ne se limite pas à affirmer la liberté absolue d'un individu isolé dans un monde dépourvu de sens ; elle met plutôt en lumière le fait que l'existence humaine se déploie toujours déjà dans un horizon de significativité. L'homme n'est pas un sujet enfermé dans sa subjectivité ni une simple conscience jetée dans un monde neutre : il existe en relation avec un sens qui l'englobe, le précède et l'appelle, mais qu'il lui revient d'assumer et d'interpréter dans sa propre vie. Selon Sartre (Sartre, 1946), l'existence précède l'essence, ce qui signifie que chaque individu est libre de définir sa propre essence ou nature à travers ses actions et ses choix. L'existentialisme interroge ainsi la condition humaine à partir de ce qu'elle a de plus irréductible : l'expérience de se découvrir jeté dans un monde déjà porteur de sens, mais qu'il faut pourtant assumer et interpréter à neuf dans chaque existence singulière. Loin d'être une simple théorie de la liberté individuelle, il met en évidence la tension constante entre l'ouverture au sens déjà-là et la tâche, jamais achevée, de le faire sien dans des situations concrètes, souvent marquées par la fragilité, l'incertitude et l'épreuve de la finitude. Contrairement à la biologie qui envisage la vie sous son aspect strictement physique, la pensée existentielle cherche à comprendre l'expérience humaine dans son inscription historique et mondaine. Elle ne décrit pas un sujet isolé face à un monde vide de sens, mais un être qui se découvre toujours déjà situé dans un horizon de significativité,

pris dans le mouvement de l'histoire qu'il subit autant qu'il la façonne. L'existence se déploie alors comme une tension : d'un côté, l'homme reçoit un monde qui le précède, avec ses traditions, ses récits et ses cadres symboliques ; de l'autre, il lui appartient d'y répondre, d'y inscrire son initiative et d'y assumer la responsabilité de sa propre vie. L'existentialisme offre une réflexion sur ce que cela signifie réellement d'être vivant en tant qu'être humain conscient, avec toutes les questions et les défis qui en découlent. Il est un courant philosophique qui a émergé au 19^e et au 20^e siècle et qui a profondément influencé la philosophie, la littérature, l'art et même la psychologie. Elle ne surgit pas de nulle part puisqu'elle s'appuie sur des idées philosophiques antérieures et elle est une réponse aux bouleversements sociaux, politiques et philosophiques de l'époque. Les précurseurs importants de ce mouvement sont Søren Kierkegaard (1813-1855), un philosophe danois, et Friedrich Nietzsche (1844-1900), un philosophe allemand (Panza & Gale, 2008). Kierkegaard est souvent considéré comme le précurseur de l'existentialisme. Plutôt que de traiter la foi comme une vérité abstraite et universelle, il a montré qu'elle est d'abord une épreuve vécue dans la singularité, une expérience où l'homme, confronté à son propre désespoir, découvre qu'il ne peut se rapporter à Dieu qu'en assumant la responsabilité intime de son existence. Ce geste inaugure une pensée où la subjectivité n'est pas synonyme de repli, mais devient la voie même par laquelle l'existence se comprend et se déploie. Nietzsche, quant à lui, a critiqué les valeurs traditionnelles de la moralité et de la religion. Ses notions de « volonté de puissance » et de « surhomme » ne doivent pas être lues comme des slogans abstraits, mais comme des invitations à penser ce que signifie vivre lorsque les fondements moraux hérités s'effondrent. La volonté de puissance exprime ce mouvement vital par lequel la vie cherche toujours à se dépasser elle-même, à affirmer malgré l'absence de repères fixes. Le surhomme, pour sa part, n'est pas un être supérieur au sens biologique, mais la figure d'un homme capable de créer ses propres valeurs au cœur même du vide laissé par la mort de Dieu.

L'approche existentielle met l'accent sur l'expérience subjective de l'existence humaine et cherche à explorer les questions fondamentales sur le sens de la vie, la liberté individuelle, la responsabilité et l'authenticité. Elle met en lumière l'expérience individuelle de l'existence, c'est-à-dire le fait d'être au monde en tant qu'individu unique et singulier. Dans son ouvrage *Être et Temps* (Heidegger, 2024) publié en 1927, Martin Heidegger montre que l'existence ne se réduit pas à une donnée abstraite, mais qu'elle se vit toujours comme un « être-au-monde ». Cela signifie que chacun se découvre déjà engagé dans un monde qui le précède, inscrit dans une histoire et traversé par une temporalité qui conditionne sa manière d'habiter, de comprendre et de se rapporter à soi comme aux autres. L'existence prend ainsi forme dans

cette tension entre le donné et l'interprétation, entre l'héritage reçu et la possibilité de s'en saisir pour en faire sa propre manière d'exister.

Le film *Antichrist* (Trier, 2009) peut être vu comme une interprétation contemporaine de certaines idées nietzschéennes. Nietzsche a critiqué vigoureusement la moralité traditionnelle, en particulier la moralité chrétienne, qu'il considérait comme étouffante pour l'individu. Le personnage de la femme du film de Lars von Trier semble être libéré, à un certain degré, de plusieurs contraintes morales et socialement acceptées. Elle explore des aspects sombres et tabous de la sexualité. Elle utilise aussi la violence, d'une manière qui pourrait nous apparaître comme une remise en question des normes morales dites « conventionnelles ». La critique nietzschéenne de la moralité traditionnelle, qui trouve des échos dans le film de von Trier, ouvre la voie à une réflexion sur le concept de la chute dans une perspective existentielle. La notion de chute, parfois associée à la perte de l'innocence ou à une descente vers le mal, prend une dimension particulière à la lumière des idées de Nietzsche et de l'exploration de cette œuvre cinématographique. Dans cette perspective, la chute ne peut être comprise seulement comme une rupture libératrice face aux normes établies ; elle révèle aussi combien ces normes, tout en pouvant étouffer, offrent également des repères et une forme de protection. Ce que montre le film de Lars von Trier, c'est qu'une émancipation qui prend la voie de la dissociation, de la destruction ou de la violence absolue n'ouvre pas sur la liberté, mais sur un effondrement où disparaissent l'hésitation, le conflit et le doute ; ces tensions mêmes qui rendent l'humain capable de demeurer en relation avec lui-même et avec le monde. Le personnage féminin du film, par son exploration des aspects sombres de la sexualité et son défi ouvert des normes conventionnelles, incarne cette rupture, cette descente vers un territoire inexploré, une chute, où les règles habituelles ne s'appliquent plus. La chute, dans son sens le plus large, transcende le cadre du film pour devenir une méditation sur la condition humaine. La chute, telle que la met en scène *Antichrist* (Trier, 2009), n'est pas une expérience ordinaire ni une descente commune comme tomber en amour ou s'abandonner au sommeil ; elle représente une forme extrême et abyssale de chute, où disparaissent les médiations symboliques et où l'existence se trouve livrée à une violence sans reste. En ce sens, elle devient le lieu où se rejouent concrètement les grandes interrogations existentielles : que devient la liberté lorsqu'elle n'est plus soutenue par un cadre de sens ? Quelle responsabilité demeure quand les repères éthiques se sont effondrés ? Et quel sens l'existence peut-elle encore trouver lorsqu'elle se confronte à ce vide radical ? C'est dans cette chute, dans cette rupture avec ce qui est établi et convenu, que se joue une question importante : non pas la découverte d'une essence enfin révélée, mais l'épreuve d'un dépouillement où le sujet risque de se confondre avec ce qui le menace. L'« essence » qui apparaît

ici n'a rien d'un noyau stable ou d'une vérité intime : elle prend plutôt la forme d'une confrontation nue avec l'abîme, où l'humain se cherche au bord de sa propre disparition. En intégrant les idées nietzschéennes sur la moralité et la libération de l'individu avec la thématique de la chute, notre exploration s'élargit pour englober non seulement le film *Antichrist* (Trier, 2009), mais aussi les profondeurs de l'expérience humaine dans sa confrontation à ce qui peut encore faire vérité – non pas une vérité absolue ou métaphysique, mais une vérité vécue, éprouvée dans l'angoisse, le doute et la nécessité d'assumer ses choix. L'authenticité, ici, ne renvoie pas à une essence fixe ou à une pure transparence de soi, mais à l'effort toujours inachevé de se tenir au plus près de son existence, dans la tension entre ce qui nous précède et ce que nous devons inventer. Nietzsche est célèbre pour avoir proclamé « Dieu est mort », formule qui n'exprime pas tant la fin de toute croyance que la disparition d'une certaine forme de croyance et d'un type de Dieu. Il visait surtout la religion institutionnalisée du christianisme occidental, celle qui, selon lui, avait endormi les consciences, transformé la foi en un dogme d'endoctrinement et conduit l'homme à se décharger de sa propre responsabilité morale en remettant son destin entre les mains d'un être suprême et extérieur à lui-même. *Antichrist* (Trier, 2009) explore également des thèmes religieux, avec des éléments de paganisme et de superstition. Le film remet en question la religion en montrant comment certaines croyances, lorsqu'elles sont perverties ou transformées en ce qu'elles ne devraient pas être, peuvent devenir aliénantes et même destructrices. Il ne s'agit pas d'opposer simplement la foi et la liberté, mais de suggérer que la religion, loin d'être univoque, peut à la fois soutenir l'existence ou, au contraire, l'étouffer lorsqu'elle se rigidifie en dogme. Dans ce long métrage, l'exploration des croyances traditionnelles religieuses est profondément entrelacée avec la représentation de la violence psychologique et physique. Le film présente des éléments visuels et narratifs qui convoquent les symboles traditionnels de la religion, en les faisant réapparaître au cœur du récit – comme l'image de la forêt associée au péché et à la corruption. Lars von Trier les reprend depuis la tradition qui les a portés, et c'est en les réactivant qu'il les met en tension, les fragilise et les détourne partiellement de leur fonction première. Cette subversion des attentes religieuses conventionnelles souligne la manière dont les croyances traditionnelles peuvent être détournées pour justifier la violence et l'oppression. *Antichrist* (Trier, 2009) invite les spectateurs à remettre en question les normes établies et à explorer leur propre relation avec la religion et la spiritualité en offrant une réflexion perturbante sur la nature de la foi et ses implications potentiellement néfastes sur la vie individuelle et collective. Nietzsche s'est intéressé à la nature humaine, à la fois créatrice et destructrice. Dans un sens positif, le terme « destructeur » est utilisé pour signifier « créateur », une idée reprise par des philosophes tels que Heidegger dans son projet visant à déconstruire l'histoire de la métaphysique. Il ne s'agit pas

nécessairement d'une connotation de domination et de destruction au sens nihiliste, violent ou guerrier de l'expression. Le film de von Trier examine également la dualité de la nature humaine, avec des personnages qui oscillent entre l'amour et la haine, la passion et la violence. Autre point commun entre le célèbre philosophe et l'œuvre cinématographique de 2009 : le thème de l'absurde largement exploré par Nietzsche, c'est-à-dire la confrontation entre le désir humain de trouver un sens à la vie et l'apparente indifférence de l'univers. Le film est une exploration de l'absurde, avec des éléments terrifiants et irrationnels qui défient toute explication rationnelle comme un renard pouvant parler. Finalement, le philosophe allemand a célébré ouvertement la transgression des limites et le dépassement des conventions en utilisant bien évidemment la tradition pour faire cela (ses images, ses grands récits), même s'il les déconstruit, et de manière générale, de l'horizon du passé. En réalité, il met en abyme ce dont il présume toujours, ce dont il ne peut finalement pas se passer. Ainsi, le cinéma de von Trier représente à la fois une tentative de subversion et une étrange fascination pour l'histoire. Son « nihilisme dépressif » exprime également, pourrait-on penser dans le même esprit, un désir d'intéresser, de susciter l'intérêt et pourquoi, aussi, d'être apprécié, voire aimé? *Antichrist* (Trier, 2009) repousse les limites du bon goût et explore des territoires controversés et perturbants.

Les deux guerres mondiales du 20^e siècle ont profondément influencé la pensée existentielle. L'Europe a été dévastée par ces conflits et les horreurs de la guerre ont conduit de nombreux intellectuels à remettre en question la signification de la vie, la moralité et la condition humaine. Ces conflits ont été marqués par une destruction massive, la mort de millions de personnes et un profond sentiment d'absurdité quant à la condition humaine. Les philosophes existentialistes, comme Arendt, Jankélévitch, Fromm, Lévinas, Ricoeur et Frankl ont cherché à comprendre comment l'individu pouvait donner un sens à sa vie et ont réfléchi sur la possibilité de trouver ce sens dans un monde marqué par la violence et le chaos (Panza & Gale, 2008). La théorie existentielle met l'accent sur la quête de sens et d'authenticité dans un monde (apparemment) dépourvu de valeurs transcendantes. Dans son œuvre majeure *L'Être et le Néant* (Sartre, 1943), Jean-Paul Sartre a exploré la notion de liberté radicale de l'individu et la responsabilité qui en découle. Albert Camus a développé de son côté le concept de l'absurde, soutenant que la quête de sens dans un monde dépourvu de signification inhérente était la principale préoccupation de l'homme moderne. Ils ont cherché à comprendre comment les individus pouvaient trouver un sens à leur existence malgré cette violence et ce chaos les entourant. Le film *Antichrist* (Trier, 2009) s'inscrit dans cette tradition existentielle en explorant les thèmes similaires de la violence, du chaos et de la quête de sens. Les personnages sont en proie à des émotions violentes et autodestructrices après la mort tragique de leur fils. Le personnage féminin, en

particulier, sombre dans la folie et la violence, ce qui peut être interprété comme une chute existentielle, une perte, une mise en abîme, une véritable déchéance de l'être au monde. Cette chute existentielle ne se présente pas d'abord comme une réflexion abstraite sur la condition humaine, mais comme une expérience intime et traumatique, enracinée dans l'histoire singulière des protagonistes. Elle prend forme à travers leur confrontation directe avec la perte, l'effondrement de leurs repères et l'impossibilité de trouver un sens à ce qui leur arrive. La mort tragique de leur fils agit comme un catalyseur, plongeant le couple dans un abîme émotionnel où la raison vacille et où les fondements de leur réalité s'effritent. Cette descente dans le chaos intérieur est représentative d'une lutte existentielle désespérée pour trouver un sens à la souffrance et à la perte. Ce qu'ils n'arrivent tout simplement pas à accomplir. Cette chute existentielle est également marquée par une rupture avec la réalité objective, où les personnages se retrouvent pris au piège dans un monde de cauchemars et de visions déformées. Ils errent dans un paysage mental chaotique, où les limites entre le réel et l'imaginaire deviennent floues, exacerbant ainsi leur désorientation et leur détresse. La chute existentielle dans le film illustre la fragilité de l'humanité face à l'absurdité de l'existence, tout en mettant en lumière les sombres recoins de la condition humaine. C'est un voyage tumultueux à travers les méandres de la psyché, où la quête de sens se heurte inévitablement à la cruauté du destin et à l'indifférence du cosmos. Dans le film la violence devient une réaction existentielle à la perte et à la douleur. Il serait séduisant, à première vue, de croire que les comportements du couple tentent de donner un sens à leur propre souffrance en s'engageant dans des actes de violence et d'autotorture. Cette vision est pourtant très contestable puisque « donner » un sens implique un acte de générosité et même implicitement, l'assentiment, la reconnaissance d'une limite (de la mort par exemple). Les comportements du couple sont plutôt contraires à ce principe. Leur tentative de donner sens (qui normalement implique le seuil) se vire plutôt en tentative extrême et barbare de maîtriser et de contrôler (obstacle) qui n'a plus rien à voir avec le sens, mais tout avec la domination, le refus de la distance, du manque, du mot, de la mort et ainsi de suite. C'est une chute dans le « réel », dans l'horreur. Lars von Trier nous montre, à travers son art, nous met en garde contre les conséquences de l'isolement dans la souffrance, en nous montrant ce qui se perd lorsque le dialogue, les mots, l'échange et la culture sont abandonnés (comme les personnages qui fuient ces aspects en se retirant dans la forêt d'Eden). En ce sens, *Antichrist* (Trier, 2009) est un film qui, de manière inversée, permet de voir les conditions de la civilisation. Tout comme la théorie existentielle peut exposer l'absurdité de la vie, le film de Lars von Trier met en lumière la nature souvent irrationnelle de la violence. Les actes violents dans le film ne sont pas toujours logiques ou explicables, ce qui peut renforcer le sentiment d'absurdité et de chaos chez le spectateur. *Antichrist* (Trier, 2009) comme œuvre, comme fiction, comme « mise en scène » et comme

construction narrative peut aussi être perçue comme une quête de sens et de rédemption au milieu de la violence et du chaos. Les personnages cherchent à comprendre leur propre culpabilité et à trouver un moyen de transcender leur douleur. Cela reflète la préoccupation existentielle pour la recherche de la signification dans un monde souvent dénué de réponses claires. En revanche, ce qui apparaît dans l'œuvre comme existences (la mère, le père) plonge, chute, dans le non-sens et la violence, dans l'absurdité d'une volonté déliée et d'un désir sans borne, dans la destruction du « cosmos » de Bernd Jager.

Dans le contexte du présent essai doctoral en psychologie humaniste-existentielle, nous allons utiliser la théorie existentielle dans une vision plus large et moins spécifique que dans son seul contexte philosophique. C'est à partir de ce cadre élargi que le film de Lars von Trier peut être abordé, car il nous place face à un monde qui semble dénué de sens intrinsèque, où la violence barbare, le chaos et la folie règnent en maître. Cependant, il est important de noter que cette vision correspond davantage à celle dépeinte par le film qu'à la perspective existentielle dans son ensemble. En effet, contrairement à cette représentation, Heidegger insiste sur le fait que nous existons toujours déjà dans un horizon saturé de significations, de préjugés et de présupposés qui orientent notre manière de percevoir et d'interpréter notre existence. Là où Sartre voyait l'homme condamné à inventer son essence dans un univers marqué par l'absurde, Heidegger met l'accent sur l'enracinement de l'existence dans un contexte historique, culturel et linguistique, où le sens précède et appelle notre interprétation. Dans ce cadre, la responsabilité de l'homme n'est pas de créer ex nihilo un sens inexistant, mais de répondre à ce qui se révèle déjà dans son rapport au monde. C'est ici que le cinéma est un bon véhicule existentiel pour venir toucher le spectateur et soulever ce genre de questionnements sur la manière dont il vit au quotidien. Il a souvent exploré les thèmes existentiels en sondant les profondeurs de l'existence humaine à travers des réalisateurs tels qu'Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni et Krzysztof Kieślowski. Le cinéma offre un moyen puissant d'exprimer les questions philosophiques et existentielles, en permettant aux spectateurs de s'immerger dans les expériences des personnages. À travers ses diverses œuvres, il offre un terrain fertile pour sonder les profondeurs de l'expérience humaine et susciter une réflexion profonde chez les spectateurs. En effet, le cinéma nous invite à nous interroger sur la nature de la réalité. De nombreux films remettent en question nos perceptions et nos interprétations du monde qui nous entoure, nous invitant à nous interroger sur ce qui est réel et ce qui ne l'est pas. Des œuvres telles que *La Matrice* (Wachowski & Wachowski, 1999) ou *Inception* (Nolan, 2010) plongent les spectateurs dans des univers où les frontières entre réalité et illusion s'estompent, les incitant à remettre en question leurs propres certitudes. De plus, le cinéma explore également la question de la liberté individuelle et de la responsabilité qui en découle. À

travers des histoires de lutte pour la liberté ou de dilemmes moraux, des films comme *Fight Club* (Fincher, 1999) ou *La liste de Schindler* (Spielberg, 1994) mettent en lumière les conséquences de nos choix et actions, nous confrontant à notre propre capacité à agir et à décider de notre destinée. La quête de sens et de vérité est également au cœur de nombreuses œuvres cinématographiques. Des films tels que *Le Cercle des poètes disparus* (Weir, 1990) ou *Vers l'inconnu* (Penn, 2008) nous entraînent dans des voyages intérieurs où les personnages sont en quête de leur propre vérité et de leur place dans le monde, nous invitant à réfléchir sur le sens de nos vies et sur ce qui donne un sens à notre existence. Par ailleurs, le cinéma explore également les aspects les plus profonds de la condition humaine, tels que la souffrance, la solitude, l'amour et la mort. Des films comme *La vie est belle* (Benigni, 1998) ou *Amour* (Haneke, 2012) nous confrontent à la fragilité et à la beauté de l'existence humaine, nous invitant à réfléchir sur notre propre humanité et sur ce qui nous lie les uns aux autres. Le cinéma nous invite également à réfléchir sur la question de l'identité individuelle et collective, ainsi que sur notre relation aux autres. À travers des histoires de découverte de soi et de rencontres avec autrui, des films comme *Le Voyage de Chihiro* (Wybon, 2005) ou *Moonlight* (Jenkins, 2017) nous plongent au cœur des questionnements sur l'altérité et sur ce qui nous rend véritablement humains. En somme, le septième art offre un vaste champ d'exploration pour les questions philosophiques et existentielles, nous invitant à nous engager avec une variété de thèmes et de perspectives sur ce que signifie être humain. Le cinéma offre une expérience sensorielle riche qui peut engager directement les spectateurs à un niveau émotionnel et viscéral. Les images en mouvement, la musique, les sons et les dialogues peuvent créer une immersion totale, permettant au spectateur de ressentir les émotions et le monde intérieur des personnages de manière profonde. En étant un médium visuel, le cinéma peut montrer des aspects de la condition humaine qui seraient autrement difficiles à exprimer par des mots seuls. Les cinéastes utilisent la composition, la lumière, la couleur et la mise en scène pour communiquer des idées et des émotions de manière visuelle, renforçant la compréhension des thèmes existentiels présents dans l'œuvre cinématographique. De nombreux films adoptent des techniques narratives qui permettent d'explorer la subjectivité des personnages, donnant ainsi un aperçu de leurs pensées, de leurs doutes et de leurs angoisses. Le cinéma a la capacité unique de susciter de l'empathie pour les personnages, même s'ils sont très différents des spectateurs. Cette connexion émotionnelle peut amener les spectateurs à réfléchir à leurs propres expériences et à leurs propres questions existentielles en se plaçant mentalement dans la peau des personnages. De nombreux films explorent la quête de sens et de vérité, qui sont des préoccupations centrales de la philosophie existentielle (Panza & Gale, 2008). Les protagonistes sont souvent confrontés à des choix moraux, à des dilemmes éthiques ou à des défis existentiels, ce qui incite les spectateurs à réfléchir à leurs propres

valeurs et à leurs croyances. Le septième art peut remettre en question les normes sociales et morales établies, ce qui peut inciter les spectateurs à réfléchir à la conformité sociale et à la liberté individuelle.

À travers l'exploration des fondements théoriques de l'approche psychologique existentielle, cela permet de mieux saisir comment la chute, telle qu'elle est représentée dans *Antichrist* (Trier, 2009), dépasse largement le cadre d'un simple événement physique ou moral pour devenir une véritable métaphore existentielle de la confrontation au réel dépourvu des protections symboliques habituelles. En effet, l'expérience de la chute, telle qu'incarner par les personnages du film, correspond à un effondrement du sens, à un basculement dans l'absurde et l'angoisse, où la liberté devient tragiquement associée à la perte de repères et à une responsabilité écrasante face à l'indicible. En mobilisant ce cadre théorique, nous pouvons ainsi apprécier comment Lars von Trier illustre non seulement la fragilité des êtres face à une réalité nue, mais aussi la manière dont cette chute radicale révèle, paradoxalement, une vérité profonde sur l'être humain confronté à ses limites les plus intimes et les plus insoutenables.

-2.2 : DÉMARCHE MÉTHODIQUE : ACCUEILLIR LA CHUTE DANS UNE PERSPECTIVE HERMÉNEUTIQUE ET PHÉNOMÉNOLOGIQUE

L'expérience existentielle de la chute, telle qu'elle est explorée dans le présent essai doctoral à partir du film *Antichrist* (Trier, 2009), ne se réduit pas à la simple description d'un événement particulier : elle appelle une interrogation plus profonde sur le sens même de la chute et sur ce qu'elle révèle de l'existence humaine. Afin d'éclairer cette expérience complexe, ambiguë et souvent dérangeante, l'approche herméneutique apparaît incontournable, puisqu'elle interroge précisément le processus dynamique par lequel nous donnons du sens au monde, aux œuvres d'art et à nous-mêmes. L'herméneutique, envisagée ici dans la lignée des travaux de Heidegger et Gadamer, nous offre ainsi une posture réflexive permettant d'appréhender l'œuvre cinématographique non seulement en tant que support artistique, mais surtout comme une expérience vivante et transformative. Dans cette perspective, l'acte interprétatif peut lui aussi être rapproché d'une forme de chute, non pas au sens abyssal et dévastateur qu'on retrouve dans le film, mais dans celui, plus discret, d'une expérience-limite. L'herméneutique nous confronte parfois à des moments où nos repères vacillent, où une fin se marque et où le tragique d'une limite apparaît. Elle n'est pas une mise en abîme, mais une culture des seuils et de la distanciation : un apprentissage de nos limites, qui permet de laisser advenir une compréhension renouvelée du phénomène étudié.

L'herméneutique est au départ une approche philosophique de l'interprétation, de la compréhension et de l'explication des textes, des discours, des œuvres d'art, des phénomènes culturels et de la signification

en général. L'herméneutique est une discipline qui explore non seulement la manière dont nous attribuons du sens aux éléments qui nous entourent, mais aussi la façon dont nous sommes affectés par ce sens qui nous précède, nous enveloppe et parfois nous résiste. Le terme grec ancien "hermēneutikē," signifie « l'art de l'interprétation » (Vultur, 2017, p. 12), mais il désigne en réalité un mouvement double : interpréter le monde et se laisser interpeller par lui. Tout ce qui relève du « monde humain » est l'objet d'une compréhension ; les œuvres d'art, par exemple, n'existent que parce qu'elles sont interprétées : vécues, interrogées, comprises ou pas, etc. Les sciences humaines et sociales – et plus particulièrement les interrogations sur l'humain – sont constamment confrontées à des problèmes de compréhension et d'interprétation. Ioana Vulture (Vultur, 2017) explique que l'interprétation est une figure de la compréhension et qu'à l'inverse, comprendre c'est toujours déjà interpréter au sens où la compréhension est toujours un acte donateur de sens. La compréhension n'est jamais une simple opération passive : elle consiste déjà en un « prendre-avec », où nous sommes à la fois pris par le sens et actifs dans notre manière de le saisir. L'interprétation, quant à elle, n'est pas d'une autre nature, mais se présente plutôt comme une explicitation réfléchie de ce comprendre originaire, en rendant visible ce qui, dans l'expérience, demeure habituellement implicite. Elle donne l'exemple de l'interprétation consciente d'un texte qui vient alors approfondir le sens de l'écrit que nous avons compris « silencieusement » et « spontanément » lors d'une première lecture.

Ce n'est que lorsque nous ne comprenons pas ou lorsque nous comprenons mal, donc lorsque nous sommes dans la mécompréhension, que le processus de compréhension cesse d'être transparent et se manifeste comme tel. Pour reprendre la distinction esquissée plus haut : c'est lorsque la compréhension devient interprétation explicite qu'elle prend conscience de sa propre nature. (Vultur, 2017, p. 11)

Gadamer a exprimé que comprendre doit être conçu comme un art : l'herméneutique désigne en premier lieu cette « pratique guidée par un art », l'art de l'annonce, de la traduction, de l'explication et de l'interprétation renfermant l'art de comprendre qui lui sert de fondation. L'interprétation ne consiste pas dans une application mécanique de règles. Elle est un art, une expérience vive, qui implique celui qui comprend face à ce qu'il comprend ; c'est une expérience de médiation semblable à celle de l'œuvre elle-même, qui implique la participation de celui qui se pose une question devant l'œuvre ou devant l'attente d'un sens. Mais cette participation n'est jamais pure initiative du spectateur : elle s'accompagne de ce qu'il reçoit de l'œuvre, de ce qui s'impose à lui et dont il ne décide pas absolument. Devant l'œuvre, c'est elle aussi qui prend l'initiative, qui se donne comme prétention au sens, appelant le spectateur à y répondre

plutôt qu'à l'inventer de toutes pièces. L'interprétation est un processus dynamique où celui qui fait l'action d'interpréter n'est pas simplement un observateur passif, mais plutôt un participant actif. C'est une danse entre l'œuvre et celui qui l'appréhende, où chaque mouvement de l'un entraîne une réaction chez l'autre. Tout comme un peintre interagit avec sa toile, l'interprète engage une relation avec l'œuvre devant lui, y apportant sa propre subjectivité, ses expériences passées et ses émotions. Cette interaction crée un espace où l'œuvre et l'interprète se révèlent mutuellement, se complètent et se transforment. L'interprétation devient ainsi une forme de médiation et de dialogue en elle-même où le langage, les émotions et les idées se mêlent pour donner naissance à de nouvelles perspectives et significations. L'interprétation est une expérience qui implique la rencontre d'une altérité et au moins en principe, la possibilité d'un changement, d'une nouvelle orientation ou d'une redirection de notre conscience. Vultur explique qu'avec Heidegger et Gadamer, l'herméneutique change profondément d'enjeu par rapport à son projet d'origine, qui consistait dans l'interprétation des textes religieux. Elle n'est plus pour eux une théorie de la connaissance, une méthode, mais s'aligne désormais sur une théorie de l'être, sur une réflexion qui consiste dans l'explicitation de ce que le fait « d'être », d'exister signifie pour l'homme.

Gadamer montre en particulier que l'œuvre d'art n'est pas d'abord un objet de connaissance, fût-ce un objet pour la compréhension, puisque la compréhension de l'œuvre mène toujours à une compréhension de soi. (Vultur, 2017, p. 39)

La démarche du présent essai doctoral s'inspire (dans la continuité de Gadamer) de l'herméneutique de l'œuvre d'art, que nous appliquons ici à la fiction et au cinéma. Nous allons nous concentrer sur le processus d'interprétation du film *Antichrist* (Trier, 2009) du réalisateur danois Lars von Trier en demeurant proche de notre propre expérience – qui évidemment est située concrètement, à la fois ouverte, décidée et limitée par notre posture académique, disciplinaire et théorique. L'expérience que nous évoquons ici n'étant pas « subjective » au sens strictement intime et personnel, individuel, mais plutôt à comprendre en fonction de la posture d'interlocution précise et spécifique qui est la nôtre, devant *Antichrist* (Trier, 2009). La notion « d'expérience » se trouve donc au centre de notre rencontre avec l'œuvre de Lars von Trier et c'est bien ce qui nous a motivés à choisir un film aussi dur et viscéral au départ. Notre existence est secouée, mobilisée par cette forte expérience émotive et notre rencontre avec l'œuvre cinématographique devient remarquable en sortant notre être de l'ordinaire et du quotidien pour en faire une expérience transformatrice. Ioana Vultur, dans un article intitulé : *Vers une herméneutique du cinéma* (Vultur, 2015) explique que c'est uniquement dans l'expérience que se révèlent les qualités spécifiques des objets artistiques. Gadamer ou Ricoeur exprimeraient que le monde de l'œuvre est ouvert vers le

monde du récepteur et il n'existe que dans la mesure où un récepteur est présent pour l'actualiser. Vultur ajoute que les réceptions dépendent aussi de l'œuvre qui prescrit en quelque sorte son interprétation. Le cinéma est un art dans lequel le spectateur n'est jamais trop loin de l'œuvre présentée. L'amateur de cinéma part de sa propre expérience des films lorsqu'il vient à la rencontre d'une nouvelle œuvre cinématographique avec son espace-temps et ses personnages. Il y a une distinction à faire entre le monde fictionnel représenté ou décrit dans le film et le monde du film comme œuvre d'art, qui englobe le premier, pour mettre en évidence le fait que le film est à la fois présentation et représentation :

En tant que mondes artistiques, les films ne sont donc pas réductibles aux mondes narratifs de la fiction. Les traits formels, perceptuels, affectifs ou non dénotationnels de l'œuvre font partie, selon lui, du « monde du film ». Par exemple la musique non diégétique ou l'expérience temporelle du spectateur ne font pas partie du monde fictionnel, mais elles font partie du monde de film en tant que totalité. (Vultur, 2015, p. 598)

Les films sont des créateurs de mondes (des mondes symboliques, cognitifs, affectifs). Le spectateur fait l'expérience de ces mondes grâce à son immersion dans l'œuvre par un processus d'illusion esthétique par lequel il en vient à croire que les images du film parlent en quelque sorte, quoique de manière dérivée, de la réalité. Les films, en l'occurrence, sont des mondes qui entrent en relation avec notre conscience et avec notre monde, qu'ils ébranlent, choquent, émeuvent, ressourcent ou questionnent. Et dans le cadre de cet essai, avec le monde académique, disciplinaire et théorique que nous assumons comme le nôtre en tant que doctorant, qui constitue « l'ici » où le lieu intellectuel d'où nous venons vers l'œuvre de Lars von Trier. C'est l'imagination qui permet de créer cet entre-deux, cet espace décalé de la réalité ordinaire et quotidienne à la faveur duquel le possible peut redevenir une question pleine et entière, c'est-à-dire se dégager des effets de surface des on-dit ou des théories préalables et ainsi, favoriser la rencontre de ce qui « est » non sur le mode automatique du « donné », mais ouvert du « possible ». Vulture explique que les films sont aussi des créateurs de mondes de vérité puisqu'ils nous révèlent quelque chose de nouveau et de significatif sur le monde et sur nous-mêmes dans la mesure où la « défamiliarisation » qu'ils engagent créent la division nécessaire qui nous sépare de nous-même. « Division » ou « écart » que toute pensée, toute réflexion et tout dialogue présupposent constitutivement. C'est dans cet esprit que dans notre essai, l'imagination et la fiction du cinéma, en quelque sorte, se présentent comme la « méthode », à savoir comme le mode d'expérience et de distanciation par lequel nous viendrons, avec Lars von Trier, vers le phénomène de la chute. Cette vérité révélée est une vérité existentielle qui dévoile, fait voir quelque chose d'important à propos de l'existence humaine, à propos de ce qui signifie concrètement être-au-monde.

Ioana Vulture explique que le cinéma est un art plurimodal qui contient toutes les autres formes d'art. Le cinéma, dans sa manière de convoquer différentes modalités sensorielles et de combiner différents types de médiation (image, musique, fiction, etc.), opère comme une grande variation imaginative sur le réel ; comme une fresque qui implicitement, fait valoir que notre accès au réel, de façon constitutive, procède d'un travail culturel et de médiation qui implique la créativité dans notre rapport au sens. Nous sommes d'emblée pris dans une « histoire », dans une aventure transitive, inchoative et incertaine.

En mobilisant l'herméneutique comme démarche compréhensive pour explorer l'expérience de la chute dans *Antichrist* (Trier, 2009), nous soulignons le fait que la compréhension d'une œuvre d'art n'est jamais passive ni neutre, mais toujours une expérience existentielle dynamique et incarnée. Toutefois, cette expérience, dans le cadre du présent essai doctoral, ne se limite pas à une impression personnelle laissée par le film : elle s'inscrit dans une démarche académique de psychologie humaniste-existentielle. La question qui se pose alors est celle-ci : comment le cinéma peut-il nous aider à mieux comprendre l'expérience de la chute, telle qu'elle se manifeste dans la souffrance humaine, dans les crises existentielles et dans certaines formes de détresse clinique ? L'intérêt psychologique d'une telle approche réside dans le fait que le cinéma, en tant que support esthétique et narratif, donne chair à des expériences humaines limites, qu'il rend visibles, partageables et interprétables. L'herméneutique permet alors de dépasser le simple commentaire subjectif du spectateur pour situer le film dans un dialogue avec la pensée existentielle, avec la clinique psychologique et avec la question plus large du sens dans la vie humaine. Explorer la chute à travers *Antichrist* (Trier, 2009), ce n'est donc pas seulement analyser une œuvre d'art provocatrice : c'est aussi chercher à comprendre, à partir de ce récit fictif, comment la perte de repères, l'effondrement symbolique et la confrontation avec l'absurde peuvent éclairer ce que traversent réellement les individus en thérapie qui consultent dans nos bureaux. Il importe de rappeler et de préciser que la chute mise en scène dans le film est d'une radicalité particulière : elle représente une forme abyssale et violente de désintégration, une expérience extrême où les médiations symboliques s'effondrent totalement. Elle ne saurait être confondue avec toutes les formes de chute possibles, qui peuvent parfois être salvatrices ou ordinaires (comme tomber amoureux ou tomber dans le sommeil). En ce sens, la rencontre herméneutique du spectateur avec l'œuvre ne relève pas du même abîme : elle constitue plutôt une forme subtile de chute, marquée par le vacillement des repères habituels, la suspension provisoire de la compréhension immédiate et l'expérience d'une certaine étrangeté. Le film confronte ainsi le spectateur à des scènes qui ne se laissent pas aisément réduire à des concepts ou à des catégories cliniques (dans notre cadre académique), mais qui l'obligent à accepter l'inconfort d'une mise

en parenthèses, d'un décentrement et d'un passage par l'incompréhension. C'est précisément dans cette expérience des limites (entre compréhension et non-compréhension) que se déploie la fécondité herméneutique et que le cinéma devient un lieu privilégié pour penser la chute en psychologie. Ce processus herméneutique laisse entrevoir la chute non seulement comme motif narratif, mais comme l'expérience même de l'interprétation : ce moment fragile où les certitudes se dérobent, ouvrant l'espace d'un sens encore à naître. Ainsi, la rencontre herméneutique avec l'œuvre cinématographique de Lars von Trier éclaire la profondeur de l'expérience humaine de la chute, où la perte momentanée de repères devient paradoxalement le lieu privilégié d'une ouverture vers une compréhension plus riche et authentique de l'existence humaine.

CHAPITRE 3 : L'EXPÉRIENCE DE LA CHUTE

La notion de chute, dans une perspective phénoménologique et existentielle, dépasse les simples considérations physiques ou objectives pour devenir une réalité complexe et multidimensionnelle. Elle ne se réduit pas à une chute physique ou matérielle, mais se déploie dans les dimensions les plus intimes de notre être, influençant nos expériences morales, imaginaires, relationnelles, charnelles, et autres. D'un point de vue phénoménologique, la chute apparaît comme une expérience fondamentale de la condition humaine, dont la manifestation physique n'est qu'une expression tangible parmi d'autres. La chute se manifeste également dans notre expérience morale, où nous ressentons la perte de nos idéaux, de nos valeurs ou de notre intégrité. Elle se déploie dans notre imagination, où nous sommes confrontés à la perte de nos rêves, de nos espoirs ou de notre innocence. Le gouffre imaginaire de la chute évoque la profondeur vertigineuse de l'expérience de la chute. C'est un abîme infranchissable, une abyssale descente vers l'inconnu où les limites de notre être semblent se dissoudre. La sensation de tomber dans un vide sans fond où la chute semble interminable évoquant la peur, l'angoisse et la vulnérabilité face à un danger imminent et insaisissable. La chute se révèle aussi parfois dans la sphère de nos relations avec autrui, où nous expérimentons la rupture, la trahison ou l'abandon, c'est-à-dire la perte et l'éloignement de l'autre. Elle résonne également dans notre corporéité, où nous éprouvons la fragilité, la douleur ou la maladie. Notre corps physique est le véhicule à travers lequel nous vivons et ressentons l'expérience de la chute. C'est par notre corps que nous éprouvons la sensation de tomber, la peur du vide et la vulnérabilité face au danger. Notre corps est également et littéralement en jeu dans ces moments de chute et c'est par lui que nous sommes confrontés à nos limites, à notre fragilité et à notre mortalité. Notre corporéité est étroitement liée à notre identité et à notre rapport au monde. C'est au premier chef en tant que chair vivante, en tant que corps incarné, situé et mortel, que nous trouvons dans la spatialité et la temporalité l'horizon de notre existence concrète, que nous interagissons avec notre environnement et que nous construisons nos relations avec les autres et avec le monde qui nous entoure. En abordant la chute dans ses multiples dimensions, la phénoménologie nous invite à explorer la richesse et la complexité de cette expérience existentielle. Elle nous montre que la chute n'est pas simplement un événement isolé, mais qu'elle fait partie intégrante de notre condition humaine. Elle nous confronte à notre propre vulnérabilité, à notre finitude et à notre capacité à surmonter l'adversité. Elle nous rappelle que la vie est un voyage parsemé d'obstacles et de défis, où la chute peut être aussi bien une épreuve qu'une opportunité de croissance et de transformation. En adoptant une perspective phénoménologique et existentielle, nous sommes invités à reconnaître la profondeur et la diversité de l'expérience de la chute.

Lorsque nous songeons à l'expérience de la chute, il nous vient nécessairement un certain vertige, un malaise, une angoisse qui peut être envahissant et venir nous habiter. La chute implique souvent de la souffrance, de la peur et une montée importante d'adrénaline. Certaines personnes apprécient ces sensations, nous pouvons songer aux parachutistes, au bungee et paradoxalement, à l'escalade qui implique un combat contre la chute qui pourrait s'avérer fatale. L'escalade perdrait tout sens si elle ne se présentait pas aussi comme la domination d'un certain vertige et ainsi, comme une victoire sur le risque de chute et implicitement, sur la mort. Malgré sa connotation plutôt négative, la chute est pourtant nécessaire et extrêmement formatrice pour l'être humain dans son développement physique et psychologique. La première expérience de la chute pour chaque être humain passe par le traumatisme de notre naissance. Le jeune enfant apprend ensuite à marcher en s'élevant contre la gravité et les nombreuses chutes qu'il va faire seront formatrices et porteuses de leçons dans le cadre de son développement. Il s'indigne d'être tombé et pourra même frapper le sol afin de le punir de la souffrance ainsi reçue. L'enfant se rend vite compte qu'il est né dans un monde où existe la pesanteur et la chute et ce, au sens symbolique, moral, imaginaire aussi bien que physique. La chute nous intéresse dans son sens proprement ontologique, non réifié ou simplement objectif. C'est « l'être-en-chute », en définitive, que vise notre exploration, sa manière d'être à lui-même et au monde, d'exister concrètement. Cette chute n'emporte toutefois pas tout avec elle, elle ne jette pas (forcément ou toujours) l'enfant dans un monde hostile ou impossible à explorer ou à conquérir, mais lui rappelle plutôt la limite de celui-ci. La chute confirme à l'enfant la solidité terrestre de son monde, elle trace les contours de ce monde et affirme la constance de son tonus dans le cycle des essais et des erreurs imparties à l'apprentissage de la marche et plus tard, à l'exploration de la dimension de verticalité de son être-au-monde. L'expérience de la chute, du point de vue phénoménologique et existentiel, est tout d'abord bien plus qu'un simple concept physique ou objectif (tel que mentionné précédemment). Elle est profondément ancrée dans l'imagination dynamique et se manifeste dans différentes dimensions d'expérience, notamment morale, imaginaire, relationnelle et charnelle. La chute peut être vécue comme une expérience morale, symbolisant la déchéance, la culpabilité ou la perte de l'innocence. Cela peut refléter des choix moraux, des actes répréhensibles ou une conscience troublée par quelque chose. Par exemple, la chute d'Adam et Ève dans le jardin d'Éden est souvent interprétée comme une chute morale, symbolisant la désobéissance à Dieu. L'imagination joue aussi un rôle crucial dans l'expérience de la chute. Les images mentales de tomber d'une hauteur, de perdre l'équilibre ou de descendre dans un abîme peuvent susciter des émotions fortes. Ces images peuvent également être métaphoriques et évoquer des peurs ou des angoisses profondes. La chute peut aussi être interprétée dans un contexte relationnel. Elle peut symboliser la rupture d'une

relation, la trahison ou la perte d'un être cher. Dans ce sens, la chute évoque des sentiments de solitude et d'isolement. Dans sa dimension charnelle, l'expérience de la chute implique des sensations corporelles réelles, telles que la perte d'équilibre, la sensation de tomber ou même la douleur physique. Ces sensations contribuent à l'intensité de l'expérience de la chute. Sur le plan existentiel, la chute peut être interprétée comme une expérience qui parle de la condition humaine. Elle évoque la vulnérabilité de l'existence humaine, la fragilité de la vie et le passage inévitable du temps. Dans l'ensemble, l'expérience de la chute transcende largement sa signification physique. Elle incarne l'imaginaire dynamique de l'humanité et résonne avec nos préoccupations existentielles les plus profondes, au fond de l'abysse de notre être au monde. Du point de vue psychologique, certaines chutes peuvent prendre la forme d'épreuves limitées et formatrices, ouvrant la voie à un dépassement de soi. Georges St-Pierre, le célèbre combattant d'arts martiaux mixtes, a souvent expliqué que ses deux seules défaites professionnelles lui ont servi de leçon d'humilité et ont été décisives pour devenir un grand champion de sa discipline sportive. Ces « chutes » ne relèvent pas de l'abîme existentiel que met en scène Lars von Trier, mais illustrent plutôt la dimension constructive que peut parfois revêtir l'échec. Elles rappellent qu'il existe une pluralité de chutes : certaines destructrices, d'autres transformatrices, certaines radicales et traumatiques, d'autres simplement formatrices.

Différentes représentations de chutes (sous forme de désintégration de tout un monde) sont aperçues dans *Antichrist* (Trier, 2009) : la chute de l'eau dans la douche, de la neige à l'extérieur, la chute professionnelle des deux personnages, la chute du couple, la chute des glands de l'arbre (dont l'accent est amplifié par l'effet de ralenti), la chute des tiques sur la main du père, la chute du rôle parental des protagonistes, la chute de l'enfant qui constitue le moment pivot de l'intrigue, la chute de la psychologie moderne, la chute de la religion, la chute de la science, la chute psychologique de la mère, la chute de l'espoir, etc. Avant d'aborder l'expérience de la chute, il est essentiel de considérer les notions de verticalité et d'horizontalité, qui englobent celle de la profondeur. L'expérience de la « profondeur » et de la chute présuppose la verticalité, laquelle implique d'abord l'existence en tant que corporéité vécue et dynamique. Nous aborderons ensuite la notion de la pesanteur, qui est un substantif – c'est d'ailleurs pour cela qu'elle peut effrayer, dans la mesure où elle évoque un facteur d'arrêt, d'inertie, alors que la chute est principalement dynamique :

On a d'abord conçu la pesanteur comme une « impulsion » attachée à certains corps, comme une propriété intrinsèque, constante et absolue. La pesanteur était la réalisation d'une puissance et non l'expression d'une passivité. La chose en tombant ne cédait pas à son inertie,

elle s'accomplissait dans son être. La pesanteur guidait certains éléments vers le « bas », qui était aussi le centre du monde. Il y fallait tout un cosmos où chaque chose tendait vers son lieu (le feu vers la région supérieure, la terre vers le centre, l'air et l'eau vers la région intermédiaire). Mais les premières lois de la physique moderne, après la Renaissance, ont disloqué ce cosmos et arraché la pesanteur à elle-même. Le principe d'inertie, selon lequel tout corps persiste dans son état d'immobilité ou de mouvement, abandonne la responsabilité du mouvement à des forces extérieures à chaque corps. C'est l'adieu aux « graves », c'est-à-dire aux corps lourds. Non seulement la chose se trouve désaffectée de son poids propre, mais le mot même perd toute acception matérielle. (Jenny, 1997, p. 8)

Laurent Jenny explique dans son livre *L'expérience de la chute : De Montaigne à Michaux* (Jenny, 1997), que pour Montaigne, « s'appesantir » signifie à la fois épouser l'ordre du monde tout en suivant la pente de sa propre nature. Le philosophe du 16^e siècle soulevait l'importance de trouver la manière de conjoindre ces deux phénomènes en « un seul mouvement spontané et coulant ». La chute est une perte d'équilibre, un renversement, alors que l'appesantissement est plutôt (pour Montaigne) une chute en soi-même, vers son propre centre de gravité. Une menace d'inertie pourrait être décelée par un regard extérieur, mais l'appesantissement est au contraire « un retour perpétuel à la centralité de son propre lieu, par-delà des oscillations passagères. » (Jenny, 1997, p. 49). Chez Montaigne, notre propre lieu d'appesantissement n'est pas un lieu spécifique et son champ d'application est l'être-au-monde tout entier. Jenny nous apprend aussi que pour le grand poète Charles Baudelaire, « la Création coïncide avec la Chute » (Jenny, 1997, p. 107). Pour l'homme du 19^e siècle, notre monde est originellement composé comme un monde marqué à chaque instant par la Chute originelle, de sorte que le monde lui-même risque de se produire comme Chute.

En plus d'être un renversement spatial, la chute se présente également comme un retournement temporel, puisque le cours du temps peut être remonté de manière instantanée. La chute répond donc parfois à un désir de régression temporelle, selon Jenny. Si nous avons déjà vécu la peur d'une chute importante, le vertige de tomber dans le vide, regarder un film comme *Fall* (Mann, 2022), où les deux personnages féminins décident d'escalader une vieille tour de transmission haute de 600 mètres et restent coincés au sommet, anime le malaise du téléspectateur. La terreur dans cette œuvre cinématographique tourne exclusivement autour de la peur de la chute. Tout débute par l'escalade d'une montagne qui se termine en drame, lorsque le conjoint d'un des personnages féminins fait une chute mortelle dans le vide, entraînant chez sa partenaire un important choc traumatique. Les images dans le film sont extraordinaires et apportent au spectateur l'impression qu'il peut lui-même faire cette chute mortelle.



3.1 (Mann, 2022)

Lorsqu'il est question d'une chute psychologique, lorsque l'être humain a l'impression que le fardeau du monde entier lui tombe dessus, nous pouvons alors dire qu'il entre dans le sens de la chute. L'expérience de la chute dans le monde où nous avons été déposés est ainsi une « expérience » proprement humaine et psychologique. La peur et la colère sont des émotions pouvant être ressenties lorsque nous perdons pied et que l'élan de la chute est entamé. Pour nous protéger psychologiquement d'une situation d'instabilité ou de déséquilibre pouvant provoquer une potentielle chute, nous devons parfois la devancer et patauger au bas de l'abîme pour y retrouver notre stabilité et pour rebondir avec confiance pour supporter ce vertige. Notre imagination est cependant bien plus puissante que notre raison : « Le plus grand philosophe du monde, sur une planche plus large qu'il ne faut, s'il y a au-dessous un précipice, quoique sa raison le convainque de sa sûreté, son imagination prévaudra. » (Jenny, 1997, p. 38). La chute n'est donc pas prévisible dans le monde réel, mais c'est plutôt, selon Laurent Jenny, une chute dans les facultés de l'âme que met en scène cet exemple. En utilisant cette même planche au sol, le philosophe n'aurait aucun souci à la traverser. Mais la placer entre deux tours au sommet d'un château fait en sorte que notre imagination s'emballe dans la peur de cette chute qui lui serait mortelle. Les gouffres et les abysses sont à la fois en nous et hors de nous. Jenny explique qu'ils sont en nous lorsqu'il est question d'une passion qui est un gouffre virtuel qui peut nous engloutir. Ils sont aussi hors de nous dans la forme du monde et du temps puisque la croissance de l'être humain annonce déjà son déclin. La vieillesse est une forme de chute qui est ressentie jour après jour et qui ne fait qu'amortir le saut final vers notre mort. Pouvons-nous apprendre à mourir et donc, apprendre à vivre une chute qu'on souhaiterait la plus douce possible?

-3.1 : L'EXPÉRIENCE DE LA CHUTE ET LA CORPORÉITÉ

Car chacun, chaque homme et chaque femme, à chaque instant de son existence fait l'expérience immédiate de son propre corps, éprouve la peine que lui procure la montée de cette ruelle en pente ou le plaisir d'une boisson fraîche l'été, ou encore celui d'un vent léger sur le visage – tandis que son rapport au corps animal, à celui des infusoires, des crevettes ou des insectes, est d'un autre ordre.... Le propre d'un corps comme le nôtre, au contraire, c'est qu'il sent chaque objet proche de lui ; il perçoit chacune de ses qualités, il voit les couleurs, entend les sons, respire une odeur, mesure du pied la dureté d'un sol, de la main la douceur d'une étoffe. Et il ne sent tout cela, les qualités de tous ces objets qui composent son environnement, il n'éprouve le monde qui le presse de toute part, que parce qu'il s'éprouve d'abord lui-même, dans l'effort qu'il accomplit pour gravir la ruelle, dans l'impression de plaisir en laquelle se résume la fraîcheur de l'eau ou du vent. (Henry, 2000, p. 9)

La corporéité, du point de vue phénoménologique, offre une perspective unique sur l'expérience humaine et la constitution de la réalité. Parmi les penseurs qui ont profondément exploré cette thématique, Michel Henry se distingue par son approche novatrice et radicale de la corporéité. Pour Henry, le corps n'est pas simplement un objet parmi d'autres, mais le lieu même de notre expérience du monde et de nous-mêmes. Dans ses écrits, il nous invite à considérer le corps non pas comme un ensemble d'organes et de fonctions physiologiques, mais comme le fondement ontologique de notre existence, le lieu et le centre même de notre contact avec le monde et avec autrui. En examinant la corporéité à travers une perspective phénoménologique, Henry met en lumière la dimension incarnée de notre existence, où le corps n'est pas seulement un instrument de connaissance, mais aussi le lieu où se déploient nos émotions, nos sensations et nos perceptions. Ainsi, pour comprendre pleinement l'expérience humaine, il est essentiel de considérer le corps dans sa totalité, en tant que sujet et objet de l'expérience. Dans la perspective anthropologique, le corps décédé, le cadavre est aussi un corps qui tombe et qui permet d'attribuer la verticalité à la mortalité. La distinction entre les corps matériels qui peuplent l'univers et le corps d'un être incarné comme celui de l'être humain est abyssale. Michel Henry émet la distinction phénoménologique classique entre deux manières de dire le corps : d'un côté, le *Körper*, soit le corps comme objet matériel, assimilable à une chose inerte ou à une dépouille ; de l'autre, le *Leib*, le corps vivant et incarné, cette « chair » qui ne se réduit pas à une matière mais qui se sent elle-même dans l'épreuve de la vie. Le mot *Leib* porte d'ailleurs en allemand une résonance avec les termes qui disent la vie vivante et charnelle : *Lebenswelt* pour le monde de la vie, *Liebe* pour l'amour, rappelant que la corporéité incarnée est toujours déjà une expérience du sentir. Ainsi, le corps incarné, ou la chair elle que dénie par Michel Henry, n'est pas seulement le siège de notre expérience sensible et émotionnelle du monde ; il est également le théâtre où se déploie l'expérience existentielle de la chute. Dans cette perspective phénoménologique, la chute

ne se limite pas à un mouvement physique ou à un accident isolé, elle devient plutôt une expérience fondamentale qui révèle la vulnérabilité et la finitude essentielles de notre corporéité. À travers la chute, le corps éprouve sa propre pesanteur, il se confronte brutalement à sa fragilité inhérente et à sa dimension mortelle. La chute corporelle, en ce sens, est l'expression palpable de la condition humaine en tant que pur pathos, que pur souffrir et jouir de soi ; en tant qu'affection, qu'agir et pâtre ici-bas, en ce monde : une mise en abîme où la verticalité idéale de l'existence humaine s'effondre dans l'horizontalité concrète du monde matériel.

Pour Henry, les êtres incarnés sont des êtres souffrants, traversés par le désir et la crainte. Les êtres incarnés ressentent toutes les possibilités d'impressions liées à la chair puisque cette dernière est constitutive de sa substance. Dans *Antichrist* (Trier, 2009), Satan n'est pas pourvu de corps et de chair. Il n'est pas un être incarné. Il peut se manifester à travers le vent et la grêle qu'il fait tomber lorsque la mère se met à crier. Cette dernière semble l'inviter en quelque sorte à utiliser son corps et sa chair comme vaisseau pour propager ses actes de souffrance et de chaos. Puisque Dieu aurait créé le monde pour se manifester, la thèse de Lars von Trier voulant que dans *Antichrist* (Trier, 2009) ce soit Satan qui a créé le monde, fait un certain sens avec l'invention de cette mythologie fictive.

L'expérience de la chute ne peut être réfléchie ou comprise sans la regarder sous l'angle de la corporéité qui constitue, dit Merleau-Ponty, le « pivot » de notre être au monde (Merleau-Ponty, 1945). C'est par les travaux de Maurice Merleau-Ponty et son ouvrage intitulé *Phénoménologie de la perception* (Merleau-Ponty, 1945) que la compréhension de la corporéité s'est grandement raffinée.

Pour Merleau-Ponty, le corps n'équivaut pas seulement à son objectivité physiologique, et pas davantage à ce que « l'âme » peut en dire (Descartes). Le philosophe envisage maintenant une dimension proprement phénoménale du corps, ce qu'il nomme la *chair*. (Merleau-Ponty, 2009, p. 72)

Le sensible du corps est ainsi équivoque pour Merleau-Ponty, et ce, dans le double sens de ce qu'on sent et de ce qui sent, puisqu'au départ le corps était compris comme le lieu de l'actualité du phénomène d'expression. Par ce corps, un monde pouvait apparaître à la faveur de chaque situation. Par la suite, avec cette nouvelle compréhension du corps, ce dernier devient à présent un sensible parmi tous les sensibles, à ceci près qu'en lui, il se fait une inscription de tous les autres (le visible et l'invisible). Cette chair ne signifie donc ni le corps objectif ni une représentation qu'une âme aurait en théorie de lui. Elle correspond

plutôt au « sensible pivot auquel participent tous les autres, sensible-clé, sensible dimensionnel » (Merleau-Ponty, 2009, p. 73). C'est l'expérience de la main touchante et touchée, où la main peut à la fois être celle qui touche et celle qui est touchée. L'évidence de la pesanteur apparaît dans le corps humain et dans cette forme « paradoxale » où il faut comprendre que nous sommes à la fois *au-monde* et *du-monde*, en même temps sentant et senti, sujet et objet.

Dans le film *Antichrist* (Trier, 2009), la trame narrative et le jeu des acteurs sont axés essentiellement autour des performances corporelles de Willem Dafoe et plus spécialement encore, celle de Charlotte Gainsbourg, dont le jeu est exceptionnel. Le corps nu des acteurs dans certaines scènes érotiques ou horribles met en scène des symboles puissants d'anxiété, de plaisir, de sexe, d'impureté, de douleur et de folie. Les attaques de panique sont bien représentées et admirablement personnifiées à travers le corps vivant et incarné de Charlotte Gainsbourg. La crise de panique est, en ce sens, non seulement une crise du corps physique de l'individu, mais aussi et surtout, de tout son « être au monde », de tout son « être en situation », puisque le corps en phénoménologie est toujours « mondanié ». Le corps de l'acteur est son outil de travail, il est le pivot de l'expérience corporelle, le lieu d'épreuve ou d'expérience phénoménologique :

Le corps propre, écrit alors Merleau-Ponty, est dans le monde comme le cœur dans l'organisme, il maintient continuellement en vie le spectateur visible, il l'anime et le nourrit intérieurement, il forme avec lui un système. (Merleau-Ponty, 2009, p. 78)

L'expression du corps propre utilisée par Merleau-Ponty a été empruntée à Johann Gottlieb Fichte, un philosophe allemand du 19^e siècle et permet d'effectuer une distinction entre le corps-objet (l'organisme décrit et étudié par la biologie et la médecine) et le corps que j'incarne, qui est mien, que j'éprouve et dont je fais quotidiennement l'expérience. Le « corps propre » est la réalité constitutive de mon être et est l'authentique centre à partir duquel je peux éprouver mon existence. Pour Merleau-Ponty, le « corps propre » est une condition essentielle et nécessaire à l'expérience vécue et il prétend qu'entre le corps et le monde, il n'existe pas plus d'extériorité qu'entre le cœur et l'organisme. Il parle dans la *Phénoménologie de la perception* (Merleau-Ponty, 1945) du sujet incarné, de « l'être au monde ».

Un bon jeu des acteurs ainsi qu'une mise en scène efficace et réaliste du réalisateur sont des éléments essentiels qui peuvent permettre au spectateur de faire l'expérience de la chute à travers l'écran que nous

regardons. Lorsque le spectateur observe un corps en déséquilibre au cinéma, il peut ressentir ce sentiment unique du vertige à travers son être au monde :

Si le cinéma veut nous montrer un personnage qui a le vertige, il ne devra pas essayer de rendre le paysage intérieur du vertige, comme Daquin, dans *Premier de cordée* et Malraux, dans *Sierra de Teruel*, ont voulu le faire. Nous sentirons beaucoup mieux le vertige en le voyant mis en scène et incarné, en contemplant ce corps déséquilibré qui se tord sur un rocher, où cette marche vacillante qui tente de s'adapter à on ne sait quel bouleversement de l'espace. (Merleau-Ponty, 2009, p. 23)

Dans le phénomène de la chute, le corps n'est plus maître de ses mouvements : il tombe. Cette chute n'est pas un mouvement volontaire, orienté, mais l'expérience d'un basculement où la capacité d'agir se dérobe. Le « il tombe » exprime cet impersonnel de l'expérience : le corps devient impuissant, privé de sa puissance d'action et de son orientation propre. Être « chute vivante », selon l'expression de Bachelard, c'est subir l'écrasement vertical, sentir que le mouvement se défait de sa volonté pour ne plus être qu'un laisser-aller contraint, irréversible, sans retour possible vers le bord de la fenêtre. La peur de chuter contient déjà une appréhension de cette solitude existentielle qui est développée dans le livre de Gaston Bachelard : *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, dans lequel il dit que « Le vertige est une soudaine solitude » (Bachelard, 1948, p. 304). Le résultat de la chute nous menace d'une perte totale de notre monde. À d'autres moments, c'est l'expérience du sol qui permet à notre corps, à notre chair, d'avoir la connaissance de la chute sous forme de trauma corporel (Jenny, 1997). Notre corps qui vient frapper le sol (par exemple dans une chute en bas d'un escalier) s'exposera à des saignements, des déchirures musculaires, des hématomes et même possiblement des pertes de conscience. Traverser une chute dans les escaliers c'est être seul avec soi-même et avec sa chair. Il n'y a alors aucun Dieu et aucun allié pour nous venir en aide. Les seuls acteurs de notre drame sont la pesanteur, l'espace, la rudesse du sol et la fragilité de notre corps.

Dans son texte *Horizontalité et verticalité : Une exploration phénoménologique de l'espace vécu* (Jager, 2022), Bernd Jager fait une description très vivante d'une chute vécue à travers son corps purement matériel. Il y décrit la chute d'un corps qui n'est pas une personne qu'on attend, dont on s'inquiète ou qu'on cherchera à secourir aussitôt tombée. Cette citation est une expérience abstraite, plutôt que celle du corps incarné. Le corps comme corps purement matériel relève pour Jager d'une tragédie onirique :

Je tombe indifféremment, comme un objet parmi d'autres, comme une pièce de matière indifférente à propos de laquelle rien n'a d'importance. Je suis un esprit pur dans une chute qui m'a désincarné, m'a soustrait à tous mes engagements dans le monde. Je suis dans une pleine et misérable possession de ma propre vie ; qui coule, non diluée et compressée, sur ce corps de pierre qui tourbillonne, abandonné. Je suis rentré du monde et j'ai même cessé d'exister dans mon corps. Mon être entier est réduit à une panique ardente et pulsatile. Le monde se désintègre et se trouve vidé de tout son sens. Dans ce monde sourd, aveugle et absent, le son et la lumière sont de simples accidents qui ne rencontrent plus la possibilité de former des configurations signifiantes. Dans ce monde vide, rien ne peut se rencontrer ou s'avérer cohérent. Mon cri se brise en minuscules parties qui se répandent autour de ma bouche et dérivent comme l'écume sur la mer. C'est le royaume de Thanatos, de la dissolution. Rien ne montre d'affinité avec rien. Les sons se séparent. Les couleurs se désintègrent en points décolorés qui se dispersent au gré du vent. Je tombe dans l'incohérence alors que le monde se désintègre. (Jager, 2022, p. 86)

La chute décrite par Bernd Jager évoque une perte totale de maîtrise, un moment où le corps est réduit à sa matérialité brute, échappant à toute volonté ou contrôle symbolique. Elle fait apparaître l'expérience de l'impersonnel, où le sujet ne se reconnaît plus comme centre d'initiative, mais comme pur être-jeté, livré à la gravité, au monde inerte et à la dissolution. Cette bascule traduit un renversement ontologique : au lieu d'habiter le monde, le sujet est expulsé hors de toute habitation, exilé dans un espace où le sens ne peut plus se configurer.

Dans le contexte d'une phénoménologie du corps propre et de l'espace vécu, la question de la moralité et de la relation entre le bien et le mal peut être explorée à travers l'expérience corporelle des personnages et de leur environnement, c'est-à-dire leur chalet à Eden. L'espace vécu dans *Antichrist* (Trier, 2009) est également chargé de symbolisme et de tension. Le cadre isolé de la cabane en forêt devient le lieu où les personnages confrontent leurs démons intérieurs et où les forces de la nature semblent se liguer contre eux. Cet espace devient métaphorique pour l'obscurité et le chaos qui résident au plus profond de l'âme humaine. Dans le film, cette dynamique se manifeste dans les interactions physiques et émotionnelles entre le mari se trouvant plus dans le pôle rationnel et sa conjointe qui peut être décrite comme étant plus émotive. Leurs corps deviennent des sites de conflits où se jouent des enjeux moraux profonds et devient le théâtre de la violence, de la folie et de la perversion présentement dans l'œuvre cinématographique de Lars von Trier et remettant en question les limites entre le bien et le mal. Le corps propre, dans le sens phénoménologique du terme, est le point de départ de toute expérience. Il est le lieu où se déploient nos actions, nos émotions et nos relations avec le monde. Ainsi, les actions des personnages, qu'elles soient violentes, destructrices ou altruistes, sont ancrées dans leur propre vécu corporel, dans la manière dont ils habitent leur corps et interagissent avec celui de l'autre. L'espace vécu,

quant à lui, renvoie à la manière dont les individus perçoivent et habitent leur environnement. Dans le film, cet espace est chargé de tensions morales, où le bien et le mal semblent se confondre et s'entremêler. Les décors, les paysages et les situations deviennent des révélateurs des dilemmes éthiques auxquels sont confrontés les personnages. Ainsi, la moralité et la relation entre le bien et le mal ne sont pas simplement des abstractions intellectuelles, mais des réalités incarnées dans l'expérience corporelle et spatiale des personnages. Le film met en scène cette dynamique en confrontant les protagonistes à des choix moraux difficiles qui entraînent des conséquences palpables sur leur propre existence et sur celle de leur partenaire. Lorsque nous abordons la moralité, nous entrons dans le domaine de l'expérience humaine la plus intime, où les notions de bien et de mal prennent forme à travers la conscience incarnée dans le corps propre.

-3.2 : ANONYMAT, EFFACEMENT DE L'IDENTITÉ ET CHUTE DANS L'IMPERSONNEL

Dans une œuvre aussi chargée symboliquement qu'*Antichrist* (Trier, 2009), l'anonymat des personnages ne constitue pas un simple choix esthétique ou narratif : il devient l'expression d'une chute plus profonde, plus insidieuse : une chute dans l'impersonnel, dans un monde où les ancrages identitaires et relationnels se dissolvent. Le fait que les protagonistes soient désignés uniquement par les pronoms *he* et *she* n'est pas anodin. Ils deviennent ainsi tous les hommes et toutes les femmes, donc personne en particulier, juste des forces brutes et impersonnelles, livrées à l'abîme. Cette réduction linguistique évoque un effondrement progressif de l'individuation et de l'historicité personnel, traduisant un état d'errance existentielle où l'identité ne peut plus se nommer, se situer, ni même se raconter. C'est à travers cette dénomination minimale que Lars von Trier donne à voir une expérience de la chute qui ne se vit pas seulement dans la chair ou dans le monde, mais aussi dans la parole, dans la capacité à être reconnu et à se reconnaître. Cette dépersonnalisation radicale agit comme un symptôme de la perte du monde, un monde qui, n'étant plus médiatisé par les mots, les noms, les histoires, se retire, s'efface et laisse place à un vide traversé de forces impersonnelles. C'est dans cet espace suspendu, hors du symbolique, que se joue une chute silencieuse, mais vertigineuse. Ces deux pronoms personnels que sont les *he* et *she* constituent une sorte « d'archétypes » qui, de manière agglomérante, mais floue, peuplent l'univers psychodramatique du film de Lars von Trier en représentant à la fois les époux, les parents et les aspects masculins et féminins de l'être humain et ainsi, contribuent à distinguer les caractères sexués du couple. En demeurant anonyme, sans nom, l'identité des personnages demeure plus ouverte à l'interprétation du spectateur. En réalité, seuls trois noms propres sont explicitement mentionnés dans le film : celui du psychiatre Wayne, celui de Nic, le fils du couple, ainsi que celui de Freud, évoqué en lien avec sa mort.

Cette économie de nomination s'étend à tous les autres personnages, dont les visages apparaissent floutés, indistincts, relégués au rang de présences accessoires – qu'il s'agisse de la foule rassemblée pour les funérailles de Nic, des femmes surgissant de la forêt dans l'épilogue, ou encore des corps enchevêtrés aux racines de l'arbre durant la scène de sexualité à l'extérieur du chalet. Ce traitement radical de l'anonymat pose une question troublante : les deux protagonistes principaux n'auraient-ils plus véritablement de place dans le monde social, dans le tissu symbolique et civilisationnel commun? Ils semblent n'exister qu'à la lisière de l'apparaître, comme en suspens dans une brume ontologique, dans un entre-deux qui les empêche d'être pleinement identifiables, donc pleinement humains. Leur monde est mis entre parenthèses et ils ne se balancent plus entre le monde du travail et celui de la fête. Bernd Jager nous parle de ces concepts du monde du travail et de celui de la fête à travers son texte intitulé : *Concerning the Festive and the Mundane* (Jager, 1997). Le monde du travail est associé au quotidien, à la routine et à la vie « ordinaire ». C'est l'endroit où les gens se livrent à des activités pratiques pour répondre à leurs besoins matériels, tels que travailler pour gagner leur vie, produire des biens ou résoudre des problèmes concrets. Ce monde est gouverné par une rationalité qui vise à maîtriser la nature et à résoudre des problèmes pratiques. Il s'agit d'une rationalité qui ordonne, planifie et contrôle. Le travail physique et l'effort pour façonner ou utiliser la nature sont des aspects importants de ce monde, que l'on pourrait qualifier de « productif ». Dans le monde du travail, les individus sont souvent perçus comme des acteurs fonctionnels, en particulier dans les contextes de production et de résolution de problèmes. Ils sont définis par leur capacité à travailler et à contribuer de manière productive. L'autre perspective est le monde de la fête qui est l'antithèse, tout en étant le complément, du quotidien. Il est associé à la célébration, à la révélation de soi et à la manifestation de l'autre. C'est un monde où les protagonistes se rencontrent « en personne ». Contrairement au monde du travail, le monde de la fête n'est pas régi par une rationalité pratique et utilitaire. Au contraire, il embrasse la différence, la révélation et la célébration des singularités. Il est plus rituel, qu'instrumental. Dans le monde de la fête, le travail ne consiste pas à façonner la nature ou à résoudre des problèmes, mais à créer des rencontres significatives. Le travail est souvent métaphorique, impliquant l'expression de soi, le partage et la célébration. Dans ce monde, les individus sont vus comme des hôtes et des invités. Ils se rencontrent au-delà des rôles fonctionnels et révèlent leur humanité. C'est un espace où l'individu se manifeste en tant que sujet. Ces deux mondes sont essentiels à la vie humaine, à la vie habitée et incarnée, mais ils diffèrent fondamentalement dans leur orientation et leur fonction. Les deux personnages du film existent uniquement dans un monde de souffrance et de désespoir. À la fois trop informés ou lointains pour être l'objet d'une expérience déterminée, mais assez confusément présent pour hanter l'horizon du film. Ces personnages sont confrontés à des tragédies

personnelles et à des événements traumatisants, ce qui les a éloignés incontestablement de l'ordre et de la rationalité du monde du travail. Le monde du travail suppose généralement une certaine stabilité et une capacité à fonctionner dans la société. Les personnages endeuillés ont de la difficulté à maintenir cette stabilité en raison de leur douleur et de leur traumatisme. De l'autre perspective, le monde de la fête représente la célébration de la vie. Dans *Antichrist* (Trier, 2009), les personnages sont manifestement incapables de participer à ce monde festif en raison de leur douleur et de leur détresse émotionnelle. Ils baignent dans un monde où la mort est omniprésente. Le traumatisme qu'ils ont subi semble avoir mis leur vie sur pause, les empêchant de vivre pleinement, de célébrer ou de communier avec les autres. Il y a rupture de la vie, de leur capacité à s'engager et il y a rupture au niveau de la communication.

Mais pourquoi cet anonymat? Qu'apporte-t-il au récit? Quel effet cette manière d'être sans nom apporte-t-elle aux personnages pour le spectateur? Plusieurs questions sont ainsi soulevées sur l'anonymat des deux protagonistes et des autres personnages du récit. Est-ce que leur anonymat est le reflet de la fermeture des personnages sur leur propre monde et illustre cette mise entre parenthèses? L'anonymat des personnages renforce l'expérience existentielle de la chute en soulignant leur déconnexion avec le monde extérieur et leur propre identité. La chute dans ce contexte ne se limite pas seulement à une perte physique ou à une descente physique vers le bas, mais elle englobe également une chute existentielle, une descente dans les profondeurs de la psyché humaine et de la condition humaine. En ne leur attribuant pas de noms spécifiques, cela crée une sensation d'isolement et d'étrangeté autour des personnages principaux. Ils deviennent des figures anonymes, sans ancrage dans la réalité sociale ou dans une identité définie. Cette absence de nom les prive de leur statut d'individus pleinement réalisés, les éloignant ainsi de toute forme de reconnaissance sociale ou d'interaction humaine normale. Dans ce vide identitaire, ils tombent dans un état de désespoir et de désillusion, où la communication avec les autres et avec eux-mêmes devient difficile, voire impossible. L'anonymat des personnages peut aussi être interprété comme une manifestation de leur perte d'identité après avoir été confronté à des tragédies personnelles et à des événements traumatisants. Leur anonymat symbolise la dissolution de leur moi individuel, la perte de leur place dans le monde et la désintégration de leur identité propre. Ils tombent dans un abîme de désespoir et de confusion, où ils se perdent dans les ténèbres de leur propre psyché.

Le mot « anonyme » n'est entré que très récemment dans l'*Encyclopaedia Universalis*. Le terme reste entaché d'un *a priori* péjoratif – « Anonymat : qualité de ce qui est sans nom ou sans renommée », selon le Larousse. On l'associe à une certaine forme de lâcheté, à la délation, au fait de ne pas assumer ses actes ou ses paroles. On en fait une question morale,

on parle des « dérives de l'anonymat », certains vont jusqu'à proposer de l'interdire sur le Net. Des discours aussi absurdes que ceux sur les « méfaits de la technologie », l'anonymat étant, en fait, une *pratique* dont l'usage et le contexte dans lequel il est utilisé déterminent la qualité. Poison et antidote à la fois. Dangereux quand il permet à des sympathisants de Daech de communiquer entre eux. Précieux quand il donne aux opposants de ces mêmes terroristes, en Syrie, des moyens d'agir *incognito*. L'anonymat a entre autres, dans des cas très précis, une utilité légale ou morale : société anonyme, donateurs anonymes de sperme, mécènes soutenant organisations caritatives ou lieux d'art de façon anonyme, par pudeur ou discrétion. (Perreau, 2017, p. 9)

Les pratiques de l'anonymat et du pseudonyme sont souvent mal comprises et peu théorisées, mais elles demeurent toujours au cœur des bouleversements de nos sociétés. De nombreux artistes utilisent l'anonymat pour se sauver de leur propre célébrité. Le fait d'en faire une question morale est aussi intéressant en soi puisque cela nous place d'emblée sur un axe vertical, sur un axe où l'autre, comme le moi, ne sont jamais présentés « à découvert », c'est-à-dire en personne. Dans le film on voit ce phénomène dans l'attitude du mari, qui n'embrasse plus sa femme, ne lui dit plus qu'il l'aime et ainsi de suite, mais tente d'en comprendre « les processus », notamment psychologiques, et ainsi l'objective, la déshumanise complètement. Cela met en lumière la manière dont leur anonymat contribue à une distance émotionnelle et une déshumanisation progressive dans leur interaction. En conséquence, l'anonymat des personnages et leur engagement dans une approche distanciée et analytique de leur relation contribuent à creuser un fossé émotionnel entre eux, les éloignant davantage l'un de l'autre. Ils sont symboliquement placés au sommet d'une montagne et chacun d'eux fait une chute sur un versant différent de son partenaire. Ils s'éloignent exponentiellement l'un de l'autre dans cette chute montagnarde.

Certains auteurs dans l'histoire ont publié des textes de manière anonyme, notamment pour éviter d'éventuelles représailles. Le *Discours de la méthode*, par exemple, a été publié par René Descartes de manière complètement anonyme, en 1637. Michel Foucault, beaucoup plus tard et plus près de nous, a écrit un article dans *Le Monde* sous le pseudonyme du « philosophe masqué » (Foucault, 1980). Un article dans lequel il évoque ses écrits les plus virulents et critiques à propos de la société moderne :

Si j'ai choisi l'anonymat, c'est une manière de m'adresser plus directement à l'éventuel lecteur, le seul personnage ici qui m'intéresse : puisque tu ne sais pas qui je suis, tu n'auras pas la tentation de chercher les raisons pour lesquelles je dis ce que tu lis ; laisse-toi aller à te dire tout simplement : c'est vrai, c'est faux. Ça me plaît, ça ne me plaît pas. Un point, c'est tout. (Foucault, 1980, p. 2)

— *Le philosophe masqué* (entretien anonyme avec C. Delacampagne), *Le Monde*, n° 10945, 6 avril 1980 : *Le Monde-Dimanche*, pp. I et XVII.

L'art de Lars von Trier ne manque pas d'évoquer les mêmes considérations. Dans *Antichrist* (Trier, 2009), en effet, le cinéaste semble être partiellement à la recherche d'une pureté, d'une vérité existentielle qu'il n'aurait peut-être pas pu atteindre autrement. L'écrivain, romancier, dramaturge et poète irlandais Oscar Wilde a dit : « C'est lorsqu'il parle en son nom que l'homme est le moins lui-même, donnez-lui un masque et il vous dira la vérité. » (Perreau, 2017, p. 4). Un peu dans le même sens que Wilde, Lars von Trier a-t-il possiblement apposé le masque de l'anonymat à ses personnages pour aller chercher cette authenticité? Le terme utilisé ici de l'authenticité recherchée n'est assurément pas une vérité métaphysique ou absolue derrière les apparences, mais plutôt une expression brute et non filtrée de l'expérience humaine. L'anonymat des personnages du film peut être vu comme un moyen de se débarrasser des masques et des conventions sociales, permettant ainsi une exploration plus authentique de la psyché humaine et des thèmes existentiels. Cette authenticité concerne la plongée dans les profondeurs de l'émotion humaine, de la psychologie et de l'angoisse existentielle sans les contraintes des identités conventionnelles ou des attentes sociales. Il s'agit de capturer l'essence brute et non adultérée de l'existence humaine, même si cela signifie d'affronter des vérités inconfortables ou explorer les recoins les plus sombres de l'âme humaine. Il y a aussi une nuance importante à mettre de l'avant au niveau de la thématique de « l'authenticité » dans *Antichrist* (Trier, 2009). Montrer sans filtre ne garantit pas que l'on touche à une vérité plus profonde de l'expérience humaine. Comme le rappelle la perspective heideggérienne, l'authentique ne se confond pas avec une exposition brute du réel : il suppose une mise en question, un retrait momentané de l'inauthentique, une forme de seuil où s'opère une distanciation permettant à l'expérience de se dire autrement. Or, dans le film, le dépouillement des personnages ne s'accompagne pas toujours de cette médiation. Là où la pudeur, le rituel ou la symbolisation peuvent ouvrir à un dévoilement authentique, l'œuvre cinématographique de Lars von Trier verse parfois dans le cru, dans ce que Lacan nomme le Réel – un surgissement qui échappe au cadre symbolique et laisse le spectateur face à une matérialité dénuée de filtre. Ce n'est donc pas tant une conquête de l'authentique qu'une plongée dans un espace où les repères symboliques s'effondrent, exposant un vécu à la fois radical et déstabilisant.

Une autre compréhension de l'anonymat dans l'œuvre du réalisateur danois a aussi quelque chose à voir avec la déshumanisation des personnages. En privant ceux-ci de leur nom, il les rapproche d'un « it » qui se veut très impersonnel. Ce « it » est l'ancêtre de la notion psychanalytique d'inconscient qui, chez Groddeck, impliquait ce qui, en l'homme, relève justement d'une nature brute et impersonnelle. Lars von

Trier, en rendant anonymes ses personnages, les rends aussi sujets à des forces impersonnelles, naturelles ou surnaturelles qui finissent par prendre le pas sur les forces civilisationnelles du lien, de la parenté, de la filiation et de l'histoire. Cette seconde compréhension de l'anonymat dans le film est ainsi déjà une interprétation. Les personnages principaux sont délibérément dépourvus de noms. Cette absence intentionnelle contribue à leur déshumanisation. En les privant de noms, Lars von Trier les réduit à des archétypes ou à des figures quasiment mythologiques, plutôt qu'à des individus dotés d'identités uniques. Cette déshumanisation a pour effet de créer une distance entre le spectateur et les personnages, les rendant plus difficiles à identifier et à comprendre. Les personnages deviennent moins familiers et moins accessibles pour le spectateur. Ils sont dépouillés de leur individualité et plongés dans un état plus primitif et instinctif de l'humanité. En faisant de ses personnages des « it » anonymes, Lars von Trier les expose à des forces impersonnelles et surnaturelles. Ces forces, qui semblent échapper au contrôle humain, deviennent des entités puissantes dans le film (par exemple le vent qui est symbolisé comme le souffle de Satan). Cette idée renvoie à une vision du monde où les êtres humains sont vulnérables aux forces inexplicables et irrationnelles qui les entourent. Cela crée un climat de tension et de mystère tout au long du film.

L'anonymat des personnages peut également être interprété comme le déclin des forces civilisationnelles comme le lien social, la parenté, la filiation et l'histoire. En les privant de leur identité personnelle, le réalisateur peut suggérer que ces forces sont inefficaces ou en décomposition, laissant la place à des forces plus primaires et chaotiques. L'anonymat contribue à l'atmosphère de mystère et de malaise qui caractérise le film, tout en invitant le spectateur à réfléchir à la nature humaine et à ses aspects les plus sombres et les moins compréhensibles. Cette perte d'ancrage dans l'histoire, le langage et la communauté symbolique évoque une chute lente mais inexorable dans un monde désymbolisé, où la parole ne structure plus l'expérience, et où les personnages dérivent, sans nom, sans mémoire, sans filiation. C'est une chute hors du monde humain tel que constitué par la culture : un basculement dans une réalité régie non plus par des médiations, mais par des pulsions, des instincts et des forces impersonnelles. Cette régression vers un état antérieur à la culture rappelle le mythe d'un avant-monde, d'un dieu archaïque et brut où la distinction entre l'humain et l'inhumain n'a plus cours. En ce sens, le film ne met pas seulement en scène un effondrement psychologique ou conjugal, mais un effondrement ontologique : une chute vers une forme d'être désobjectivée, informe, où l'humain se défait peu à peu de ce qui le rend habitable à lui-même et aux autres. Le film devient ainsi l'espace d'un déracinement fondamental, une chute dans l'inhabitable, chute dans l'irreprésentable, chute dans l'impersonnel.

Dans l'épilogue d'*Antichrist* (Trier, 2009), l'anonymat des personnages de la forêt (la foule de femmes vêtues comme au Moyen Âge) exprime un désir d'effacement et de clandestinité. Cet anonymat permet toutefois de mettre en avant le groupe plutôt que l'individu, affirmant ainsi un archétype ou une idée et valorisant une sorte de référence collective. Ces femmes anonymes, en l'occurrence, n'apparaissent pas à l'avant-plan de la scène avec leur visage et leur identité à découvert. Elles constituent ainsi un groupe homogène. Le flou sur leur visage rend ces femmes méconnaissables individuellement, mais en même temps, alimente ensemble une expérience unitaire chez le spectateur. Cela met en avant le groupe plutôt que l'individu en créant une expérience collective, où l'attention du spectateur se porte sur le groupe dans son ensemble plutôt que sur des personnages individuels. Ces femmes deviennent des représentations symboliques d'un concept plus large, ce qui renforce le caractère abstrait de la scène. On rencontre dans la scène une masse compacte, forte, mais en quelque sorte anonyme. On ne rencontre personne « en personne » ; le rapport à l'autre ne devient alors jamais concret, incarné. Il n'y a donc pas de seuil dans ce type de rencontre très particulière. Le spectateur est ainsi invité à réfléchir à des thèmes universels (par exemple : la nature humaine, la société, les rôles sexués, la perte de l'identité individuelle, l'archétype de la femme sacrée ou démoniaque comme les sorcières) plutôt qu'à des histoires personnelles. Le récit cinématographique maintient ainsi et par ailleurs son attention sur le personnage masculin interprété par Willem Dafoe. Ces personnages féminins s'effacent comme le font les gouttes de pluie d'un orage ou la neige qui tombe lors d'une scène d'amour – ils participent à l'ambiance d'un féminin sans nom et sacrifié. Cette problématique soulève des préoccupations concernant la manière dont les femmes sont souvent reléguées à des rôles stéréotypés et dépourvus de profondeur dans cette forme de cinéma. Le fait que ces personnages féminins soient présentés de manière anonyme et sacrifiée suggère qu'ils sont réduits à des archétypes ou des symboles plutôt que traités comme des individus à part entière. Cette représentation renforce les stéréotypes de genre et perpétue une vision limitée et réductrice des femmes, les reléguant au second plan par rapport aux personnages masculins. Cette idée d'un « féminin sans nom et sacrifié » évoque une certaine forme de victimisation ou de marginalisation des femmes, les reléguant à des rôles passifs ou soumis. Le paradoxe de cette forme d'anonymat dans l'œuvre cinématographique de Lars von Trier réside dans le fait que ces femmes anonymes font l'objet d'une étude chez le personnage féminin, qui en étudie l'expérience et l'histoire dans sa recherche universitaire. Ceci représente aussi une forme de mise à distance, où les femmes anonymes sont objectivées et réduites à des sujets d'étude, plutôt que considérées comme des individus à part entière. Cette distance entre la chercheuse (le personnage principal du film) et les sujets étudiés pourrait, dans un autre contexte, servir à leur redonner visibilité et voix ; or, dans le film, cette démarche se détourne de son objectif initial après la mort de son enfant. Sa

recherche ne l'oriente plus vers une compréhension du féminin – et, par extension, de son propre être – mais la précipite vers la folie, la violence et, ultimement, le meurtre. Comme si ce qui est anonyme d'un côté était l'objet, comme par en dessous, d'une tentative de restitution et de personnalisation de l'autre. Von Trier nous faisant ainsi plonger au cœur du paradoxe dans lequel son personnage féminin se trouve lui-même pris – entre une féminité absolument générale et sans nom et une tentative (désespérée) pour trouver les voies du personnel. L'invisibilité de leur identité permettant en quelque sorte de rendre plus visibles sa cause, ses revendications historiques et la justice –l'être– qui lui a été volée. Ainsi, l'anonymat des personnages dans le film ne désigne pas seulement une absence de nom, mais une perte plus fondamentale : celle de l'inscription dans un monde partagé, structuré par les médiations du langage, du rituel et du lien social. À travers cette mise en scène d'un effacement progressif de l'identité, Lars von Trier nous confronte à une expérience radicale de la chute. Non pas une chute spectaculaire ou visible, mais une chute intérieure qui entraîne les personnages dans un abîme où la parole n'a plus de portée, où l'autre devient illisible et où soi-même n'a plus de contour. C'est une descente dans une forme d'impersonnalité absolue, là où le langage ne permet plus la rencontre, là où les noms se taisent et les visages se brouillent. Cette chute dans l'impersonnel est aussi une chute hors de la condition humaine telle que nous la connaissons : celle qui se tient debout dans le monde grâce aux noms, aux récits et aux liens. En nous donnant à voir cette désintégration symbolique, le film nous tend un miroir : celui d'une humanité qui, privée de ses médiations, sombre dans un état brut, archaïque, où la violence, la solitude et l'angoisse règnent en maîtres du monde.

-3.3 : LE VOILE IMPLICITE ET PROTECTEUR DU FANTASME : LA CHUTE DES MÉDIATIONS SYMBOLIQUES

Dans *Antichrist* (Trier, 2009), le spectateur est confronté à un monde où le réel n'est plus contenu, symbolisé ou voilé, mais donné à voir dans sa nudité la plus insoutenable. Ce chapitre propose d'examiner cette dimension du film à travers la mise en scène frontale de la violence, de la sexualité et de la douleur, qui met en péril l'intégrité symbolique du regard et de la subjectivité. L'expérience visuelle devient ici une épreuve psychique : celle d'un réel qui ne se laisse pas filtrer par le fantasme et qui atteint le spectateur comme un choc ou un effondrement des médiations. Ce basculement dans l'insoutenable où le langage, la représentation et la mise à distance échouent, nous semble constituer une figure contemporaine de la chute : une chute hors des filets du sens, hors du voile protecteur de l'herméneutique. À travers ce geste cinématographique radical, Lars von Trier donne à voir non seulement la douleur des corps, mais l'effondrement même des structures qui nous permettent d'habiter symboliquement le monde. Ce voile « protecteur de l'herméneutique » désigne la capacité qu'a l'interprétation, à travers le langage, le

symbole ou le rituel, de donner forme et sens à ce qui, autrement, demeurerait informe et traumatique. Lorsque ce filtre se rompt, comme c'est le cas dans le film de Lars von Trier, le spectateur est projeté dans un réel brut, dépourvu de médiation, où l'expérience prend la forme d'une chute radicale et sans retour. Il est important de rappeler que toutes les chutes existentielles ne possèdent pas ce caractère abyssal. Dans l'expérience humaine, certaines chutes peuvent être partielles, réversibles, voire porteuses de potentialités nouvelles : ainsi nous pouvons parler de la chute amoureuse, qui déséquilibre mais ouvre aussi à la rencontre ; ou de l'abandon au sommeil, qui est une descente réparatrice dans un autre mode d'être. D'autres chutes, plus douloureuses – comme celles liées à une dépression ou à la dépendance – conservent parfois des points d'ancrage symboliques, des médiations qui permettent un retour ou une transformation. L'œuvre cinématographique *Antichrist* (Trier, 2009) représente une chute extrême, anti-humaine, où tout lien au sens, à l'autre et au langage est dissous. Cette radicalité n'épuise pas le concept de la chute, mais en montre une forme limite, celle où l'effondrement des médiations symboliques laisse place à un état où la condition humaine elle-même vacille.

Dans le film *Antichrist* (Trier, 2009), plusieurs scènes à caractère sexuel ou sanglant sont présentées de manière frontale, sans censure ni atténuation visuelle, exposant ainsi le spectateur à une représentation brute et sans médiation de la violence et de la sexualité. Lars von Trier a fait le choix assumé d'un voyeurisme qui montre au spectateur certaines scènes choquantes, plutôt que de les suggérer partiellement. C'est un peu comme si le réalisateur danois voulait, par ses représentations visuelles directes, choquer (voire traumatiser) celui qui vient à la rencontre de son œuvre. Il n'y a aucun voile protecteur qui permet au spectateur de conserver ces images perturbantes comme de simples fantasmes psychiques. La réalité dure et crue est exposée, directement au visage du public, par l'entremise de scènes sexuelles pornographiques ou de mutilations du corps des personnages principaux. Dans ce genre de film, l'imaginaire du spectateur se trouve heurté de front, voire entravé, par la crudité des images imposées, qui tendent parfois à éclipser les autres dimensions de l'œuvre. C'est ainsi que s'opère une forme de disparition du voile protecteur du fantasme. Près de quinze ans après notre premier visionnement d'*Antichrist* (Trier, 2009), la scène terriblement graphique des ciseaux demeure encore aujourd'hui difficile à oublier, ou plutôt, difficile à « moins voir ». Cette impossibilité à « moins voir » relève de ce que l'on pourrait nommer, en clinique, un état de sidération. Dans le registre traumatique, la sidération se manifeste lorsque l'événement ou l'image s'impose avec une telle intensité qu'il devient impossible de le reléguer au second plan ou de le transformer par les voies habituelles de la symbolisation (Crocq, 1999). Le choc visuel fige alors le spectateur dans un rapport direct et immédiat à la scène, sans médiation

possible, comme si celle-ci s'inscrivait durablement dans la mémoire sensorielle et émotionnelle. Dans *Antichrist* (Trier, 2009), cette sidération participe à l'expérience extrême que propose le film : confronter le spectateur à un réel qui, échappant au travail du fantasme, atteint directement la psyché et laisse une trace persistante, parfois dérangeante, dans le temps.

Lorsque nous sommes confrontés involontairement à des images potentiellement traumatisantes ou à tout le moins éprouvantes et dérangeantes, comme par certaines scènes explicites d'*Antichrist* (Trier, 2009), notre capacité à symboliser ou à composer avec le matériau de notre expérience est affectée. Ce qui situe, d'une certaine manière, notre expérience dans un entre-deux, un espace en suspens ou en retrait du monde commun, où elle se voit contrainte de chercher un sens ou une forme d'apaisement. Jacques Cabassut (Cabassut, 2004) a exploré les implications psychanalytiques du trauma en s'appuyant sur les concepts développés par Jacques Lacan. Il met en lumière la souffrance spécifique associée à la névrose traumatique, soulignant l'absence du voile protecteur du fantasme. Selon lui, la névrose traumatique résulte d'une « mauvaise rencontre du réel », où le sujet est confronté à une réalité brutale et perturbante. Cette rencontre l'expose à une forme de jouissance incestueuse, provenant de l'absence de médiation ou de voile protecteur du fantasme. En d'autres termes, le sujet est directement confronté à la réalité nue, sans la protection habituelle fournie par les mécanismes de défense psychiques. Parmi ces mécanismes de défense, nous retrouvons la dénégation (refus partiel de reconnaître la réalité de ce qui est perçu), la dissociation (mise à distance émotionnelle ou perceptive de l'événement afin d'en atténuer l'impact psychique), le refoulement (maintien hors du champ de la conscience des représentations liées à l'événement) ou encore l'isolation de l'affect (séparation entre l'émotion et le contenu représentatif de l'expérience). Dans des conditions ordinaires, ces médiations permettent au sujet de transformer la perception brute en une expérience symbolisable et intégrable dans le récit de soi. Or, dans le contexte de certaines scènes du film, cette fonction de filtrage est débordée : l'image s'impose dans toute sa crudité, court-circuitant la mise en forme symbolique et laissant le spectateur dans un état de sidération, proche de celui observé dans certaines situations traumatiques (Crocq, 1999). Dans le cadre de la théorie lacanienne, le concept de « Chose » fait référence à une dimension de l'expérience humaine qui échappe à toute représentation symbolique ou linguistique. C'est une réalité brute et indifférenciée, qui ne peut être intégrée dans le champ du langage ou du symbolique. Lorsque le sujet est confronté à cette Chose sans médiation, cela entraîne une intrusion du réel dans les autres registres de l'imaginaire et du symbolique. Cette intrusion du réel, dépourvue de médiation symbolique, crée une confusion et un mélange des différentes dimensions de l'expérience subjective. Les limites entre le réel, l'imaginaire et le

symbolique deviennent floues, ce qui contribue à l'expérience de souffrance propre à la névrose traumatique. En effet, sans le voile protecteur du fantasme pour filtrer ou atténuer l'impact du réel, le sujet est laissé dans un état de vulnérabilité et d'incertitude, où les repères habituels perdent leur pertinence. Le fantasme est donc un mécanisme de défense psychique dans la gestion du trauma et l'absence de ce voile protecteur expose le sujet à une confrontation directe et perturbante avec la réalité brute, entraînant une expérience de souffrance et de confusion caractéristique de la névrose traumatique.

La psychothérapie cherche habituellement à symboliser, à mettre en mots et en sens ce qui, pour certaines personnes, n'a été vécu que comme un pur « réel traumatique », brut et muet. Le cinéma de Lars von Trier nous immerge dans ce type d'expérience en nous plaçant face à la détresse nue des personnages et en nous contraignant à en être les témoins, voire à en partager l'épreuve depuis notre place de spectateur. Ce faisant, il fait aussi vaciller le voile implicite et protecteur chez le spectateur lui-même. Toutefois, il ne faut pas oublier que le dispositif cinématographique (la salle obscure, l'écran, la distance physique et surtout la conscience que nous assistons à une fiction) constitue en soi une forme de cadre protecteur. Ce rituel et cette mise en scène installent une frontière symbolique qui, même lorsqu'elle est éprouvée ou mise à mal par la violence des images, continue de protéger le spectateur d'un traumatisme direct. C'est précisément cette tension entre l'effraction du réel et la sécurité relative du dispositif qui rend possible une confrontation esthétique à l'insoutenable, sans que celle-ci ne se transforme systématiquement en expérience traumatique. Philippe La Sagna, dans un texte intitulé *Les malentendus du trauma* (La Sagna, 2014), explore les nuances entre la névrose traumatique et le trauma, en mettant en évidence la complexité de leur interaction. Il distingue le trauma en tant qu'événement extérieur survenant de l'extérieur, et la disposition personnelle du sujet qui y fait face. Le trauma est avant tout lié à un événement externe qui interfère avec la vie du sujet. Cependant, cet événement ne se limite pas à sa réalité objective; il englobe également la manière dont le sujet le perçoit et le traite mentalement. Ainsi, le trauma résulte de l'interaction complexe entre l'événement extérieur et la réalité mentale spécifique du sujet. Cette interaction crée une tension dynamique entre l'événement lui-même et la manière dont le sujet le vit et le comprend. La cause du trauma n'est pas simplement attribuable à l'événement externe, mais elle est également influencée par l'état émotionnel, psychologique et mental du sujet. En d'autres termes, le trauma résulte de la rencontre entre l'événement et la subjectivité du sujet, et cette dynamique peut osciller entre les deux pôles. Le trauma est un phénomène complexe et sa compréhension ne peut pas être réduite à une simple analyse de l'événement externe. Au contraire, il faut tenir compte à la fois de l'événement lui-même et de la manière dont le sujet le traite mentalement. Cette approche plus nuancée

permet de mieux saisir la nature multidimensionnelle du trauma et ses implications sur la santé mentale et émotionnelle des individus. Tant par certaines scènes sexuellement explicites ou horribles, Lars von Trier joue avec le spectateur pour lui présenter, en gros plan, ce qui se passe. Le spectateur ne peut pas se réfugier entièrement derrière ses propres images mentales ou ses fantasmes : il est confronté à ce que le réalisateur choisit de lui montrer. Toutefois, tel que mentionné précédemment, le dispositif même du cinéma et la conscience de se trouver face à une fiction instaurent une certaine distance, un cadre protecteur qui empêche cette confrontation, aussi intense soit-elle, de se confondre totalement avec un trauma réel. Il subit ce que le réalisateur veut lui montrer, à moins qu'il ne se cache parfois les yeux. Winnicott, le célèbre psychanalyste nous soulignait la nature dévastatrice du traumatisme, en mettant en avant son impact sur l'expérience individuelle et les relations avec les autres (Winnicott, 2000). Selon lui, le traumatisme résulte de la destruction de la pureté de l'expérience individuelle, qui survient lorsque cette dernière est brutalement perturbée par une intrusion soudaine ou imprévisible d'un événement réel. Cette intrusion rompt l'intégrité et la continuité de l'expérience subjective, perturbant profondément le sentiment de sécurité et de confiance du sujet. L'une des conséquences les plus significatives du traumatisme que l'on peut rencontrer dans le contexte clinique, selon Winnicott, est l'émergence de la haine chez l'individu. Cette haine est dirigée vers l'objet de confiance et de sécurité, généralement une figure parentale ou une personne significative. Cependant, cette haine n'est pas toujours reconnue ou exprimée ouvertement par le sujet. Au contraire, elle peut se manifester de manière délirante, sous la forme d'une conviction erronée d'être haï par l'objet. Le traumatisme perturbe profondément les relations affectives et la perception de soi chez l'individu. En détruisant la confiance et la sécurité émotionnelle, le traumatisme crée un profond sentiment de détresse et de confusion, affectant la santé mentale et émotionnelle de l'individu. Winnicott souligne également la complexité des réactions émotionnelles face au traumatisme, mettant en évidence la nécessité d'une prise en charge et d'un soutien approprié pour surmonter ses effets dévastateurs. Dans le contexte du film *Antichrist* (Trier, 2009), cette expérience traumatique décrite par Winnicott résonne avec notre thème d'étude de l'expérience de la chute. En exposant frontalement des scènes de violence, de sexualité brute et de mutilations, Lars von Trier ne plonge pas directement le spectateur dans le trauma au même titre que ses personnages, mais lui donne à voir ce trauma mis en scène. Les protagonistes, eux, sont pris dans l'expérience traumatique sans médiation, tandis que le spectateur est placé devant cette représentation extrême du « Réel ». Certes, l'effet peut être saisissant, choquant, parfois même sidérant, mais il reste inscrit dans le cadre protecteur du dispositif cinématographique : la fiction, la distance esthétique et la possibilité de détourner le regard ou de quitter la salle de cinéma. Ainsi, le spectateur n'est pas condamné à subir passivement

l'effondrement psychique, mais invité à le contempler depuis une place qui demeure, malgré tout, différenciée et distanciée. De cette manière, on perçoit une différence essentielle entre le spectateur et les protagonistes : là où le premier reste protégé par le cadre fictionnel, les seconds, eux, sont sans recours face à l'effondrement de toute médiation symbolique. C'est précisément dans cet écart que se dessine la spécificité de la chute représentée dans le film : non pas une simple confrontation esthétique avec l'excès, mais l'expérience, pour les personnages, d'une défaillance radicale des repères symboliques qui ouvre sur l'intrusion insoutenable du « Réel ». L'expérience du trauma trouve ainsi une illustration saisissante dans le film où la rupture des médiations symboliques (langage, fantasme, culture) précipite les personnages dans une chute vertigineuse vers un état où seule demeure l'horreur du réel, dépourvu de sens ou de protection. Cette expérience radicale remet en question les fondements mêmes de l'identité et du rapport à l'autre, poussant personnages et spectateurs à éprouver la perte absolue de contrôle et d'ancrage existentiel, au cœur même du processus de la chute.

Philippe De Georges écrit dans son texte *Savez-vous ce qu'est le désir?* (De Georges, 2013) que le fantasme est un voile jeté sur le réel pour le rendre plus supportable et moins traumatisant (De Georges, 2013). Le réel lui-même est intrinsèquement traumatique, car il confronte chaque individu à l'absence de mots pour expliquer ou comprendre pleinement ses aspects les plus brutaux ou les plus perturbants. Le fantasme agit donc comme une forme de protection psychique, permettant à l'individu de maintenir une distance tolérable par rapport au réel et de dissimuler sa cruauté. En recouvrant le réel d'un voile, le fantasme offre une sorte de filtre à travers lequel l'individu peut percevoir et interpréter son expérience, ce qui rend celle-ci plus facilement gérable sur le plan émotionnel. Cette protection n'est cependant que temporaire et relative, car le réel reste toujours présent en filigrane, suscitant une certaine anxiété ou une sensation d'incomplétude. En fin de compte, le traumatisme associé au réel réside dans le fait que les mots manquent pour en saisir pleinement la complexité et l'intensité, laissant ainsi l'individu dans un état de perplexité et d'inconfort. Mais ce manque, paradoxalement, n'est pas uniquement une défaillance : il agit aussi comme une forme de protection. En obligeant le sujet à ne pas tout saisir du réel (à perdre une part de ce qui, autrement, pourrait l'écraser ou l'aveugler), il ouvre la possibilité d'une relance symbolique, d'une recherche de parole toujours à recommencer. Vivre ce manque, c'est déjà se tenir dans le désir, c'est échapper à l'informe et à la sidération totale et donc, préserver la promesse d'un échange infini avec soi, avec l'autre et avec le monde. Cette réflexion met en lumière l'importance du fantasme dans la construction de la réalité psychique et la manière dont il agit comme un mécanisme d'adaptation face aux défis du réel. Elle souligne également les limites de cette protection, en reconnaissant que le réel reste

toujours présent en tant que force troublante et insondable dans l'expérience humaine. De Georges souligne la nécessité pour chacun de nous de se défendre du réel qui est souvent impossible à supporter ou à symboliser par la parole. Le voile est une médiation qui n'est pas disponible pour chaque personne, puisque certaines personnes (en psychose par exemple) se retrouvent pour ainsi dire sans défense face à l'horreur du réel qui vient les envahir. Le fantasme a pour fonction de provoquer une mise à distance, tel un écran de fumée qui empêche de percevoir directement ou trop distinctement ce devant quoi l'individu demeurerait sans recours. Le fantasme fait donc écran, sert de « médiateur » qui contribue à appréhender le réel, à entrer en contact avec lui de manière plus délicate et graduelle. Par exemple, par l'entremise de la création d'images, d'idées, de concepts et plus constitutivement encore, par l'activité langagière et représentatrice. Philippe De Georges explique que c'est ce qui se peint sur le voile qui permet de négocier avec le réel qui se trouve en dessous et de l'appivoiser pour tolérer sa compagnie. Ce qui se trouve sur l'écran du fantasme, sur ce voile, s'interpose entre le monde et l'individu, entre le sujet et ses objets de jouissance (De Georges, 2013). L'individu ne peut entrer en relation avec ses objets de jouissance que par cet écran et c'est par l'intermédiaire du fantasme qu'il peut rencontrer les objets du monde – toujours *in media res*, à savoir indirectement, hors fusion et hors violence. C'est en ce sens aussi que l'existence humaine est essentiellement une aventure herméneutique, plutôt qu'une saisie sans distance et immédiate de soi-même, comme de l'autre. C'est en ce sens également que tout trauma relève d'une mise en abîme de l'herméneutique, des conditions d'une herméneutique possible. Le sujet perçoit le monde à travers des lunettes qui forment ce qu'il perçoit. Lacan utilisait l'image d'une fenêtre qui ouvre sur le monde du sujet et qui fait cadre à la réalité extérieure (Lacan, 1973). Tout ce qui est hors cadre est exclu du champ et cette fonction permet de dérober le monde en partie en découpant certains éléments de notre attention. Cela permet de mettre la lumière sur certains éléments spécifiques que le fantasme permet et choisit de voir. Le voile du fantasme est comme un tableau artistique dont nous savons que, par définition, il est artificiel et scénarisé, il est une « fiction ». Le fantasme est aussi ce qui nous permet d'interpréter la rencontre de « l'Autre » tout en faisant la promotion de la logique du désir – qui peut viser l'autre uniquement en consentant à ne jamais se l'approprier absolument. Il a pour autre fonction d'expliquer nos places respectives dans la rencontre avec l'autre et dans le « scénario ». Il permet de faire sens de sa rencontre, dans le processus de laquelle il nous empêche par ailleurs d'être totalement impuissants ou complètement dépouillés. Le fantasme n'est pas trop loin du rêve au sens où il est distinct de la réalité nue et brute, tout en étant plus présent pour l'individu que la réalité elle-même. Il doit être plus vrai que le présent (autrement incandescent) de la perception. Nous ne pouvons pas lui échapper et il nous impose sa loi dans la demeure du Moi.

Le film *Antichrist* (Trier, 2009) montre avant tout au spectateur la fragilité de la vie et la manière dont elle peut se désintégrer. Par le biais de ses images crues et de ses inversions terrifiantes, il donne à penser : en surprenant, en émouvant ou en scandalisant, il conduit parfois au-delà de ce que l'on croyait voir. Il ne s'agit pas nécessairement d'une expérience traumatique pour tous, mais plutôt d'une mise en scène par l'absurde de ce qui fait tenir un monde humain et, symétriquement, de ce qui le détruit. Autrement dit, le spectateur assiste à la représentation d'une désintégration extrême, sans pour autant être condamné à l'éprouver lui-même comme une effraction psychique. Cette expérience filmique ne nous laisse pas indemnes, elle fait vaciller l'interprétation, suspend le langage et nous confronte à notre propre fragilité face à ce qui ne peut être ni nommé ni représenté. Cela nous aura aussi permis de penser la chute (dans le film) comme un effondrement de l'écran protecteur du fantasme, une immersion forcée dans le réel qui déborde de nos cadres habituels de compréhension. Ainsi le film apparaît comme une œuvre-limite, qui met en scène dans l'expérience même de son visionnement, la possibilité d'une déchéance de notre capacité à symboliser.

-3.4 : VERTICALITÉ ET HORIZONTALITÉ : CHUTE ET RENVERSEMENT DE L'EXISTENCE

À l'intérieur de l'espace habité, la chute se comprend plutôt comme un mouvement sans ancrage (Jager, 2022). La langue française recèle diverses expressions qui évoquent cet axe vertical. On s'élève spirituellement, on tombe bien bas, on monte en estime, on plonge dans les ténèbres, etc. L'expérience de la chute, lorsqu'elle est examinée à travers le prisme de la psychopathologie, révèle un paysage complexe de souffrance mentale et émotionnelle. Dans cette perspective, la chute peut être interprétée comme une descente dans les profondeurs de l'être, où les individus se retrouvent confrontés aux abysses de l'existence humaine.

La dépression constitue une forme particulière de chute qui ne se réduit pas à une simple expérience physique ; elle se déploie surtout dans les dimensions spatiales, existentielles et morales de l'individu. Elle instaure une manière spécifique d'habiter le monde : l'espace se contracte, le temps se ralentit et l'existence elle-même paraît dépouillée de son horizon de possibilités. Loin d'être seulement un sentiment subjectif de vide, la dépression se manifeste comme un effondrement du rapport au monde, où ce qui donnait auparavant sens et orientation perd sa consistance. Dans ce contexte, les questions existentielles (le rapport à soi, aux autres, au temps et à la finitude) deviennent inévitables, non pas dans une posture réflexive choisie, mais sous la contrainte d'une expérience qui réduit l'individu à une présence désaccordée, désinvestie. La chute dépressive apparaît ainsi comme une modalité radicale de

désengagement : les liens affectifs, sociaux ou symboliques, autrefois constitutifs d'un monde partagé, cessent d'opérer, laissant l'individu confronté à l'impossibilité de se projeter et de répondre à l'appel du sens. Les activités autrefois plaisantes perdent leur capacité à nourrir l'esprit et l'âme, générant un engourdissement émotionnel qui confère au monde environnant une tonalité terne et plate. La verticalité des aspirations humaines, porteuses de sens et d'idéaux, disparaît, laissant l'individu immobilisé dans une horizontalité morne et désenchantée. Ainsi, la dépression n'est pas simplement une chute dans la tristesse ou le découragement ; elle configure un monde particulier, où l'être-au-monde se trouve réduit à une présence alourdie, refermée sur elle-même. Le temps n'y est plus ouverture, mais lenteur pesante ; l'espace n'y est plus horizon de possibilités, mais lieu clos, opaque et presque étouffant. Les autres personnes, jadis porteurs de reconnaissance et de partage, deviennent lointains ou inaccessibles et le rapport à soi se fragmente en une conscience douloureuse de son impuissance. Dans ce monde dépressif, la chute se révèle comme une expérience de désaccord fondamental avec l'existence elle-même : un monde où le sens ne s'offre plus, où tout devient lourd, immobile et silencieux.

La psychose est un autre exemple faisant partie d'une psychopathologie de la chute. La psychose est un état mental complexe qui se caractérise par une altération de la perception de la réalité, souvent marquée par des hallucinations, des délires et une perte de contact avec la réalité commune. Dans cet état, l'individu a l'impression de perdre pied avec le monde qui l'entoure, entraînant une expérience de chute profonde. Cette chute se traduit par un mode d'existence singulier : la réalité partagée devient instable, les repères usuels se disloquent et le sujet vit dans un monde où les significations semblent se défaire ou se recomposer de façon étrangère. Être « confus », c'est alors habiter un monde où la cohérence des choses échappe, où l'évidence du quotidien devient opaque et imprévisible. Être « aliéné », c'est sentir que ce monde n'est plus habitable de la même manière, qu'il se peuple de voix, de visions ou d'intentions hostiles qui font vaciller le lien avec les autres et avec soi-même. La psychose, comprise comme une chute existentielle, révèle ainsi une modalité d'être-au-monde profondément déstabilisé : non pas seulement un écart subjectif, mais une transformation radicale de la structure du monde vécu. Dans cette expérience, le temps perd sa continuité : le passé et l'avenir cessent de former une trame cohérente, laissant le sujet prisonnier d'un présent éclaté ou envahi par des impressions discordantes. L'espace, lui aussi, peut se fragmenter : ce qui devrait former un environnement familier se présente sous un jour inquiétant, comme traversé par des forces ou des présences étrangères. Le rapport aux autres se défait : les visages ne renvoient plus à des interlocuteurs reconnaissables, mais à des figures menaçantes ou indéchiffrables. Enfin, le rapport à soi se fissure : la conscience intime d'exister se brouille, se fragmente, comme si la

personne devenait étrangère à elle-même. La chute psychotique n'est donc pas une simple « descente dans le chaos », mais l'ouverture d'un monde particulier, marqué par la dislocation du sens et l'impossibilité de partager une réalité commune.

Le trouble de personnalité borderline reflète aussi une expérience de chute, mais il s'agit d'une chute singulière, distincte de celle de la dépression ou de la psychose. Ici, la chute n'est pas seulement perte de sens ou effondrement de la réalité partagée : elle prend la forme d'un déséquilibre permanent, d'un vertige identitaire et relationnel. L'individu ne tombe pas une fois pour toutes, mais oscille sans cesse, comme suspendu entre l'idéalisation et l'abandon, entre l'exaltation et le désespoir. Cette instabilité constitue son monde propre : un monde où chaque relation peut soudainement s'effondrer, où chaque émotion menace de basculer dans son contraire. Être borderline, c'est donc exister dans une précarité fondamentale, dans un espace toujours au bord de la rupture, où le sol symbolique ne se stabilise jamais. À l'intérieur de cette réalité, la tension entre la verticalité et l'horizontalité se manifeste dans les relations interpersonnelles. Les individus atteints de ce trouble vivent une oscillation permanente entre des idéaux de relations profondes et significatives et, à l'opposé, un dénigrement brutal des mêmes personnes. Cette dynamique n'est pas seulement une fluctuation émotionnelle : elle correspond à un mécanisme défensif bien connu : le clivage, qui scinde la représentation de l'autre en figures idéalisées ou persécutrices, empêchant l'intégration d'une image nuancée et ambivalente. Dans cette verticalité relationnelle, le sujet est pris entre l'élévation d'un lien idéalisé et la chute soudaine dans le rejet ou la haine. À l'horizontale, cette dynamique est traversée par une peur fondamentale de l'abandon et du rejet, qui vient alimenter le cycle de l'idéalisation et de la dévalorisation. L'expérience borderline peut ainsi être comprise comme une forme de chute perpétuelle dans l'espace intersubjectif : une impossibilité à trouver un sol stable dans la relation, où chaque lien se vit à l'extrême et menace à tout moment de se briser.

Le trouble bipolaire est un trouble de l'humeur caractérisé par des épisodes alternant entre manie et dépression. Ces fluctuations extrêmes de l'humeur ne traduisent pas seulement des états d'âme passagers : elles façonnent un mode d'être-au-monde marqué par une verticalité radicale. L'épisode maniaque peut être vécu comme une dilatation de l'existence, où l'individu se sent porté par une énergie débordante, animé par l'impression d'une ouverture illimitée des possibles. Le temps y apparaît accéléré, l'espace élargi, les autres deviennent complices d'une créativité exaltée. Mais cette expansion soudaine est suivie d'un effondrement tout aussi radical : dans l'épisode dépressif, le monde se contracte, le temps ralentit et le sens des choses se dérobe, laissant place à une pesanteur existentielle qui rend toute initiative

difficile. Ce n'est donc pas seulement une oscillation entre deux humeurs, mais une expérience d'extrêmes qui arrache l'individu à toute continuité : une existence vécue comme perpétuellement suspendue entre le sommet et l'abîme, entre l'ivresse d'une puissance illimitée et l'écrasement d'une impuissance absolue. La chute bipolaire se distingue ainsi par cette dynamique d'alternance, où chaque élévation porte déjà en germe la possibilité de la dégringolade et où le monde ne se stabilise jamais dans une durée partagée, mais se donne dans des secousses existentielles qui défient toute intégration.

L'examen de ces différentes formes de psychopathologies, envisagées à travers leurs expériences singulières de chute, nous conduit maintenant à préciser les dimensions fondamentales de la verticalité et de l'horizontalité dans l'espace vécu, afin de mieux en comprendre la portée existentielle. Ces notions sont expliquées dans les écrits de monsieur Bernd Jager, nous permettant d'éclairer davantage l'expérience existentielle de la chute, non seulement dans sa dimension pathologique, mais aussi dans la manière même dont nous habitons notre monde et percevons notre réalité quotidienne. Dans un des textes de Bernd Jager : *Horizontality and Verticality : A Phenomenological Exploration into Lived Space* (Jager, 1971), l'auteur fait la distinction entre percevoir et enregistrer. La caméra enregistre ce qui est présent devant elle, tandis que l'être humain perçoit avec son corps capable de mouvement : nos yeux et nos oreilles qui suivent les instructions de nos pieds (de notre position dans l'espace). Il indique que la perception est une expérience ouverte qui est délimitée dans un horizon de possibilités et de futures perceptions. Pour Bernd Jager, l'esprit humain n'est pas un récipient et la perception ne se possède pas. Cette distinction est essentielle pour comprendre l'expérience de la chute, puisque la chute est précisément un moment où cette ouverture perceptive se trouve soudainement interrompue, menant à un état de désorientation où les horizons familiers disparaissent brutalement. Lorsque nous chutons, nous perdons non seulement le contrôle de notre corps mais également celui de notre rapport perceptif au monde, un rapport habituellement rythmé par la confiance que nous portons aux horizons familiers. Par extension, la chute est aussi une « soudaine solitude », comme disait Bachelard, en ce sens qu'en elle, nous perdons notre appui dans la dimension intersubjective de l'existence et, en particulier, dans la familiarité et le support qu'elle présuppose. Celui qui chute est ainsi seul et sans appui. Dans la chute, le monde cesse d'être un lieu d'exploration ouvert et devient une masse informe et étrangère, où l'individu ne perçoit plus, mais subit passivement. Ainsi, la perception active et mobile décrite par Bernd Jager se trouve remplacée par une expérience passive d'enregistrement du chaos environnant, une perte temporaire d'horizon qui peut conduire à un sentiment d'impuissance. Cette impuissance n'est pas seulement corporelle ou psychologique, mais « existentielle » en ce sens qu'elle affecte la capacité même de l'individu à se tenir

dans un monde habitable. Dans la chute, ce n'est pas seulement l'action volontaire qui est suspendue, mais la confiance tacite dans la stabilité du monde vécu : le sol cesse d'être un appui, l'espace perd sa familiarité, le temps s'interrompt dans un présent brutal. Être impuissant de manière existentielle, c'est alors éprouver la perte du pouvoir fondamental d'habiter son monde, de s'orienter en lui et d'y reconnaître des repères stables. Cette perte de repères est précisément ce qui caractérise les expériences psychopathologiques évoquées précédemment : la dépression, la psychose ou le trouble de personnalité borderline, par exemple, représentent toutes des formes particulières de chute existentielle. Dans ces états, ce n'est pas seulement l'ouverture perceptive de l'espace vécu qui se trouve compromise, mais aussi la continuité du temps vécu et la stabilité de la relation à autrui. Le monde se contracte ou se fragmente, le temps se ralentit ou s'accélère de manière chaotique et le lien avec les autres devient incertain, parfois menaçant ou inaccessible. C'est l'ensemble du rapport au monde (spatial, temporel et relationnel) qui vacille, plongeant la personne dans un mode d'existence marqué par la désorientation et la fragilité. L'expérience humaine de la verticalité et de l'horizontalité devient alors cruciale, car elle offre à l'individu la possibilité de retrouver un équilibre, de réinvestir l'espace vécu avec confiance et d'accéder à nouveau à un horizon riche de possibilités, de significations et de rencontres.

Dans les deux pôles de la verticalité, l'être humain se retrouve dans une réalité différente. Le dialogue entre quelqu'un en haut de l'axe vertical et quelqu'un en bas du même axe est souvent absent ou très difficile. La situation se traduit à travers les impacts d'une perte de l'horizon et la perte d'une véritable mutualité entre les deux personnes, car pour Bernd Jager, la réalité qui s'estompe dans l'axe vertical est celle de la mutualité, de la rencontre et du seuil. Pour Monsieur Jager, « L'horizon est primordialement ce qui nous appelle et nous invite. » (Jager, 2022, p. 74). L'horizon du monde ne se limite pas à un simple cadre ou une frontière, mais il agit comme une force dynamique qui attire notre attention et oriente notre perception. Dans cette optique, l'horizon n'est pas simplement un point final de référence, mais plutôt un point d'entrée vers de nouvelles possibilités de compréhension et d'expérience. Il constitue un espace ouvert où les significations se révèlent et se déploient, incitant ainsi l'individu à explorer, à interpréter et à s'engager dans le monde qui l'entoure. Cet appel peut se manifester à travers divers aspects de notre existence, tels que nos interactions sociales, nos expériences sensorielles, nos aspirations personnelles et nos rencontres avec les œuvres d'art, les textes philosophiques ou les œuvres cinématographiques par exemple. L'axe vertical est également la dimension de la solitude et du monologue. Lorsque l'être humain est debout, dans son combat contre la pesanteur, il constate aussi qu'il est seul. La chute est en fait une perte du support permettant de maintenir sa position dans l'axe vertical.

Dans la chute, je n'habite plus un monde de sens et de cohérence, mais entre plutôt dans un pays imaginaire dans lequel rien ne peut emplir ma main et rien ne se trouve susceptible d'engager mes pieds. Rien ne me rencontre dans cette espèce de monde, qui n'en est pas tout à fait un. Et je ne peux pas, moi non plus, bouger vers quoi que ce soit. Je suis constamment en mouvement, mais néanmoins incapable de bouger. (Jager, 2022, p. 86)

L'horizontalité et la verticalité sont pour Bernd Jager des aspects de « l'espace vécu » plutôt que des valeurs purement géométriques. Cet espace vécu est un espace d'action où la verticalité peut s'exprimer phénoménologiquement par les hauts d'une consommation de drogue chez une personnalité dépendante, les hauts d'une personne bipolaire en phase maniaque, les hauteurs atteintes par un alpiniste qui gravit les sommets ou la gloire que peut atteindre un travailleur ambitieux. La distinction entre le « haut » pathologique, tel que celui ressenti par un individu sous l'emprise d'une dépendance et le « haut » dans son sens plus normal et sain, comme celui éprouvé par un athlète remportant une médaille d'or olympique, réside dans différents aspects fondamentaux de l'expérience humaine. Le haut pathologique associé à la dépendance est souvent caractérisé par un sentiment d'enfermement et de captivité. L'individu se retrouve piégé dans un cycle de dépendance où la quête du plaisir ou de l'euphorie devient obsessionnelle et où la liberté de choix et d'action est grandement restreinte. Contrairement à cela, le haut sain et normal est synonyme de liberté et d'accomplissement. Il est le résultat d'un travail acharné, de la persévérance et de la maîtrise de soi. Ce travail ouvre de nouvelles possibilités et de nouvelles opportunités plutôt que de restreindre. Le haut pathologique est aussi solitaire et isolant. L'individu se retrouve souvent coupé des autres, de ses relations sociales et de son environnement, absorbé par ses propres pulsions et désirs. De l'autre côté, le haut plus sain est fréquemment partagé avec les autres, au cœur de son monde social. Il vient même souvent renforcer les liens sociaux et crée un sentiment de connexion et d'appartenance. Le haut pathologique est plus éphémère et suivi d'une chute brutale. L'euphorie artificielle créée par les substances addictives est de courte durée et laisse place à la douleur, à la désillusion et au désespoir. Le haut sain est généralement plus durable dans le temps et beaucoup plus gratifiant du point de vue de l'estime personnelle. Le haut pathologique peut être destructeur et entraîner des conséquences néfastes pour la santé physique, mentale et sociale de l'individu. Il peut conduire à la dépendance, à la détérioration des relations interpersonnelles et à l'isolement social. Le haut sain contribue plutôt au bien-être global de l'individu et à son épanouissement personnel. Il renforce l'estime de soi, la résilience et la capacité à surmonter les obstacles. Les bas chez un individu peuvent être explorés chez une personne qui tombe par terre, qui est affectée par un épisode dépressif ou qui tente d'aller au fond des choses.

Pour Bernd Jager, être un corps signifie être dépendant, être lié à son environnement et avoir grandi dans un certain contexte. Le corps humain est tourné vers le monde et garde ainsi perpétuellement une dimension horizontale. Lorsqu'il est dans un état de grande souffrance, le corps délaisse la dimension horizontale et n'arrive plus à nouer de contacts avec les autres personnes dans son monde, il ne peut plus répondre à leurs invitations horizontales. Cette chute l'emporte dans un monde sans horizon et dans la perte complète de réciprocité. La chute peut se transformer en dévastation de l'axe horizontal, une perte complète du sens, une solitude absolue et faire apparaître l'absurdité. La solitude totale est pour Bernd Jager déjà anticipée dans le vertige et la peur de tomber. La terreur de la chute est un concept phénoménologique qui s'applique bien aux réalités des personnages d'*Antichrist* (Trier, 2009) qui semblent être tous deux dans une verticalité solitaire à des centaines de kilomètres l'un de l'autre. La chute psychologique de la mère l'amène à flirter avec la folie meurtrière inspirée dans l'univers de Lars von Trier par Satan et découlant partiellement de ses recherches sur les féminicides à travers l'histoire. La grande solitude qu'elle vit à travers son couple contribue aussi à cette chute dans la folie. Cette solitude profonde, vécue à travers l'effondrement de l'axe horizontal, isole totalement les individus de monde habité dans lequel s'enracine normalement leur existence. Le personnage de la mère, en particulier, semble dériver dans un espace existentiel où les points de repère familiaux (l'amour conjugal, la parentalité et même la reconnaissance mutuelle) disparaissent progressivement. Son expérience de la chute est exacerbée par cette rupture radicale avec son partenaire, la laissant seule dans un monde où les médiations symboliques ont été complètement dévastées. Ce phénomène fait écho aux propos de Bernd Jager pour qui la perte d'horizontalité implique une rupture fondamentale de la réciprocité et de la capacité à être accueilli ou à répondre aux appels du monde extérieur. Le corps devient alors un lieu de souffrance et d'isolement absolu, livré à lui-même dans un vertige qui annonce le drame existentiel imminent. Ainsi, dans le film *Antichrist* (Trier, 2009), la chute de la mère ne se limite pas seulement à son déclin mental, mais révèle aussi une désintégration radicale de son rapport au monde, faisant apparaître de façon brutale et irréversible la solitude fondamentale et l'absurdité inhérente à une existence privée d'horizon. Cette verticalité tragique l'entraîne dans un chaos intérieur où la folie meurtrière apparaît finalement comme la manifestation ultime d'un être privé de toute médiation humaine et symbolique.

L'expérience de la chute telle qu'elle est mise en scène dans différents moments clés du film de Lars von Trier ne nous laisse jamais indifférents. Que la chute soit vécue par les personnages sous une forme physique, psychologique ou morale, elle suscite toujours chez le spectateur une réaction profonde, voire viscérale. Cette confrontation directe avec la chute ébranle notre sentiment habituel de sécurité, celui qui

repose sur l'idée rassurante que le sol sur lequel nous évoluons quotidiennement est ferme, stable et digne de confiance. En effet, lorsque nous voyons les personnages sombrer dans les profondeurs d'une crise existentielle ou basculer dans la violence et la folie, c'est notre propre confiance dans la stabilité du monde et la cohérence de notre existence qui vacille. Lars von Trier réussit ainsi, à travers des scènes d'une intensité troublante, à suspendre momentanément nos certitudes quotidiennes, révélant l'insécurité fondamentale de la condition humaine. Cette suspension ne constitue pas seulement une remise en question abstraite, mais nous confronte intimement à l'idée que notre vie, nos relations et même nos convictions les plus profondes reposent toujours sur un équilibre fragile qui peut être détruit à tout moment. La chute, telle qu'elle apparaît dans le film, agit alors comme un rappel brutal de cette vulnérabilité essentielle, mettant en évidence l'aspect précaire, voire illusoire, des assurances que nous construisons autour de nous. Ainsi, en nous exposant sans compromis à la fragilité des affaires humaines, Lars von Trier nous plonge dans une réflexion existentielle poignante où le spectateur lui-même se trouve face à l'abîme, confronté à la possibilité toujours imminente de perdre pied dans un monde qui, sous sa surface familière, recèle constamment le potentiel d'une chute vertigineuse.

La notion de « seuil » est un autre concept important dans la pensée de Bernd Jager qui peut s'avérer pertinent dans notre exploration du film de Lars von Trier. Nous pouvons approcher cette notion de seuil en imaginant une porte, qui sépare et en même temps, met en rapport l'intérieur et l'extérieur de la demeure. L'intérieur de la maison est l'espace mondain de notre intimité et de notre sécurité personnelle. L'espace au-delà de ce seuil ou de l'autre côté de la porte consiste dans le monde général extérieur et plus impersonnel, le monde public, le monde naturel aussi et en général, le monde de l'ailleurs et de l'espace vécu au sens plus hétérogène de l'expression. Le seuil a donc une fonction, il est comme le gardien de notre monde personnel et intime, comme il protège et délimite aussi l'espace externe, l'espace plus vaste de la vie au-delà des repères de l'intimité. Dans le long métrage de Lars von Trier, il ne semble pas y avoir de seuil aussi distinctif entre le chalet d'Eden et la nature malveillante qui se trouve à l'extérieur de la cabane. De fait, le spectateur sent que l'un et l'autre en viennent à se confondre et à perdre de la nuance en matière de différenciation. Même à l'intérieur de leur demeure, cette nature vient constamment s'imposer aux deux habitants de la petite cabane dans les bois. Le bruit des glands qui tombent sur le toit, les tiques qui s'accrochent à la main de l'homme durant la nuit parce qu'il avait eu le malheur de la laisser pendre à l'extérieur de la fenêtre, le vent puissant qui est capable d'ouvrir les fenêtres et de faire tomber les glands du chêne dans le lavabo et les trois mendiants qui se retrouvent à la fin du film à l'intérieur de la maison, sont des exemples d'intrusions malveillantes de la nature au-delà du seuil de la petite demeure

en bois. Les deux personnages qui ont des relations sexuelles à l'extérieur du chalet, au pied d'un arbre, sont aussi un exemple de la porosité de la frontière entretenue par les deux protagonistes entre la demeure et la nature, le dedans et le dehors, l'intime et l'impersonnel. Le « gardien imaginaire » de cette frontière est donc très peu attentif à la tâche qu'il doit accomplir pour séparer la nature et l'intimité personnelle des deux membres du couple de l'histoire. À l'intérieur de cette demeure, il y a une passerelle symbolique entre l'atelier de la femme, dans le grenier et le reste de la demeure. La femme avait limité l'accès à son espace de travail en retirant l'échelle permettant d'y accéder et en la plaçant près du garage à l'extérieur de la cabane. Cette passerelle symbolique permettait aux personnages de couper le fil, de rompre une partie du dialogue et de cliver psychologiquement deux aspects de leur vie. Cette pièce dans leur habitation est un véritable musée aux horreurs, avec de nombreuses images illustrant des exemples de tortures qui ont été faites aux femmes à travers l'histoire. Lorsque le mari traverse ce passage, entre dans cette pièce plongée dans le noir et presque secrète, il découvre une dimension de sa conjointe qui lui apparaît très sombre et il tombe alors des nues. Ce que le mari voit là ne correspond pas à son « fantasme », il est surpris et médusé. Ce qu'il y voit le bouleverse. La surprise provient également du « comment » il le voit. Si sa femme lui en avait ouvertement parlé et que ses albums de photos avaient été posés sur la bibliothèque d'une pièce dont la porte peut s'ouvrir et dans laquelle le mari peut venir dire « le diner est prêt », par exemple, il n'aurait pas, peut-on le penser, ainsi été dérouté. Le secret, l'effort de dissimulation, le clivage exprime la manière dont le tout s'est présenté à lui. Le film met en scène un univers parallèle, isolé et tenu à l'écart. La verticalité séparant ces deux personnages y est dévoilée. Il est même possible de croire que cette pièce ne se trouvait pas au grenier, sur un autre étage, par simple hasard dans l'imaginaire de Lars von Trier. La verticalité de l'horreur et du grenier est une représentation existentielle du principe fondateur émis par Lars von Trier concernant son film *Antichrist* (Trier, 2009), à l'effet que Satan aurait créé le monde dans son long métrage - le Paradis et l'Enfer y étant inversés. Eden n'est donc pas un monde paradisiaque dans le film, il est plutôt un Enfer sur Terre, dans lequel les personnages tombent. Ils sont « accueillis » dans cette forêt malveillante et lugubre comme des êtres indésirables et nuisibles à l'équilibre de cette nature froide et sans pitié. Le chalet ne se présente pas comme un endroit personnel invitant et sécuritaire non plus. Il est un endroit envahi par la noirceur, où les personnages en finissent par être envahis par des forces et des pulsions incontrôlables, par Satan. Contrairement à une habitation humaine ordinaire où il fait bon vivre, manger, boire et où il est possible de recevoir famille et amis, ce chalet est à l'antithèse de l'hospitalité humaine. Toutes les dimensions de la rencontre avec l'autre sont absentes.

Il peut apparaître paradoxal après cette exploration existentielle de la chute que l'être humain en général demeure encore aujourd'hui toujours aussi attiré, voire obsédé par la conquête des hauteurs en étant souvent conscient du danger et du vertige qu'apporte la peur de faire une chute. Les motivations entourant le pouvoir, la conquête, la célébrité, l'adrénaline enivrante, l'insouciance et l'autodestruction sont probablement ce qui peut expliquer ce désir de gravir les montagnes ou de s'élever à des hauteurs physiques ou existentielles démesurées où la chute est une menace de la perte totale du monde. Évidemment, certaines passions des hauteurs sont dites « normales » (par exemple vouloir avoir de bonnes notes pour réussir). L'enjeu est toujours l'absence de pivot, la solitude, l'enfermement, le caractère monologique de l'entreprise. Il n'y a rien de mal à être un athlète d'élite si l'on n'est pas que cela, si nous possédons aussi d'autres rôles dans notre vie (celui d'un père, d'un frère, d'un conjoint, d'un ami, etc.). C'est, si on ose une formule probablement un peu caricaturale, la différence entre un passionné et un narcissique. La solitude n'est pas seulement présente dans la chute ; on la retrouve parfois aussi dans l'ascension vers le sommet. Mais il faut nuancer puisque rares sont ceux qui atteignent de tels sommets sans avoir été soutenus, conseillés ou accompagnés par des figures significatives (mentor, proches, pairs ou enseignants). Même les plus grands athlètes ou explorateurs reconnaissent que leur trajectoire verticale a été rendue possible par l'horizontalité des relations qui les portaient. C'est seulement lorsqu'on efface ou nie cette dimension (en ne voyant dans l'élévation que l'image de sa propre force comme le ferait par exemple un Donald Trump) que l'ascension devient une solitude absolue, comparable à celle de la chute. Bernd Jager nous apprend que la quête d'ascension dans la dimension verticale est également le monde de l'autonomie, qui parfois, au-delà de l'autonomie nécessaire, peut devenir une marotte stérile et illusoire. Par exemple, lorsque l'être humain doit se prouver à lui-même qu'il peut systématiquement agir sans l'aide des autres, dans le royaume des grands efforts et des conquêtes solitaires pour atteindre les sommets de la grandeur autosupportée (Jager, 2022). Dans cette quête incessante d'atteindre le sommet, qu'il s'agisse de sa carrière, de son succès personnel ou d'une forme de domination, se cache souvent une face obscure de l'ambition humaine. Bernd Jager souligne avec clarté les conséquences souvent néfastes de cette obsession de grimper toujours plus haut. Il nous rappelle que la volonté d'être au top peut rapidement se transformer en une modalité déficiente du travail, où le dialogue et le partenariat sont relégués au second plan. Cette quête vers les sommets devient une lutte solitaire où la force et le fardeau sont les seuls compagnons de route :

La volonté d'être au *top* se présente quant à elle comme une modalité déficiente du travail, comme une dégénérescence du dialogue, qui va dans le sens de la stérilité et de l'hallucination. Là où la face humaine du travail implique un partenariat, la passion des

sommets présuppose un dialogue réduit dans lequel s'opposent la force et le fardeau, la frustration et l'ennemi. Atteindre le sommet relève essentiellement d'une lutte sans joie, d'une obsession pour ma propre force, d'une haine pour tout ce qui se placera au travers de mon chemin. La promesse d'arriver au sommet est la promesse d'être hors de portée, au milieu d'un paradis bien desservi et en dehors du temps, de la souffrance et de l'opposition. (Jager, 2022, p. 109)

-3.5 : LA PSYCHOLOGIE DE LA PESANTEUR DE GASTON BACHELARD : LA GRAVITÉ DE LA CHUTE

Gaston Bachelard est un philosophe français des sciences, de la poésie, de l'éducation et du temps vécu. Il est l'un des principaux représentants de l'épistémologie française et a été directeur de l'institut d'histoire et de philosophie des sciences et des techniques. Il a vécu de 1884 à 1962. Dans son livre intitulé : *La terre et les rêveries de la volonté* (Bachelard, 1948), il consacre un chapitre entier à la psychologie de la pesanteur. Ce texte de Bachelard apporte un regard phénoménologique pertinent à notre désir de compréhension et d'exploration de l'expérience de la chute.

Imaginer la matière et matérialiser l'imaginaire seront pour Bachelard les enjeux fondamentaux de sa pensée. La réflexion sur la matière que Bachelard conduit dans son épistémologie procède d'une méthode qui prend en compte l'expérience sensible pour construire et organiser une dialectique par un mouvement inductif. Il s'agit de réorganiser le savoir en élargissant ses bases, et en permettant ainsi le progrès des sciences. La matérialité du cosmos ne peut donc être pensée sans un Sujet qui instruit le progrès des sciences et la création de nouvelles images, avec un imaginaire ouvert aux découvertes de la matière. De ce fait, nous allons voir comment l'imagination croise toute la pensée, inspirée par l'émerveillement que la matière suscite pour Bachelard. Matière inspirée par un sujet qui a différentes quêtes, tout en gardant le cosmos comme centre d'intérêt. La matière du cosmos est source de discours divergents, grâce à l'imaginaire inspirateur et créateur d'un savoir et de rêveries toujours nouveaux. (Barrera, 2008, p. 147)

Gaston Bachelard a développé une théorie riche et complexe de l'imagination, qui intègre des éléments de poésie, d'esthétique et de philosophie des sciences. Selon Bachelard, l'imagination n'est pas seulement une activité de l'esprit, mais une force créatrice essentielle qui transforme notre perception et notre compréhension de la réalité (Barrera, 2008). Elle constitue une force fondamentale de l'existence humaine, en ce qu'elle ouvre le réel au-delà de la simple reproduction du vécu immédiat et de la stricte rationalité scientifique : l'imagination poétique permet de réinventer notre rapport au monde, de le transfigurer par des images, des métaphores et des symboles qui élargissent l'horizon du pensable et du sensible. Bachelard explore divers médias artistiques pour illustrer sa théorie de l'imagination. Dans la peinture, par exemple, il admire la manière dont les couleurs et les formes, comme celles de Van Gogh,

transcendent la simple représentation pour devenir des expressions uniques et vivantes de l'imagination (Barrera, 2008). Il considère aussi la gravure et la sculpture comme des domaines où le mouvement et la dimension de la matière sont révélés par l'acte créatif. La matérialité de l'imaginaire est une autre dimension importante de la pensée bachelardienne. En mobilisant les réflexions de Bachelard sur l'imagination et la matérialité, nous comprenons mieux pourquoi l'expérience de la chute, telle qu'elle est explorée à travers le cinéma et Lars von Trier, peut résonner si intensément avec notre vécu. Cette expérience singulière agit sur l'imagination, réveillant en nous des images profondes et archaïques, associées à terreur de la pesanteur et au vertige du vide. En d'autres termes, la chute, dans sa dimension imaginaire, ne se limite pas à un mouvement physique : elle est aussi une puissante figure symbolique qui exprime notre rapport complexe et paradoxal au monde matériel, entre ancrage et déséquilibre, solidité et incertitude. C'est précisément dans ce jeu d'images que Bachelard situe la psychologie de la pesanteur, une dynamique imaginaire où la lourdeur de l'être se confronte à l'aspiration de légèreté, l'envol ne prenant sens que dans son opposition fondamentale à la pesanteur. La compréhension bachelardienne de l'imaginaire terrestre et de la gravité permet d'explorer comment, au cœur de l'expérience existentielle de la chute, coexistent à la fois l'angoisse profonde du vide et le désir paradoxal d'une ascension vers une légèreté libératrice.

Bachelard rapporte que les images de la chute et de l'abîme qui sont présentes dans son texte précédent, *L'Air et les Songes* (Bachelard, 1943), démontrent qu'elles relèvent de l'imagination terrestre et que ces images sont nécessaires pour comprendre la dynamique inverse de l'envol. « On s'envole *contre* la pesanteur, aussi bien dans le monde des rêves que dans le monde de la réalité. » (Bachelard, 1948) Les images terrestres de la pesanteur évoquent un certain poids psychique, faisant de nous des êtres qu'il qualifie d'êtres lourds, las, lents, des êtres tombants, dont l'étude commande une perspective inverse de celle d'une psychologie de la légèreté. Léonard de Vinci évoquait :

La légèreté naît de la pesanteur, et réciproquement, payant aussitôt la faveur de leur création, elles grandissent en force dans la proportion où elles grandissent en vie, et elles ont d'autant plus de vie qu'elles ont plus de mouvement. Elles se détruisent aussi l'une l'autre au même instant, dans la commune vendetta de leur mort. Car la preuve est ainsi faite, la légèreté n'est créée que si elle est conjonction avec la pesanteur, et la pesanteur ne se produit que si elle se prolonge dans la légèreté. (Bachelard, 1948, p. 300)

L'oiseau doit s'envoler contre la pesanteur de son propre corps. La chute s'oppose donc à l'envol et la chute psychologique s'oppose au sentiment de liberté et de légèreté. Dans la chute, il n'y a pas de fluidité,

de légèreté et de liberté aérienne. Tout est lourd, en perte de contrôle et en souffrance. Bachelard rapporte que les deux thèmes du vol et de la chute, qui paraissent au premier abord être des antagonistes, sont en fait liés l'un à l'autre par les images fortes relevant de l'imagination humaine. L'angoisse perpétuelle et très intense de la chute n'est pas loin de la folie, de l'angoisse du vide et de la peur de la mort. Une conscience du vertige peut naître en nous à la suite d'images passagères qui viennent réanimer une angoisse profonde de la chute. Cette forme d'expérience imaginative peut nous marquer à la suite d'un seul moment spécifique où nous avons craint de faire une chute mortelle. Bachelard nous apporte un exemple très vivant de cette angoisse avec sa description de sa montée jusqu'à la lanterne de la flèche de Strasbourg.

Un des grands malheurs de ma vie inconsciente est d'être monté jusqu'à la lanterne de la flèche de Strasbourg. J'avais vingt ans. Jusque-là, je ne connaissais que les modestes clochers de la campagne champenoise. Que de fois j'avais profité d'une porte négligemment ouverte pour gravir à l'intérieur de la tour du clocher, vivant sans crainte dans un monde d'escaliers et d'échelles. ... Mais à Strasbourg, l'ascension est *brusquement inhumaine*. En suivant le guide dans l'escalier de pierre, le visiteur est d'abord gardé à main droite par les fines colonnettes, mais *subitement*, très près du sommet, ce réseau ajouré des colonnes s'arrête. À droite, c'est alors le vide, le grand vide au-dessus des toits. L'escalier tourne si vite que le visiteur est bien seul, loin du guide. Alors la vie dépend de la main sur la rampe... Monter et descendre, deux fois quelques minutes d'un vertige absolu, et voilà un psychisme marqué pour la vie... Plus jamais je ne pourrai aimer la montagne et les tours! L'engramme d'une chute immense est en moi. Quand ce souvenir revient, quand cette image revit dans mes nuits dans mes rêveries éveillées elles-mêmes, un malaise indéfinissable descend dans mon être profond. En écrivant cette page, j'ai souffert, en la recopiant je souffre comme d'une aventure neuve, réelle. (Bachelard, 1948, p. 301)

Le vertige est une peur ontologique, une soudaine solitude qui peut s'emparer d'un être. Parfois, c'est par la littérature ou par le cinéma que ces chutes virtuelles viennent nous enseigner leur malheur en éveillant soudainement notre fragilité. On s'imagine alors sans appui, seul et livré à une descente sans voie de retour. Celui qui chute est alors percuté d'un vertige et est enfermé dans sa signification première, seul jusqu'au fond de son être et devient une chute vivante. Cette chute ouvre dans son propre être des abîmes. (Bachelard, 1948) L'abîme n'est pas un lieu, mais plutôt une « soustraction d'être ». Dans sa réflexion sur la chute et l'abîme, Gaston Bachelard exprime concrètement cette notion de la soustraction d'être par une expérience de perte radicale où les éléments fondamentaux de l'existence sont désintégrés. La personne confrontée à cette soustraction d'être perd tout repère et toute connexion significative. Il y a d'abord la perte de l'autre, où l'isolement extrême renforce le sentiment de solitude béante. Ensuite, la perte du temps se traduit par une désorientation temporelle complète, alors que le passé, le présent et le

futur perdent leur signification et leur cohérence. L'horizon disparaît également, entraînant une perte de perspective et de direction. Les repères spatiaux et conceptuels s'effacent, laissant l'individu désorienté et déconnecté de son environnement. Cette expérience aboutit à une perte totale du sens de la situation et de l'orientation dans l'être dans laquelle l'identité et la compréhension de soi et du monde sont complètement remises en question. En somme, la soustraction d'être décrite par Bachelard représente une déconstruction totale de l'existence, plongeant l'individu dans un abîme sans repères ni soutien, où le sens même de la réalité et de l'existence est remis en question. La chute virtuelle crée de l'espace et approfondit l'abîme puisqu'un espace immense n'est pas nécessaire pour souffrir d'une chute imaginaire. La conscience du dépressif est saturée par l'imagination du gouffre, de la chute, de repli immobile, par l'imaginaire de la faute, de la déchéance et du mal s'exprimant par un sentiment puissant de culpabilité. La chute est littéralement imaginaire. L'association entre la mort et la chute est ici évidente. Celui qui « tombe » (rime entre le verbe tomber et la tombe funéraire) ouvre à une chute sans fin, à un engouffrement dans l'éternité. Du même coup, ce n'est pas la tombe qui est une chute, c'est la chute qui est tombe, mort en acte où il est possible d'inférer que tomber est donc mourir, mourir sans fin (Jenny, 1997). Depuis des siècles, la mort est systématiquement pensée comme une chute, un glissement définitif vers la perte absolue. Cette conception résonne jusque dans la langue, où la « tombe » incarne symboliquement la chute ultime et irréversible. En ce sens, tomber, c'est déjà mourir un peu, c'est éprouver la mort à travers l'imaginaire de la descente infinie dans l'abîme. Tomber devient ainsi une manière de pressentir la mort, non pas comme une « mort perpétuelle », mais comme une expérience de déséquilibre et de perte d'appui qui fait vaciller l'existence. La chute ouvre un espace de solitude et de vertige, où l'être se trouve momentanément privé de ses repères habituels, exposé à l'étrangeté d'un monde qui cesse de le soutenir.

Dans sa représentation imaginaire de la chute, Bachelard (Bachelard, 1943) distingue la philosophie cinématique de la philosophie dynamique. Ce n'est pas le temps raconté ou la durée objective d'une chute qui fait en sorte qu'elle frappe notre imaginaire et qu'elle éveille en nous la peur. Le gouffre décrit ne nous paraîtrait pas plus profond si cette chute durait plus d'un siècle. Ce qui peut nous faire sentir « le vent de la chute » est plutôt, selon Bachelard, un type d'imagination. La philosophie cinématique, d'une part, rend compte du mouvement selon un point de vue qui est purement spatial, sans jamais accéder à « la puissance de devenir que le mouvement manifeste ». La philosophie dynamique, d'autre part, ne se limite pas à localiser extérieurement le déplacement des êtres. Cette philosophie se concentre au contraire dans l'examen du « changement intime » qui affecte ces êtres au cours de leur mouvement. Ces deux attitudes

philosophiques conduisent aux formes d'imagination « cinématique » et « dynamique ». La seconde étant susceptible de faire ressentir au lecteur (ou dans le cas présent le spectateur) toute la charge existentielle de la chute. La chute peut être qualifiée de « vivante » lorsqu'il s'opère un changement même de la « substance » (c'est-à-dire telle chose, telle personne, etc.) qui est en train de tomber. En tombant, la substance devient plus pesante, plus lourde à l'instant même où la chute débute dans l'imaginaire. Il suffit parfois de quelques mots bien assemblés pour transmettre, selon Bachelard, cet hypnotisme du vertige. Par exemple la description d'un point de vue extérieur à la chute d'une balle, qui tombe d'un édifice d'une vingtaine d'étages, n'est pas particulièrement vivante et la substance n'évolue pas au fil de cette chute. En contrepartie, la description bien réalisée de la perspective intérieure d'un homme désireux de mettre fin à son existence en se jetant du sommet du même édifice sera à la fois plus terrifiante et plus « vivante », si nous pouvons utiliser ce mauvais jeu de mots. Au fur et à mesure de la chute, l'homme deviendra « conscience de pesanteur ». C'est une forme de chute en puissance, déterminante pour l'avenir de cet être humain. Cette conscience de sa propre finitude fait partie de la thèse de Bachelard affirmant le caractère primitif et psychiquement fondamental de notre imagination créatrice. Notre poids psychique peut varier de mille et une façons, puisqu'il est un poids imaginaire. Il y a une distinction entre l'image perçue et l'image créée et ces deux images sont deux instances psychiques bien différentes. L'enjeu, ici, n'est pas tant la distinction d'essence entre la balle et l'être humain, entre le corps purement matériel et le corps vivant, incarné et l'expérience vive qu'il présuppose, mais bien la différence entre la description extérieure et décorative, par rapport à une description « de l'intérieur » de l'expérience vécue de la chute comme telle. Les notions distinctives entre l'image perçue et l'image créée sont illustrées dans *Antichrist* (Trier, 2009). Par exemple, si nous assumons que le renard, qui arrive à parler au personnage du mari, sort tout droit de son imagination lorsqu'il dit : « Le chaos règne. ». Les trois mendiants du récit cinématographique semblent provenir exclusivement de l'imaginaire du mari et viennent le perturber mentalement à chaque fois qu'ils se manifestent à lui. Lars von Trier utilise le même mécanisme efficace et effrayant lorsqu'il décrit le récit imaginaire de chute : une petite dose d'horreur à la fois au fil d'un récit dans lequel la chute constitue finalement le thème existentiel principal, l'expérience vive autour de laquelle toute l'intrigue s'articule. *Antichrist* (Trier, 2009) applique la recette efficace de la chute à la lettre. De sorte qu'il parvient efficacement à montrer que c'est l'histoire elle-même qui devient un malheur (un devenir de malheur). La transformation de la mère, sa chute, s'accélère au fur et à mesure que l'histoire avance, pour atteindre son paroxysme au moment de sa mort.

Dans l'œuvre cinématographique de Lars von Trier, la chute est également exprimée sur le mode auditif. Il est possible d'entendre la chute de certains arbres de la forêt dans une scène particulièrement angoissante où les personnages se trouvent à l'intérieur de leur chalet. Les nombreux glands du grand chêne tombant sur la toiture métallique de la cabane rappellent la mort de leur fils de façon tout aussi angoissante. Cette scène est particulièrement sinistre parce que le son des arbres qui tombent et des glands qui frappent le toit n'est pas simplement un bruit de fond, mais devient un symbole sonore de la désintégration et de la perte. Chaque gland (ou progéniture de l'arbre) qui tombe résonne comme un memento mori, un rappel incessant et insupportable de leur tragédie personnelle. La nature répétitive et imprévisible de ce bruit crée une sensation de menace omniprésente, ajoutant à la « claustrophobie émotionnelle » des personnages. Lars von Trier exploite l'ambivalence des sons familiers, transformant ce qui est normalement banal et rassurant en quelque chose de morbide et de perturbant. Cette transformation sonore est une métaphore de l'état psychologique des personnages, montrant comment leur monde ordinaire a été bouleversé et imprégné de douleur. En entendant ces sons, le spectateur est immergé dans l'expérience traumatique des personnages, ressentant leur impuissance et leur désespoir face à une nature indifférente qui reflète le chaos intérieur. Ce choix artistique très créatif renforce l'impact émotionnel de la scène, rendant la douleur et l'angoisse tangibles non seulement visuellement, mais aussi auditivement. La répétition de ces nombreuses chutes lugubres est suffisante pour donner le vertige au spectateur. Il y a, dans ces chutes mises en scène par Lars von Trier, une logique d'inversion constante : ce qui devrait signifier la vie devient signe de mort. Les glands, fils de l'arbre, tombent non pas comme promesse de germination, mais comme rappel de la finitude et de la désagrégation ; ils ne figurent plus la transmission vitale, mais plutôt l'écho d'une corruption inévitable. De même, l'ébat sexuel du couple au début du film, qui pourrait traditionnellement symboliser l'amour et la naissance, s'inverse ici en son contraire : il accompagne et prépare la mort de l'enfant, révélant que l'élan vital peut aussi contenir en lui le germe de la destruction. Lars von Trier semble ainsi montrer que la chute n'est pas seulement une descente brutale ou un effondrement soudain, mais aussi une perversion du sens : un retournement où les symboles se défigurent et où les gestes les plus intimes cessent de relier à la vie pour devenir annonceurs de la mort. Cette inversion symbolique, où les signes de la vie se retournent en figures de mort, prépare le terrain à une autre modalité de la chute : celle qui s'exprime par l'effacement visuel et la noirceur. Comme si, après avoir brouillé les significations des gestes et des symboles, le film en venait à effacer leurs couleurs, plongeant l'univers narratif dans une tonalité où la vitalité se retire. Bachelard témoigne du manque d'études qui concernent les couleurs d'abîme (Bachelard, 1948). Le noir d'abîme semble effacer tout et la chute ne peut posséder qu'une couleur : le noir. Cette caractéristique de la chute

est aussi parfaitement illustrée dans *Antichrist* (Trier, 2009), notamment dans le prologue où tout apparaît en noir et blanc et au fil duquel Nic, le jeune enfant du couple, fait une chute mortelle en tombant de la fenêtre. Il n'y a pas de couleur dans cette scène, qui est saturée par la froideur et l'absence de vitalité qui l'accompagne.

Gaston Bachelard affirme qu'il existe en chacun de nous un diagramme de chute qui est une peur de tomber instinctive et indestructible. C'est par ce diagramme inné qu'il est possible de comprendre notre grande vulnérabilité à être touché, à être habité par ce vertige à travers une impression légère, quelques mots transmis de l'écrivain au lecteur, une simple image ou un simple son communiqué du cinéaste au spectateur peut éveiller cette peur de la chute. La peur de la chute marque un être charnel, corporel, dont l'expérience de l'axe vertical s'avère inhérente au vécu (personnel, moral, historique, narcissique). Dans notre discipline académique, cette peur peut être interprétée comme une manifestation profonde d'un aspect souterrain, mais constitutif de toute existence humaine (finie). Phénoménologiquement, la peur de la chute renvoie à notre ancrage dans le monde physique, où la verticalité exprime non seulement notre posture érigée et notre aspiration à nous élever, mais aussi, dans le monde relationnel, notre besoin fondamental de soutien, de fondement intersubjectif et de contenant qui donne consistance à notre existence psychique et affective. La chute, dans ce contexte, devient le symbole de notre vulnérabilité et de notre faillibilité. Elle rappelle constamment que malgré nos efforts pour nous maintenir, nous sommes soumis à des forces qui échappent à notre contrôle. Cette peur nous renvoie à notre corps, à notre corporéité et à l'expérience sensorielle de la gravité qui nous attire inexorablement vers le sol. Sur le plan personnel, la peur de la chute peut être liée à des expériences d'échec ou de perte, où chaque chute peut évoquer une chute morale ou émotionnelle. Moralement, tomber peut symboliser la déchéance, la perte de dignité ou de statut. Historiquement, les chutes de grandes figures ou de civilisations rappellent la fragilité des constructions humaines. Narcissiquement, la peur de la chute peut être vue comme une menace à l'intégrité de l'ego, une crainte de voir l'image de soi brisée par un échec soudain et humiliant. Dans le cadre de la psychologie humaniste existentielle, la peur de la chute peut être intégrée à la compréhension des angoisses fondamentales de l'existence humaine. Elle illustre la lutte intérieure entre le désir de transcendance et la conscience de notre finitude. La chute psychologique, alors, n'est pas seulement une perte de contrôle ou un effondrement émotionnel, mais une confrontation avec la réalité de notre être au monde. Elle est l'instant où l'individu prend conscience de ses limites, de sa fragilité et de sa condition mortelle. Notre inconscient est en quelque sorte excavé par un gouffre imaginaire où toute chose peut chuter en nous et venir s'y anéantir. Le gouffre est pour Bachelard un vecteur psychique qui

peut s'adjoindre de nombreuses expériences (gouffre du sommeil, gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc.) (Bachelard, 1948). Les images de la chute surpassent toujours en intensité les expériences réelles de chute ; l'imaginaire possède une ampleur telle qu'il ébranle la réalité elle-même chez celui qui s'y abandonne. Il octroie une réalité permanente à des périls passagers et vient dramatiser la chute dans son expression fataliste. Elles interprètent notre « être de chute », notre « être-devenant-dans-le-devenir-de-chute » et nous font découvrir le « temps foudroyant ». Les images de chute viennent prouver que c'est par le dépassement de la réalité que notre imagination peut nous dévoiler notre réalité.

L'imagination pour Bachelard (Bachelard, 2020) peut donc être définie comme une faculté créative et dynamique de l'esprit humain qui permet de transcender la réalité immédiate pour produire des images, des idées et des concepts nouveaux. Elle n'est pas seulement une reproduction des expériences passées ou une simple mémoire des images perçues, mais une véritable activité de production qui permet de concevoir des réalités alternatives, des mondes possibles et des idées novatrices. L'imagination, selon Bachelard, ne se contente pas de reproduire des images du monde extérieur, mais elle joue un rôle fondamental dans la création et la perception des espaces que nous habitons. Or, si l'imagination peut enrichir et intensifier l'acte d'habiter, le film *Antichrist* (Trier, 2009) en montre l'inverse : une déchéance de l'habiter, où les lieux ne sont plus refuge ni demeure, mais deviennent hostiles, aliénants et saturés de douleur. Là où Bachelard voyait dans l'imagination la possibilité de transformer l'espace en maison intérieure, Lars von Trier donne à voir sa dissolution, l'éclatement de toute intimité protectrice et l'impossibilité de se sentir « chez soi ». C'est précisément dans ce contraste que se joue la tension herméneutique : l'imagination qui, chez Bachelard, fonde l'habitation, est ici pervertie en son envers, révélant l'abîme d'un monde inhabitable. Cette dynamique est particulièrement perceptible dans son exploration des nids, des coquilles, des maisons et des coins dans l'introduction de son livre *La poétique de l'espace* (Bachelard, 2020). Le philosophe français nous invite à considérer que notre âme elle-même est une demeure. Cette métaphore souligne que l'acte d'habiter ne se limite pas à une occupation physique de l'espace, mais qu'il engage également notre être intérieur, notre psyché et notre mémoire. Les espaces que nous habitons deviennent ainsi des extensions de notre imagination, des lieux où nos souvenirs et nos rêves se logent et s'entrelacent. Bachelard évoque comment les espaces intimes comme les nids et les coquilles sont des refuges qui stimulent notre imagination. Ils nous poussent à rêver de rétrécir et à nous blottir, ce qui est une forme d'intimité profonde et imaginative avec l'espace. Bachelard suggère que l'imagination nous aide à « demeurer » en nous-mêmes en nous souvenant des maisons et

des chambres que nous avons habitées. Notre relation avec l'espace est donc bidirectionnelle : nous projetons nos souvenirs et nos rêves sur les lieux, et ces lieux, en retour, nourrissent et modèlent notre imagination. Habiter devient ainsi une activité à la fois physique et imaginative où chaque coin de notre maison devient un réceptacle de nos pensées et de nos émotions. La dialectique du petit et du grand, de l'intérieur et de l'extérieur nous montre que l'imagination joue un rôle crucial dans la façon dont nous percevons et vivons l'espace. La sensation d'immensité est un exemple déclenché par des spectacles grandioses de la nature, mais se trouve à être essentiellement une expérience intérieure, une projection de notre imagination qui transcende les limites physiques. La phénoménologie du rond décrite par Bachelard démontre que notre perception de la rondeur est profondément ancrée dans notre imagination. Cette rondeur n'est pas simplement géométrique, mais elle est vécue intimement, symbolisant la plénitude de l'expérience d'habiter. Il suggère que l'acte d'habiter est intensifié par notre capacité à nous blottir et à créer des coins d'intimité. Cette capacité est en grande partie due à notre imagination, qui nous permet de transformer des espaces ordinaires en refuges personnels, des lieux où nous pouvons nous sentir en sécurité et en paix. Selon lui, l'imagination est intrinsèquement liée à l'acte d'habiter. Elle enrichit notre expérience des espaces, transforme notre perception du monde et nous permet de créer des lieux d'intimité et de refuge. Habiter un espace ne se résume pas à une occupation physique, mais implique une immersion imaginative où chaque coin et chaque recoin de notre demeure deviennent des extensions de notre être intérieur (Bachelard, 2020).

Dans *La poétique de l'espace* (Bachelard, 2020), Gaston Bachelard explore le lien entre la « fonction du réel » et la « fonction de l'irréel » à travers une réflexion profonde sur l'imagination et l'habiter humain. Ces deux fonctions ne sont pas opposées, mais se complètent et s'enrichissent mutuellement en jouant un rôle central dans notre expérience et notre compréhension des espaces que nous habitons. La « fonction du réel » se rapporte à notre interaction directe avec le monde physique ainsi qu'aux objets et aux espaces concrets que nous habitons. Cette fonction inclut la matérialité des maisons, des nids et des coquilles qui offrent des refuges tangibles et structurent notre vie quotidienne. Ces éléments réels sont essentiels pour créer un sentiment de sécurité et de stabilité. Nos maisons, par exemple, sont des espaces où nous nous sentons protégés et où nous développons des souvenirs et des attachements. Cette expérience du réel est toujours enrichie et transformée par la « fonction de l'irréel ». L'irréel, dans ce contexte, fait référence à l'imaginaire, aux rêves, aux souvenirs et aux fantasmes qui colorent notre perception du monde réel. La fonction de l'irréel permet à l'imagination de transcender les limitations physiques des espaces et des objets en leur attribuant des significations profondes et personnelles. Par

exemple, une maison n'est pas seulement un édifice fait de briques et de mortier, mais un lieu habité par nos rêves et nos souvenirs, un espace de refuge intime et poétique (Bachelard, 2020). Pour en revenir avec l'image forte de Bachelard sur les nids et les coquilles, ces refuges sont des réalités physiques, mais ils sont également investis d'une forte charge imaginaire. La coquille est à la fois un abri concret pour l'animal et une métaphore de l'intimité et de la sécurité dans l'imaginaire humain. L'imagination de cet espace de la coquille nous fait vivre l'expérience d'une réalité poétique qui dépasse la simple matérialité. Pour Bachelard, la « fonction du réel » et la « fonction de l'irréel » sont inextricablement liées puisque le réel fournit la base matérielle et tangible de notre expérience, tandis que l'irréel par le biais de l'imagination, enrichit et transcende cette expérience en créant une profondeur poétique. Cette interaction permet à l'être humain d'habiter pleinement les espaces en y trouvant non seulement un abri physique, mais aussi un refuge pour l'âme. L'imagination transforme l'acte d'habiter en une expérience intime et profondément humaine où chaque espace réel est imbriqué de significations et de rêves irrationnels, faisant de notre demeure un lieu à la fois concret et poétique.

Dans *Antichrist* (Trier, 2009), l'expérience de la chute est à la fois physique, psychologique et spirituelle. Le film explore la déconstruction des repères sécurisants et l'émergence de l'angoisse existentielle à travers des images puissantes et perturbantes. La phénoménologie de l'image chez Gaston Bachelard permet très bien de décoder ces images, non seulement en tant que représentations visuelles, mais en tant que manifestations de l'imaginaire humain. Bachelard insiste sur l'importance de l'imagination pour transcender la simple matérialité du réel, créant ainsi des espaces poétiques et existentiels. Dans le film de Lars von Trier, les éléments de la nature et de l'habitat, tels que la forêt et la cabane isolée au fond du bois, sont des espaces réels investis d'une forte charge imaginaire. Ils deviennent des lieux où les personnages projettent leurs angoisses, leurs désirs et leurs peurs. La chute dans *Antichrist* (Trier, 2009) est donc autant une descente dans un espace réel terrifiant qu'une plongée dans un univers irréel façonné par les traumas et les fantasmes. Dans le film, les espaces intimes et les vastes paysages naturels sont en perpétuelle interaction. Les moments de claustrophobie dans la cabane et les scènes d'immensité forestière à l'extérieur de la demeure symbolisent la tension entre l'enfermement psychique et la confrontation avec l'immensité de la nature indomptée. Cette dialectique amplifie l'expérience de la chute, faisant écho aux concepts bachelardiens où l'intérieur d'ordinaire sécurisant et l'extérieur menaçant se mêlent dans l'imaginaire. La « fonction du réel » et la « fonction de l'irréel » se rejoignent particulièrement dans la manière dont le film traite les thèmes de la douleur, de la perte et de la culpabilité. La chute des personnages est une transition de l'ordre réel (le fait, l'événement réel de la mort

tragique du fils du couple) vers un ordre irréel à la faveur duquel le décès du fils devient une tragédie, une horreur et ainsi, se vit, s'éprouve dans la matière vécue, inchoative, d'hallucinations et de visions apocalyptiques. La tragédie et la chute qui s'y révèlent faisant apparaître une chute ou une blessure de l'imaginaire encore bien plus grande que ce qui peut être contenu dans les limites empiriques du soi-disant « réel » sont réinterprétés et amplifiés par l'imagination (hallucinations, visions apocalyptiques du chaos). Cette interrelation crée un espace existentiel où la réalité et l'irréalité se confondent, rendant la chute encore plus complexe et profonde. Les personnages tentent aussi de trouver refuge, tantôt dans la nature, tantôt dans la cabane, mais ces lieux deviennent des théâtres de leur déchéance psychologique. L'incapacité à trouver un véritable abri, à habiter pleinement un espace de sécurité et de sens, reflète la désintégration de leur être et la perte de leur ancrage existentiel. Les concepts bachelardiens enrichissent notre rencontre avec le film, révélant les couches cachées de l'expérience humaine face à la perte, à la culpabilité et à la confrontation avec l'inconnu. Bachelard illumine notre rencontre ténébreuse avec l'expérience de la chute.

CHAPITRE 4 : CHUTES EXISTENTIELLES À TRAVERS ANTICHRIST ET SES PERSONNAGES

Dans cette section, nous allons mettre l'emphase sur l'expérience de la chute à travers le film. Nous allons tout d'abord explorer les différentes chutes qui y sont mises en scène, puis à partir d'elles, de leur description et de leur élaboration, tenter d'exposer la manière d'être au monde de ses deux personnages principaux. Nous approfondirons ensuite la manière dont l'univers chrétien et sa symbolique sont convoqués dans l'œuvre, en particulier à travers l'opposition entre l'ordre divin et la chute de l'humain. À partir de là, nous porterons notre attention sur la manière d'être-au-monde des deux protagonistes : d'abord celui du père, dont la rationalité et le besoin de contrôle le placent dans une position singulière face à la souffrance, puis celui de la mère, dont la désintégration progressive met en lumière une autre modalité de chute. Cette description sera développée sous la forme d'une herméneutique du film, c'est-à-dire une interprétation approfondie et nuancée qui prend en compte les dimensions psychologiques, symboliques et philosophiques de l'œuvre. Nous allons nous pencher sur la manière dont l'œuvre de Lars von Trier nous transporte dans la descente aux enfers de ses personnages à travers des images puissantes et évocatrices. En analysant les séquences clés du film, nous chercherons à comprendre comment le réalisateur utilise les éléments visuels et narratifs pour exprimer la désintégration psychologique et existentielle de ses protagonistes. Cette herméneutique visera à décrypter les différentes formes de la chute telles qu'elles apparaissent dans le film (par exemple la chute psychologique, la chute morale ou la chute existentielle).

Différentes choses dans ce long métrage sont très significatives du caractère symbolique de l'œuvre et permettent d'ouvrir un monde allant bien au-delà de leur simple caractère « objectif ». La différence entre « chose » et « objet » telle que le propose Martin Heidegger dans sa philosophie de l'être et de l'habiter est essentielle à préciser ici. Selon Heidegger (Heidegger, 1949), une « chose » est quelque chose qui est profondément enraciné dans notre existence quotidienne et qui possède une signification au-delà de sa simple matérialité. Une chose est intégrée dans notre monde de vie, elle a un sens et fait partie de notre horizon d'expérience. De l'autre côté, un « objet » est une entité qui a été abstraite de son contexte significatif et réduite à ses propriétés mesurables et fonctionnelles. La distinction repose sur le fait que les choses sont porteuses de sens, alors que les objets sont neutres et définis par leur utilité ou leur capacité à être manipulés scientifiquement. Dans le film du réalisateur danois, cette distinction entre chose et objet est importante. Les éléments symboliques présents dans le film, tels que les figurines des trois mendiants, sont des « choses » au sens heideggérien du terme. Il importe également de préciser que la « chose »

n'épuise pas à elle seule la dimension symbolique. Comme le souligne Heidegger, une chose s'enracine dans notre monde vécu par son usage et son inscription quotidienne. Mais elle peut aussi, dans certaines circonstances, devenir symbole, c'est-à-dire excéder son rôle habituel pour renvoyer à une signification plus vaste, qui convoque l'imaginaire, la mémoire ou la culture. Un marteau, par exemple, peut être un simple objet matériel, devenir une chose dans l'usage quotidien et s'élever au rang de symbole lorsqu'il figure sur un drapeau politique. De la même manière, dans le film de Lars von Trier, les figurines des trois mendiants ne sont pas seulement des choses au sens heideggérien – elles sont chargées d'un surplus de signification qui les transforme en symbole. Elles renvoient non seulement à l'histoire personnelle des personnages, mais aussi à des dimensions plus universelles, mythologiques et existentielles. Elles représentent non seulement des constellations célestes et les trois animaux du récit (le chevreuil, le renard et le corbeau), mais elles incarnent également les trois parties du film (deuil, douleur, désespoir). Lorsque ces figurines apparaissent ensemble, elles annoncent, selon la mythologie propre au film, une mort imminente. Ainsi, elles ouvrent un monde de significations qui dépasse largement leur matérialité apparente. Heidegger souligne que l'homme habite le monde de manière à donner sens aux choses qu'il rencontre (Heidegger, 1949). Il ne se contente pas de percevoir des objets abstraits et neutres; il vit dans un monde de choses signifiantes. Par exemple, une table dans une demeure n'est pas seulement un assemblage de bois, c'est une « chose » pleine de sens : elle peut être le lieu où la famille se réunit pour les repas, un support pour les souvenirs partagés lors des fêtes ou un espace de travail quotidien. La table occupe une place déterminée dans la demeure et est imprégnée de la vie et des relations humaines de cette demeure. Elle est une chose qui participe de notre habiter, elle n'est pas réduite à sa fonction utilitaire. Le philosophe allemand insiste sur le fait que l'homme construit parce qu'il habite déjà. Ce n'est pas la construction qui précède l'habiter, mais bien l'inverse. L'habiter est une façon d'être au monde qui donne sens aux choses qui nous entourent. Dans *Antichrist* (Trier, 2009), les symboles et les éléments narratifs fonctionnent de cette manière. Ils ne sont pas de simples accessoires ou objets de décor, mais des choses porteuses de significations profondes qui renvoient à un horizon herméneutique implicite. Les choses dans le film nous rappellent constamment que notre manière d'être au monde est imprégnée de significations et de symboles qui façonnent notre existence. La distinction heideggérienne entre chose et objet nous aide à comprendre pourquoi les éléments symboliques de ce film sont si puissants. Ils ne sont pas des objets détachés de leur contexte, mais des choses profondément ancrées dans le récit et dans l'expérience des personnages. En explorant ces choses, nous découvrons un monde de significations qui nous permet de mieux saisir la profondeur de l'expérience de la chute telle que vécue par les personnages du film.

Les souliers de Nic sont un bon exemple de choses qui ouvrent un monde allant bien au-delà d'une simple paire de chaussures utile pour marcher. Elles représentent la souffrance infligée à Nic par sa mère, l'émancipation d'un jeune garçon par rapport à sa maman, elles représentent directement l'enfant qui est décédé et c'est également la clé de l'énigme du récit qui a permis au père de découvrir le nouveau visage, inconnu et maléfique, de sa conjointe. Le caractère « maléfique » de ce personnage, joué par Charlotte Gainsbourg, se dévoile progressivement à travers une série d'événements et de comportements qui transcendent les simples attributions de culpabilité ou de malveillance intentionnelle. Cette dimension maléfique émerge comme un phénomène complexe, enraciné dans une interaction profonde entre la psychologie individuelle, la symbolique mythologique et le cadre naturel du film. Le « mal » dans *Antichrist* (Trier, 2009) n'est pas unilatéral ni simpliste; il se manifeste à travers un entrelacement de douleur, de désespoir et de culpabilité, inscrits par le réalisateur danois dans le personnage féminin. Après la mort accidentelle de son enfant, elle est submergée par une culpabilité dévorante. Cette culpabilité devient un terreau fertile pour le développement de comportements autodestructeurs et violents, non seulement envers elle-même, mais aussi envers son conjoint. Qui symboliquement, représente la coupure, la nécessaire distance dans le lien mère-enfant (la « castration symbolique »). En émasculant son mari, non seulement la femme inverse l'ordre « naturel » des choses (la fonction de coupure du père, qui se voit lui-même « châtré »), mais laisse libre cours à ce qu'Anne Dufourmantelle appelle la « sauvagerie maternelle », à savoir le vieux fantasme de ne jamais avoir à se séparer de son enfant. Le personnage de la mère, en proie à une immense douleur, commence à s'infliger des sévices corporels. Ces actes autodestructeurs ne sont pas seulement des réponses à une souffrance psychologique, mais des manifestations phénoménologiques de son désespoir abyssal. Ils incarnent une lutte interne contre une force qui n'est pas seulement psychique mais existentielle : la culpabilité devenue démesurée, la pulsion de mort (Thanatos) qui détourne l'énergie vitale et cette « sauvagerie maternelle » décrite par Anne Dufourmantelle (Dufourmantelle, 2016), où le refus de la séparation se transforme en violence tournée contre soi et contre l'autre. La « force obscure » qui la possède n'est donc pas un démon extérieur, mais l'enchevêtrement de la douleur du deuil, de l'impossible séparation d'avec l'enfant et de la désagrégation symbolique qui la prive de repères. Elle agit comme une nécessité intérieure, un engrenage tragique où la perte ne laisse plus place à l'élaboration, mais seulement à la répétition destructrice. La violence qu'elle exerce contre son mari, notamment dans les scènes très dures à visionner de mutilation, est un autre aspect de cette « phénoménologie du maléfique ». Cette violence dépasse la simple colère ou frustration; elle devient une expression d'une force plus grande qu'elle, quelque chose qui la dépasse et la consume, une sorte de mal archaïque et instinctif. Le film situe ces événements dans une nature sombre et

menaçante, amplifiant ainsi le caractère maléfique du personnage féminin. La forêt, avec ses arbres tordus et ses ombres omniprésentes, devient un reflet extérieur de son état intérieur. La nature elle-même semble conspirer pour révéler et exacerber le mal latent en elle. Le maléfique du personnage féminin se traduit aussi par l'échec de son rôle de mère. Sa culpabilité envers la mort de son fils (qu'elle aurait pu éviter lors de l'acte sexuel avec son conjoint lorsqu'elle l'a aperçu montant sur la table près de la fenêtre) la paralyse et la transforme. Elle est incapable de surmonter sa douleur et sa culpabilité. Cette incapacité se manifeste par une aversion croissante pour son conjoint et un glissement, une chute dans la folie. Le mal crée une distance insurmontable entre elle et son mari, mais aussi entre elle et l'image de son propre enfant. La mort de l'enfant, loin de pouvoir être imputée à sa seule inaction, met en lumière une tragédie plus complexe : elle est aussi liée à l'absence d'intervention du père, mais surtout à l'impossibilité, inscrite dans la logique du film, pour l'enfant de vivre en dehors de sa mère. En ce sens, la scène dramatise jusqu'à l'excès ce qui, dans la vie ordinaire, est un passage nécessaire : lorsque les parents se tournent l'un vers l'autre dans l'acte sexuel, l'enfant en est symboliquement tenu à distance, expérience qui ouvre normalement la voie à sa séparation et à son développement comme être autonome. Ici, toutefois, cette mise à distance prend une tournure tragique : elle n'ouvre pas sur la vie et le sevrage, mais sur la mort, comme si l'enfant ne pouvait survivre à l'« ailleurs » du désir de ses parents. Le film met en scène non seulement une négligence ponctuelle, mais une impossibilité plus radicale de symboliser la séparation et d'assumer la transmission de la vie hors du lien fusionnel. Le glissement de la mère vers la folie est à la fois un symptôme et une cause de son basculement. La folie, ici, ne désigne pas simplement une perte de raison, mais une immersion dans un monde où se brouillent les repères fondamentaux du bien et du mal. Ce basculement prend racine dans la culpabilité maternelle et dans l'impossibilité de symboliser la séparation d'avec son enfant. C'est en ce sens que l'on peut parler d'un « mal » qui ne relève pas d'une force extérieure ou mystérieuse, mais d'une faillite interne du processus de transmission symbolique et de différenciation. Le mal jaillit là où la loi symbolique (incarnée par la fonction de coupure, par la nécessaire distance œdipienne) s'effondre. Cette « sauvagerie maternelle » exprime alors le refus archaïque de la séparation, le désir inconscient de retenir l'enfant à soi jusqu'à sa destruction. Le « bien » dans ce contexte, aurait consisté à reconnaître et à assumer la perte, à permettre à l'enfant de vivre en dehors du corps et du désir maternel ; le « mal », tel que le film le met en scène, se déploie précisément comme ce refus, cette confiscation, qui transforme l'amour en violence et la maternité en lieu de mort. La folie du personnage féminin incarne ainsi non pas une « force maléfique » au sens vague, mais une expérience existentielle et clinique où s'effondre l'ordre symbolique, conduisant à une déchéance radicale de l'humanité et de la maternité.

L'oisillon qui tombe de son nid, qui chute de l'arbre le protégeant et qui descend tout droit en enfer, au sol, où les fourmis l'envahissent pour le dévorer avant qu'un oiseau de proie en fasse son petit déjeuner est une scène puissante. Cette image dans le film est riche de significations existentielles et symboliques, évoquant une profonde exploration de la fragilité et de la vulnérabilité de l'être. La chute de l'oisillon représente plus qu'un banal accident naturel; elle incarne une descente vertigineuse vers cet état de désespoir et de destruction. Cette scène est un microcosme de la condition humaine, où la sécurité et la protection offertes par le nid (symbole de l'innocence et de la sécurité initiale) sont brusquement remplacées par une confrontation brutale avec la réalité impitoyable du monde extérieur. L'oisillon dans sa chute perd le lien avec son environnement protecteur et se retrouve exposé aux forces hostiles de la nature. Ce passage de la protection à la vulnérabilité extrême peut être vu comme une métaphore de l'expérience humaine de la chute, où un événement traumatique, dans une série de circonstances, peut précipiter un individu dans un état de désespoir et de vulnérabilité. L'oisillon n'est donc pas seulement un oiseau, il devient un symbole de l'être humain confronté à l'absurdité et à la cruauté de l'existence. Le sol où l'oisillon est envahi par les fourmis représente un enfer terrestre, un lieu où la fragilité est exploitée et où la survie devient une lutte constante contre les forces destructrices. Les fourmis, en envahissant et en dévorant le petit oiseau fragile, incarnent les innombrables menaces et souffrances qui peuvent assaillir un individu dans un état de chute. La manière dont les fourmis attaquent et dévorent le petit est un rappel brutal de la nature inéluctable de la décomposition et de la mort, éléments intrinsèques de la condition humaine. La scène atteint son paroxysme de désespoir lorsque, avant même que la mort soit donnée par les fourmis, un oiseau de proie intervient pour faire de l'oisillon son repas. Cette intervention du prédateur ajoute une couche supplémentaire de désespoir et d'inéluctabilité à la chute. L'oisillon, déjà vulnérable et moribond, est arraché à son supplice par une force encore plus grande et plus impitoyable, symbolisant la fin abrupte et violente de la vie. Cette image, au-delà de sa brutalité, nous force à réfléchir sur la nature de la protection, de la chute et de l'exposition à la cruauté du monde. Dans une perspective existentielle, elle révèle la précarité de l'existence humaine et la fine frontière entre sécurité et vulnérabilité. Elle nous rappelle que la chute n'est pas seulement une perte de position ou de statut, mais une expérience profonde d'exposition à des forces destructrices qui peuvent réduire l'être à un état de désespoir absolu. La chute de l'oisillon est aussi une caricature de la chute des personnages et du couple qui descendent tout simplement en enfer au fur et à mesure que l'intrigue progresse. Ce clin d'œil du réalisateur danois, de son humour noir et morbide, est à cheval entre l'exagération humoristique et l'horreur crue.

Le manuel « *Gynocide* », dans le grenier d'Eden qui abrite la thèse de la femme, est une autre « chose » qui ouvre un monde complexe et qui illustre une autre forme de chute, où le désespoir et la souffrance s'entrelacent pour conduire à une perte totale de contrôle. Ce manuel constitue le travail inachevé du personnage, qui s'avère incapable de compléter et de déposer sa thèse, qui porte sur les sévices infligés aux femmes à travers les âges. Or, ce « dépôt » manquant n'est pas anodin : dans la vie universitaire comme dans l'existence symbolique, la soutenance d'une thèse marque une naissance publique, un passage vers l'horizontalité de la communauté et de l'histoire, où l'on accepte de livrer sa pensée au monde pour qu'elle vive de sa propre vie. Ici, rien de tel ne se produit. Le savoir accumulé reste enfermé dans l'espace clos du grenier, comme dans une matrice qui ne parvient pas à accoucher. Il demeure à l'état privé, inassumé, et dès lors condamné à ne pas exister au-delà de l'intériorité douloureuse de cette femme. La chute représentée par ce travail inachevé est donc aussi une chute de l'habiter symbolique : incapacité de se détacher, de se donner au monde et de se laisser transformer par le regard d'autrui. L'absence de ce geste de mise en commun transforme la recherche en tombeau silencieux plutôt qu'en acte de transmission, renforçant le sentiment d'enfermement et d'aliénation qui traverse le personnage féminin. L'écriture de cette thèse, d'ailleurs, s'y dégrade au fil des pages pour devenir de plus en plus grossière et illisible vers la fin de l'ouvrage. Elle constitue une représentation de l'état mental de la mère, qui sombre abruptement dans la folie. Le manuel est un exemple poignant de la manière dont l'intériorité du personnage féminin est reflétée et exacerbée par les choses qui les entourent, créant un écho constant entre le monde interne de la folie et la réalité tangible de leur environnement. Sa chute mentale est catalysée par une multitude de facteurs, dont le deuil insupportable lié à la perte de son enfant, la culpabilité écrasante et les tensions inhérentes à sa relation conjugale agonisante. Il y a une rupture mentale et progressive avec la réalité « externe », transcendante amenant une transition psychologique vers une perception dominée par des émotions brutes et des hallucinations. La cabane d'Eden joue un rôle crucial dans cette dégradation mentale. Ce lieu, qui devrait être un refuge, se transforme en une prison psychologique. Eden devient un espace où les frontières entre le rationnel et l'irrationnel s'effondrent. Les éléments de la nature qui pourraient offrir réconfort et guérison se métamorphosent en forces oppressantes et hostiles. Sa psyché est tourmentée par une lutte interne entre sa raison et sa folie. Elle se voit elle-même comme une victime et un bourreau, confondant son identité avec les figures historiques de femmes torturées. Cette identification malsaine accélère sa descente dans la folie, où la frontière entre elle-même et ces figures historiques s'efface. Les actes de violence qu'elle inflige à son conjoint sont des tentatives désespérées pour regagner un semblant de contrôle, mais ils ne font qu'approfondir sa folie. Son état mental est la représentation même d'une chute psychologique. Ce manuel fait aussi finalement

directement référence à cette aberration historique qu'a été le *Malleus Maleficarum* (*Le Marteau des sorcières*) (Kramer & Sprenger, 1486), qui a été historiquement utilisé dans le cadre de la chasse aux sorcières du 15^e siècle.

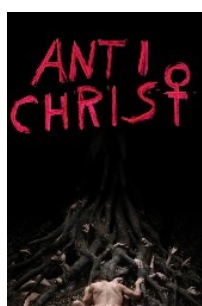
-4.1 : LES MULTIPLES VISAGES DE LA CHUTE DANS ANTICHRIST : UNE TRAVERSÉE SYMBOLIQUE

Antichrist (Trier, 2009) incarne avec force le thème central de cet essai, l'expérience de la chute, tout en s'inscrivant dans la continuité de films antérieurs du réalisateur, tels que *Dogville* (Trier, 2004) et *Medea* (Trier, 1988), où l'on retrouve une trajectoire narrative marquée par la lutte d'une femme contre une culture répressive, souvent représentée par une figure masculine antagoniste et qui culmine dans une revanche à la fois violente et démesurée. Le personnage féminin du film incarne cette chute à travers sa lutte contre-culturelle en suivant une trajectoire similaire à celle des personnages féminins des deux autres films. Lars von Trier s'est également inspiré des films d'horreur japonais comme *The Ring* (Verbinski, 2002) et *Audition* (Miike, 2000), dans lesquels une femme aux longs cheveux noirs est associée à la fois à l'oppression féminine et à l'aspect destructeur de la nature primitive. L'aspect destructeur de cette nature primitive est exploré dans le film à travers des éléments visuels et narratifs qui montrent la nature non pas comme une source de réconfort ou de guérison, mais comme une force implacable et cruelle. La forêt, les animaux et les éléments naturels sont représentés comme hostiles et menaçants, symbolisant la brutalité et l'indifférence de la nature face à la souffrance humaine. Cette vision de la nature renforce l'idée que la chute du personnage féminin est impitoyable, entraînée par des forces primordialement incontrôlables. Ils mettent en scène des femmes souffrantes et vengeresses aux pouvoirs surnaturels qui sont des représentations intenses d'une chute morale et psychologique. Lars von Trier : « I would like to invite you for a tiny glimpse behind the curtain, a glimpse into the dark world of my imagination: into the nature of my fears, into the nature of *Antichrist* (Trier, 2009). » (Badley, 2010, p. 141). En offrant un aperçu de son monde imaginaire sombre, Lars von Trier nous invite à examiner la nature de nos propres peurs et chutes personnelles, rendant ainsi l'expérience de la chute à la fois universelle et profondément intime. La structure du film est inspirée d'une structure très littéraire et peu exploitée dans le domaine cinématographique (du moins de façon si assumée), avec un prologue, quatre chapitres individuellement intitulés et un épilogue en guise de conclusion. Cette organisation intrigante contraste fortement avec le contenu brutal et cru du film. N'est-il pas curieux qu'un film si explicitement violent et dérangeant soit présenté de manière aussi ordonnée et littéraire? Cette juxtaposition entre la forme et le contenu dans *Antichrist* (Trier, 2009) invite à avoir une réflexion sur le rôle de la structure narrative dans le cinéma. La forme littéraire du film ne fait pas que structurer le récit; elle joue un rôle crucial dans la manière dont le

contenu est perçu et interprété. En structurant le film de manière attentive et ordonnée, Lars von Trier crée un cadre qui permet de contenir et de signifier la violence et la détresse plutôt que de simplement les rendre effractaires. La forme devient ainsi un contenant qui donne une sorte de place ou de cadre à l'horreur, permettant au spectateur de se distancier suffisamment pour réfléchir et ressentir intensément, mais sans être lui-même le sujet de l'horreur. Cette méthode est comparable à la fonction de la psychothérapie ou de l'art en général, où le processus de mise en forme des expériences permet de les comprendre et de les intégrer psychologiquement. En choisissant cette structure littéraire, von Trier semble indiquer que même les expériences les plus chaotiques et dévastatrices peuvent être ordonnées et examinées. Le cinéma, ici, agit comme un moyen de transformation, où l'expression artistique en faisant apparaître la douleur, nous fait, au moins implicitement, tenter de la comprendre, de lui donner un sens ou à l'inverse, de la rejeter complètement en assumant notre déplaisir ou notre dégoût. Lars von Trier ne met pas en scène la violence comme une fin en soi, mais la transforme en objet artistique, où la cruauté fait question. Par ce geste esthétique, il ouvre la possibilité d'une catharsis, tant pour lui-même que pour les spectateurs. Cette transformation est essentielle, car elle permet de contenir et de transcender les expériences traumatiques au lieu de les perpétuer. La mère dans *Antichrist* (Trier, 2009) incarne cette lutte entre la forme et le contenu. Son incapacité à finir sa thèse peut en ce sens évoquer son échec à signifier et à contenir sa propre détresse. Sa chute dans la folie représente une faillite à transformer sa douleur en quelque chose de compréhensible et de gérable. La thèse inachevée, avec son écriture qui se dégrade progressivement, illustre sa perte de contrôle et de structure, reflétant son état mental de désintégration progressive. Ce lien entre la forme narrative du film et l'état psychologique des personnages souligne l'importance de la structure dans la gestion et la compréhension des expériences humaines. La forme littéraire du film permet de maintenir un lien avec l'existence et la psychologie, offrant un espace où la violence et la détresse peuvent être explorées de manière sécurisée et signifiante. En fin de compte, le film du réalisateur danois utilise sa structure pour transformer le contenu brut en une réflexion sur la nature humaine, la douleur et la capacité de l'art à contenir et à transformer ces expériences.

Dans la présentation graphique du titre *Antichrist* (Trier, 2009), la dernière lettre, le « T » est remplacée par une version modifiée du symbole de Vénus (♀). Cette variation graphique, où la barre verticale est allongée, évoque visuellement une croix chrétienne, fusionnant ainsi deux régimes symboliques : celui du féminin et celui du religieux. Ce choix n'est pas anodin. Il condense, en une seule figure, une tension symbolique centrale du film : la rencontre (ou plutôt la collision) entre le corps, la nature, la sexualité (le féminin compris dans sa dimension tellurique, c'est-à-dire enracinée dans les forces élémentaires de la

terre, de la fécondité et de la matière vitale (Durand, 1963)) et la spiritualité, la transcendance, le sacrifice (la croix, le Christ, le salut). Cette hybridation visuelle agit comme une clé d'entrée dans l'univers du film, où toute la structure symbolique semble être inversée, pervertie ou déstabilisée. La croix n'est plus signe de salut, mais marque un effondrement. Le féminin, loin d'être idéalisé ou sublimé, est présenté comme un lieu de douleur, de perte et de retour au chaos. Le film ne dit pas que la femme est l'Antéchrist, il évoque plutôt une chute du symbolique dans un monde où les repères s'effondrent, où le féminin est dissocié de ses médiations culturelles et livré à une force indistincte, fusionnelle, crue : celle de la nature violente, indifférente et parfois même meurtrière. Le fait que ce symbole clos le mot Antichrist lui donne aussi une portée particulière : il marque la fin, le point terminal d'un glissement progressif vers la destruction. L'antéchrist, dans certaines traditions chrétiennes, incarne non seulement l'opposition au Christ, mais aussi la parodie, l'imitation perverse de sa figure. En ce sens, le symbole modifié de Vénus prend des allures de croix inversée, ou dévoyée, comme si l'ultime point de la chute, celle de la mère, celle du couple, celle de l'ordre, aboutissait non pas à une rédemption, mais à une contre-rédemption, une forme de sacré retourné contre lui-même. Cette lettre finale transformée en croix-féminin n'est donc pas seulement un jeu graphique : elle agit comme une condensation visuelle du drame du film. La chute existentielle que vivent les personnages est aussi une chute du langage, du sens, du rituel et de la culture. Ce n'est pas tant Dieu qui est mort, mais la transcendance et le rapport de médiation que nous avons avec elle, dans lequel tient notre humanité. Ce détail visuel inscrit d'entrée de jeu le spectateur dans une logique de renversement : celle d'un monde où la dernière lettre, le dernier repère, devient le lieu d'une altération fondamentale, d'une chute ultime.



4.1 (Trier, 2009)



4.2 (Trier, 2009)



4.3 (Trier, 2009)

La scène du prologue est esthétiquement magnifique et entièrement présentée en noir et blanc avec, comme musique de fond, la chanson *Lascia Ch'io Pianga* du compositeur saxon Georg Friedrich Haendel. La chanson baroque a été retravaillée par le compositeur danois Kristian Eidnes Andersen, qui a offert une version finale grandiose et encore plus émotive que l'originale, ce qui apporte une grande beauté à la scène. Le déroulement de l'action au ralenti nous permet d'apprécier et de souligner différents aspects de la chute. Ce ralentissement, combiné aux images en noir et blanc, intensifie le caractère dramatique de la scène. Le prologue du film nous montre une fresque, un monde presque parfait où les deux personnages adultes sont présentés d'une manière sainte et presque biblique. Cette représentation évoque une pureté originelle, un état d'innocence et de perfection qui rappelle le jardin d'Éden avant la chute. Les personnages sont baignés dans une lumière douce et divine, leurs gestes et expressions empreints d'une sérénité et d'une communion quasi céleste. Cette imagerie renvoie à l'idée d'un paradis perdu, une harmonie initiale qui précède la catastrophe de la chute. Cette évocation « biblique » sert de contraste fort avec le reste du film, accentuant la profondeur de la chute qui suivra. La chute représente une transition brutale et souvent traumatique, où un état d'être harmonieux est remplacé par le chaos, la douleur et la perte. Ce passage de la lumière à l'obscurité, de l'ordre à la confusion est central à l'expérience humaine de la chute. Le paradis perdu du prologue se transforme en un enfer psychologique et émotionnel. La chute est une expérience de désintégration, où les structures qui maintenaient un sens d'ordre et de sécurité se dissolvent, laissant place à la peur, à la culpabilité et à la folie. Le film utilise cette imagerie biblique pour illustrer la profondeur de la chute des personnages. Leur voyage de la lumière à l'obscurité est fort probablement une métaphore de la perte de l'innocence et de l'affrontement avec les vérités les plus dures de la condition humaine. Un gros plan sur les deux acteurs ouvre la trame du film, alors que le mari et sa femme sont sous la douche, sous la pluie de gouttes d'eau chutant doucement et s'écoulant à la verticale. Un souffle soudain ouvre la fenêtre devant les trois petites statues des mendiants, qui se trouvent dans une autre pièce (la chambre à coucher). Nous constatons que de gros flocons de neige

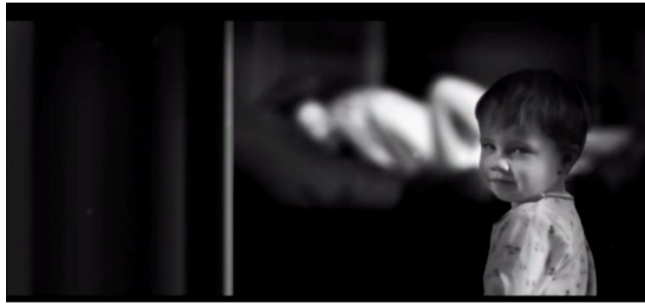
tombent doucement à l'extérieur. Le couple fait l'amour sous la douche. Durant cette scène, une brosse à dents est accidentellement renversée et tombe sur le sol de la salle de bain. Ensuite, un pèse-personne est déplacé brusquement sur le plancher. Les deux personnages, toujours durant leurs ébats amoureux, s'assoient sur un casse-tête représentant une biche, un renard et un corbeau avant de se placer entrelacés contre la laveuse qui est en marche. Les différentes chutes autour des personnages peuvent symboliser leur passion amoureuse. Ces chutes peuvent être interprétées comme des manifestations visuelles et métaphoriques de la perte de contrôle et de l'abandon total que les personnages expérimentent dans leur intimité. La brosse à dents qui tombe, le pèse-personne déplacé, les pièces du puzzle éparpillées et la machine à laver terminant son cycle de nettoyage sont autant de détails prosaïques faisant partie de la quotidienneté qui, dans le contexte de cette scène, prennent une dimension symbolique plus profonde. Ils illustrent comment la passion amoureuse peut engendrer un chaos ordonné, une perte de repères et une immersion complète dans l'instant présent où les choses et les actions perdent leur signification ordinaire pour devenir les témoins silencieux d'une intensité émotionnelle et physique. Avec ses chutes répétées et ses perturbations des choses du quotidien, le prologue nous laisse suggérer que la passion amoureuse des personnages est à la fois consumante et désorganisatrice, les entraînant dans une sorte de vertige existentiel. Cette passion amoureuse n'est pas seulement intense et consumante; elle est aussi isolée et isolante, marquée par un caractère oublieux qui ignore les signes du monde environnant. Ces chutes sont des indices de leur détachement du monde extérieur. Cette passion amoureuse se déroule dans une sorte de bulle, où les personnages sont absorbés par leur propre intensité émotionnelle et physique au point d'ignorer tout ce qui se passe autour d'eux. Les chutes des choses symbolisent potentiellement cette déconnexion : ils ne voient pas ou ne prêtent pas attention aux perturbations qu'ils causent, tout comme ils ne voient pas les conséquences de leur isolement émotionnel. Ce caractère oublieux et isolant de leur passion crée une atmosphère d'inquiétante étrangeté dans le film. Ce phénomène provient du sentiment que cette passion est en dehors des normes habituelles de la réalité, comme si les personnages vivaient dans un monde parallèle où les règles ordinaires de l'attention et de la responsabilité n'ont pas effet. Cela amène un pressentiment de catastrophe imminente chez le spectateur, une anticipation que quelque chose de mal va se produire parce que les personnages sont trop consumés par leur propre intensité pour voir les dangers qui les entourent. Ces différentes chutes peuvent être vues comme des signes prémonitoires de la chute psychologique et existentielle qui va suivre dans le film, où les désirs et les émotions incontrôlables mènent à une descente aux enfers. Ils perdent la notion du temps et un monde s'ouvre autour d'eux où seuls l'acte sexuel et leur désir sont présents, faisant ainsi disparaître les choses du quotidien qui les entourent et qui deviennent superflues, voire encombrantes. Cette passion

« étrangement inquiétante » est donc plus qu'une simple intensité amoureuse; elle est une force qui les pousse à s'éloigner du monde, à s'isoler dans une bulle de sentiment puissant, mais également destructeur. C'est cette dynamique qui prépare le terrain pour les événements tragiques du film, où la passion se transforme en folie et en violence, aboutissant à une chute totale.

Dans la chambre du petit Nic, un ourson s'envole, attaché par la main à un ballon. Une scène qui annonce la chute prochaine de l'enfant. Le couple entrelacé s'élanche sur le lit et au premier plan de l'image, nous apercevons le moniteur de bébé qui affiche qu'il y a du bruit dans la chambre de l'enfant. Nic joue avec son ourson et tombe au sol, au bas de sa bassinette, où il est possible d'apercevoir ses souliers détachés, disposés à l'envers. Il semble possible, ici, de privilégier un point de vue développemental et éventuellement, de voir dans cette scène une allégorie de l'évolution du petit garçon. Celui-ci, en l'occurrence, semble arriver à un certain point de sa courte existence où la bassinette ne constitue plus un lieu totalement sûr, mais plutôt une sorte de garde-fou qui l'empêche de tomber de son lit, au moment précis, par ailleurs, où son désir d'exploration pourrait apparemment le conduire au-delà des limites, peut-être déjà trop étroites, de celui-ci. La chute de l'enfant, qui s'extirpe hors de la bassinette, semble à ce titre et *a minima* appeler la réflexion de ses parents qui, peut-on penser, pourraient devoir considérer que leur fils est rendu trop grand pour celle-ci et déjà, commence à avoir soif d'une plus grande aisance de mouvement.

Dans la chambre du couple, le pied de l'amant fait tomber une bouteille d'eau ouverte et l'eau est éjectée et déversée sur le sol (symbole de l'éjaculation masculine et rappel que le couple est encore dans un espace-temps fermé au monde extérieur). L'action du pied qui renverse la bouteille d'eau est brusque et apparemment accidentelle, mais l'effet est immédiat et visuellement frappant. L'eau qui se déverse sur le plancher de la chambre rappelle l'acte de libération et de déversement associé à l'éjaculation. L'eau, dans ce contexte, peut devenir un symbole de la fluidité et de la force vitale, mais aussi de la perte de contrôle et du passage corporel de l'intérieur vers l'extérieur. L'eau éjectée de la bouteille lorsqu'il la frappe peut être vue comme un moment de climax, de libération, mais aussi comme un point de basculement où l'ordre est perturbé et où le chaos commence à s'infiltrer. Le déversement de l'eau sur le sol de la chambre du couple, pendant qu'ils font l'amour, symbolise potentiellement l'imprégnation de leur espace intime par des forces incontrôlées. C'est un acte qui transforme leur passion en quelque chose de plus vaste et potentiellement destructeur. L'eau se répandant par terre illustre la manière dont leur passion amoureuse déborde et affecte leur vie de manière incontrôlée, emportant tout sur son passage, même la vie de leur

fil. L'acte sexuel lui-même, souvent considéré comme un moment de fusion et de création, est ici mêlé à des images de perte et de désordre. Nic est ensuite devant la fenêtre de sa chambre et montre à son ourson la neige qui chute à l'extérieur (une assez claire évocation, dans le film, du voyage vers la mort qui l'attend). L'enfant réussit à déplacer la barrière du corridor et vient observer ses parents, occupés et rendus insouciants par leurs ébats. C'est une sorte de scène primitive, dont l'enfant est exclu.



4.4 (Trier, 2009)

Il se tourne ensuite vers la fenêtre ouverte et y approche une chaise pour grimper sur la table, sur laquelle sont disposées les trois statuètes des mendiants. Le couple ne semble toujours pas être conscient de ce qui se déroule de l'autre côté du seuil de la porte. L'enfant pousse les statuètes, se lève debout devant la fenêtre ouverte, puis marche sur son rebord enneigé et glissant, avec son ourson. Les pieds de l'enfant perdent leur attache au moment précis où la mère atteint l'orgasme. Nic chute de plusieurs étages tout doucement, tel un ange, pour atterrir avec son ourson dans la neige, au bas de l'immeuble. La scène se conclut avec la machine à laver qui termine son cycle, comme une publicité annonçant du savon à lessive. Cette image contraste violemment avec la passion intense et la tragédie qui vient de se dérouler en introduisant pour moi une réflexion sur le quotidien dans le film de Lars von Trier. La machine à laver, symbole de routine et de propreté domestique, représente le monde ordinaire, le quotidien auquel les personnages sont censés appartenir. Pourtant, ce quotidien est brutalement perturbé par les événements tragiques du film. La juxtaposition de la machine à laver avec la scène passionnée d'intimité et la mort tragique du bambin souligne la dissonance entre la banalité de la vie quotidienne et les forces puissantes et destructrices qui se cachent juste en dessous de la surface. Le réalisateur semble vouloir montrer que le quotidien, symbolisé par la machine à laver, est en réalité fragile et constamment menacé par des éléments plus profonds et plus sombres de l'existence humaine. Le sexe, la vie et la mort sont des événements d'un ordre différent, presque sacré, qui échappent à la banalité et à la routine du quotidien. Cette sacralité est marquée par leur intensité émotionnelle et leur capacité à transformer et à bouleverser la vie des personnages. Ce contraste souligne potentiellement une critique de la manière dont la société moderne tente de banaliser et de domestiquer ces aspects fondamentaux de l'expérience humaine. La

propreté, l'ordre domestique et la routine quotidienne apparaissent certes comme des tentatives pour maîtriser et contenir les aspects imprévisibles et chaotiques de la vie, mais la quotidienneté n'est pas seulement cela : elle constitue aussi le sol indépassable de notre existence, l'horizontalité à partir de laquelle nous pouvons nous tenir debout dans le monde. Elle règle le rythme, le convenu, le familier et c'est précisément ce fondement, discret mais vital, qui rend supportables les verticalités de l'existence (ses élans, ses crises et ses abîmes). En ce sens, perdre pied dans le film, c'est aussi perdre ce tissu quotidien, cette assise élémentaire qui permet normalement de soutenir la vie. Cependant, *Antichrist* (Trier, 2009) montre que ces tentatives sont souvent vaines, car la sexualité, la vie et la mort y apparaissent privées de leur encadrement symbolique et rituel. Elles ne sont plus médiatisées par le fantasme, la mise en scène culturelle ou les formes de civilisation qui, d'ordinaire, leur donnent un visage humain et partageable. Arrachées à ce cadre, elles se présentent dans leur nudité brute et chaotique, bouleversant toute tentative d'intégration et précipitant les personnages dans la désorganisation et la chute. Alors que la machine à laver retourne à son état de repos, la vie des personnages est irrémédiablement changée par le décès de Nic, révélant l'écart entre la banalité rassurante du quotidien et l'intrusion d'un réel sans médiation.



4.5 (Trier, 2009)

La chute de l'enfant par la fenêtre se présente au départ comme un accident tragique et terriblement triste. Lars von Trier réussit à créer chez le spectateur un sentiment d'amour pour cet enfant, en même temps que des sentiments de tristesse et de compassion pour ses parents. Malgré le décès de cet enfant, la beauté et la splendeur de cette chute, accentuée par la musique puissante et émotive, rend le tout à la fois troublant et grandiose. Un mélange d'émotions vient habiter le spectateur. Cette scène constitue également un premier pas vers l'ouverture d'un processus qui, par l'entremise du rapport d'autopsie, mettra à jour, pour le père et le spectateur, les agissements et la posture de la mère de Nic à son égard. Le jeune enfant, en l'occurrence, était atteint d'une étrange déformation aux pieds, dont la nature, au départ, n'est pas connue. C'est finalement en perdant pied, sur le rebord de la fenêtre, que la scène souligne en quelque sorte la vulnérabilité et la précarité de la condition humaine. Les pieds sont associés

symboliquement avec l'ancrage et la stabilité. Nic, avec ses pieds atteints d'une difformité, incarne plutôt un manque d'ancrage, une incapacité à se tenir fermement dans le monde. La chute de l'enfant n'est pas seulement un événement tragique isolé, mais le point central d'une série de déséquilibres et de chutes marquant ponctuellement et régulièrement tout le film. La chute de l'enfant dans le prologue alors que ses parents sont absorbés par leurs ébats amoureux suggère une négligence, une rupture de l'attention parentale qui mène à la catastrophe. Cette négligence est rendue d'autant plus poignante par la présence de la déformation volontaire des pieds du jeune Nic par sa mère, soulignant que le bambin était déjà placé dans une position de précarité et de vulnérabilité. Mais il serait réducteur de ne voir dans cette tragédie que la responsabilité maternelle : le père, lui aussi, est traversé par des absences. Sous ses allures de figure rationnelle et préoccupée, il demeure aveugle à une part de la souffrance et des signaux de son entourage, incapable d'être pleinement présent. Ce que le film met en lumière, ce n'est pas seulement l'échec d'une mère, mais l'échec d'un couple, où chacun, à sa manière, est retenu hors de l'attention nécessaire, laissant l'enfant livré à sa solitude et à sa chute.

On peut également voir dans le prologue une longue allusion à la scène primitive telle que décrite par Freud, que le cinéaste met en scène en nous montrant un enfant de trois ans, qui regarde calmement les rapports sexuels de ses parents, se retourne lentement pour regarder la fenêtre ouverte d'où il fera une chute mortelle. Cette scène se présente comme une tragédie poignante de l'innocence sacrifiée. Ce moment, empreint d'une intensité visuelle et émotionnelle exceptionnelle, présente l'enfant qui incarne une figure pure d'innocence, à la fois dans son aspect infantile et dans un sens moral et théologique. Il représente l'innocence d'avant la chute, une existence qui n'est pas encore marquée par la connaissance du bien et du mal ni par la conscience du danger. En le voyant regarder ses parents, il est possible de percevoir une forme de conscience naïve, un état de pure exploration du monde sans la capacité de le comprendre ou de l'interpréter d'un point de vue moral. Cette innocence est une expression « d'avant la chute », un état d'existence où la distinction entre le bien et le mal n'a pas encore été tracée, rappelant le jardin d'Éden avant que le fruit défendu ne soit consommé. La notion de seuil, telle que décrite par Bernd Jager (Jager, 1996) est intéressante pour alimenter notre compréhension de cette scène. Le seuil est un espace de transition, un lieu où le dévoilé et le caché, l'inconnu et le familier, se rencontrent. L'enfant, en franchissant la fenêtre, passe littéralement d'un monde à un autre, de l'innocence à la connaissance et de la vie à la mort. Cette transition est brutale et tragique, soulignant la vulnérabilité de l'innocence face aux forces du monde. L'innocence de l'enfant est doublement frappante, car elle s'oppose à l'acte de ses parents, une manifestation de désir et de passion humaine. Tandis que les parents sont absorbés dans une

union charnelle, l'enfant de trois ans, qui ne peut comprendre cet acte, reste en dehors de cette connaissance, dans un état de pureté et d'ignorance. Bernd Jager évoque dans son texte *The Obstacle and the Threshold. Two Fundamental Metaphors Governing the Natural and the Human Sciences* (Jager, 1996) que dans le monde du travail et des sciences naturelles, nous luttons contre la nature pour la conquérir, tandis que dans le monde festif, nous devons respecter les silences et les transitions, les moments de respiration entre les actes. L'enfant, en tant que figure de l'innocence, est entièrement plongé dans ce monde festif où chaque moment est une révélation nouvelle, sans l'effort conscient de surmonter ou de comprendre. Lorsque l'enfant tombe, il semble se transformer en une figure angélique, flottant vers sa mort avec une grâce qui transcende la terreur du moment. Ce passage évoque un aspect sacré, presque religieux, de la chute où l'enfant, malgré la tragédie de sa mort imminente, reste une figure de pureté. C'est une chute qui évoque la chute originelle de l'humanité, mais dans une perspective où l'innocence est maintenue jusqu'au dernier instant. Cette image peut être comparée à celle du sacrifice dans un rituel où l'innocence est offerte en présence d'une force plus grande, un rappel brutal et poétique de la vulnérabilité humaine. La chute de l'enfant dans *Antichrist* (Trier, 2009) n'est pas simplement un acte de tragédie, mais une révélation de la condition humaine. Elle met en lumière la fragilité de l'innocence et la manière dont le monde adulte oublie parfois que l'enfant en sort seulement progressivement, avec de l'aide et en particulier, au fil de ses propres initiatives et de son propre développement, qu'ils ont pour charge d'accompagner, de ne pas brusquer et d'encourager. C'est une transition douloureuse du seuil de l'innocence vers une chute qui, loin de conduire à une forme de savoir, révèle plutôt l'image d'une humanité entière basculant dans la perte et la finitude. La scène ne montre pas tant ce que l'enfant apprend (puisqu'il ne saisit rien de ce qui lui arrive) que ce qu'elle figure : une représentation tragique et universelle de la chute de l'humanité comme telle. En Nic, c'est l'innocence originelle qui est sacrifiée et sa mort devient le signe d'une condition humaine vouée à l'épreuve de la perte, de la séparation et de la mort. Ce passage irrévocable, malgré sa brutalité, conserve une beauté tragique et une profondeur existentielle, en résonance avec le mythe de la Chute originelle. Le reste du film déploie ensuite la vision d'un monde agonisant et moribond, un monde bestial et frénétiquement sexualisé dans lequel chaque membre d'une petite famille est détruit dans d'atroces souffrances physiques et psychologiques.



4.6 (Trier, 2009)



4.7 (Trier, 2009)

Le chapitre 1 intitulé deuil (*grief*) s'ouvre sur l'image du cercueil de Nic, que la caméra devance comme si elle se trouvait à l'intérieur du corbillard. Sur le cercueil se trouve un bouquet de marguerites blanches. De petites gouttes de pluie sont figées sur la fenêtre du corbillard à travers laquelle le spectateur observe la scène, qui se déroule à l'extérieur. Les deux personnages principaux marchent au rythme du corbillard, à l'avant-scène, face à la caméra. Derrière les deux parents, nous pouvons apercevoir différentes personnes, dont le visage est cependant flouté, ce qui les rend impossibles à identifier. La scène se déroule dans une ambiance sonore très diffuse, comme en sourdine, du fait que nous ne pouvons entendre les personnages qui sont à l'extérieur du véhicule. Un peu comme si le spectateur se trouvait à l'intérieur d'un chalet pendant une nuit pluvieuse. Le père semble être dévasté par l'événement, il pleure, se mouche et est très émotif. La mère ne pleure pas, son visage est sans expression et elle marche de manière automatique, désaffectée, avant de perdre conscience et de s'effondrer. Son mari se retourne et va lui porter secours en compagnie d'un homme et d'une femme qu'il est toujours impossible d'identifier. Cette chute de la mère semble être l'expression de son deuil, le débordement émotif qui conduit une mère endeuillée au fond du gouffre. Son impossibilité de pleurer la mort de son enfant culmine ainsi dans cette sorte d'implosion de son corps propre, qui se déconnecte du monde dans lequel elle se trouvait. Le personnage chute à l'intérieur d'elle-même, dans son vide intérieur, dans un océan de tristesse. Cette chute intérieure, marquée par l'absence de larmes, de mots, de rituels ou de comportements significatifs, se manifeste parfois en clinique par la formation de symptômes qui prennent la place des mots absents. Il nous arrive comme psychologue d'observer que lorsque les clients ne parviennent pas à exprimer leur

douleur par des pleurs ou par des mots, cette douleur trouve d'autres voies pour se manifester. Les symptômes somatiques ou psychologiques surgissent là où le langage a échoué à faire sens de l'expérience traumatique. Les maux physiques deviennent des métaphores corporelles de la souffrance émotionnelle, des signaux d'un désarroi intérieur qui n'a pas trouvé d'autres moyens de s'exprimer. Le corps parle là où les mots manquent.

L'action est ensuite transposée dans une chambre d'hôpital, où la mère est dans son lit, endormie. Son conjoint entre dans la chambre avec un bouquet de fleurs bleues qu'il dépose sur une table, à côté de son lit, sur laquelle plusieurs contenants de médicaments sont par ailleurs disposés avec un livre et un verre d'eau. Elle se réveille. Il lui demande comment elle se porte. Celle-ci répond de manière confuse à la question. Elle ne semble pas savoir quel jour il est. Elle souhaite savoir depuis combien de temps elle est à l'hôpital. Son conjoint lui répond : un mois. Cette scène illustre l'énorme réaction qu'elle a vécue aux funérailles de son fils. Elle y a perdu la notion du temps, son monde, ses repères. Où était-elle mentalement pendant le dernier mois? Quelle était sa réalité? Les funérailles possèdent une valeur symbolique et communautaire profonde, ancrée dans le rituel et l'horizon d'une histoire et d'une tradition. Elles constituent un acte fondamentalement humain, reliant l'humilité et la terre, exprimant notre condition mortelle et notre besoin de sens face à la perte. Le mot « funérailles » lui-même évoque cette connexion intime avec la terre (humus) et la modestie (humilis), soulignant notre besoin de ritualiser et de symboliser la fin de la vie. L'absence mentale de la mère lors des funérailles de son fils dans le film est significative. Elle marque une rupture avec le processus traditionnel de deuil et de symbolisation, un acte qui aurait pu offrir un pont au-dessus de l'abîme de sa douleur. Mais, paradoxalement, être présente à ce rituel aurait aussi signifié commencer à laisser partir son fils, à reconnaître son absence et à entrer dans ce travail de séparation que Freud associait au processus de deuil. Le coma psychique dans lequel elle s'enferme traduit autant la violence de sa souffrance que son incapacité à se laisser endeuiller : elle reste comme suspendue au bord de l'événement, incapable de se laisser affecter par la « présence de l'absence ». Sa manière de n'être « pas là » révèle ainsi une tentative désespérée de retenir l'enfant, de refuser la perte et de demeurer hors-jeu vis-à-vis du travail de deuil. Les funérailles, en tant que rituel, permettent de structurer le chaos émotionnel de la perte, offrant un cadre symbolique où la communauté peut partager et alléger le poids du chagrin. Ne pas participer à ce rituel prive la mère de cette connexion communautaire, la laissant isolée dans son chagrin. Les funérailles ne sont pas seulement un adieu au défunt, elles sont aussi une affirmation de la continuité de la vie, une manière pour la communauté de se réunir et de se souvenir ensemble. Ce processus de symbolisation est profondément lié au langage, à

l'autre et à la culture. Freud parlait des « processus secondaires » pour décrire cette capacité humaine à transformer les expériences brutes et traumatiques en récits et symboles compréhensibles. Les funérailles sont un exemple pouvant illustrer ce processus : elles permettent de donner une forme et un sens à la perte, de la partager. En omettant cette étape cruciale, la mère reste piégée dans une douleur brute et inarticulée, incapable de trouver un exutoire symbolique à sa perte. Le rituel funéraire est une manière de transformer le désespoir en histoire, de donner une structure à ce qui semble chaotique. Il relie les individus à une tradition plus large, offrant un cadre de compréhension et d'acceptation.

La femme reprend un peu ses esprits dans la scène suivante et explique à son partenaire ce que son psychiatre lui a mentionné : « Wayne dit que mon travail de deuil est atypique. ». Quelques moments plus tard, son mari lui répond qu'il trouve que Wayne lui donne beaucoup trop de médicaments. La femme est découragée et tente d'apostropher son conjoint pour le remettre à sa place : « Arrête s'il te plaît, dis-toi que les autres peuvent être plus intelligents que toi. » À ce moment précis de l'histoire, une autre chute semble se produire, révélant au spectateur que le couple n'est pas du tout sur la même longueur d'onde, et peut-être cela dure-t-il depuis un certain temps.

- « Il vient de terminer ses études, il n'a aucune expérience. J'ai eu dix fois plus de patients que lui. »
- La femme lui répond alors : « Mais toi tu n'es pas médecin. »
- « Non, mais je peux dire que je me flatte de ne pas l'être quand je croise ce genre de médecin. Ton deuil n'a absolument rien d'atypique. »
- « C'est de ma faute. » dit-elle avec remords.
- « Et moi tu m'oublies, j'étais là moi aussi. »
- « J'aurais pu l'empêcher. »
- « Non »
- « Tu ne savais pas qu'il se réveillait la nuit depuis quelque temps. Je savais très bien qu'à n'importe quel moment, il pouvait se réveiller, se lever sans un bruit et aller se promener. Alors qu'on était sûrs et certains qu'il dormait. Il savait ouvrir la barrière de son lit. Il s'est réveillé et il ne savait plus où il était. (Dit-elle en pleurant à ce moment). Il était tout seul. »

La prochaine scène se déroule toujours dans la même chambre d'hôpital. Le mari arrive dans la chambre, enlève son manteau et vient pour embrasser sa conjointe, dans son lit. Elle est en colère contre lui.

- « Docteur Wayne dit que tu veux que je rentre à la maison. C'est plus fort que toi, il fallait que tu t'en mêles. »
- « Ici tu n'avanceras pas. Au contraire, que tu souffres, c'est une réaction saine et naturelle, pas une maladie. Il ne faut pas l'évacuer, pas du tout. »

- « Wayne sait que tu es un thérapeute. Il dit qu'on n'analyse pas quelqu'un dont on est proche. »
- « Sur le principe je suis d'accord, mais... », répond le mari.
- « Mais toi, tu es tellement plus intelligent. C'est ça. »
- « Je t'aime. Et rien n'est plus douloureux que de voir l'être que l'on aime subir un traitement aussi aberrant. Aucun autre thérapeute ne te connaîtra jamais comme je te connais. »

Ces derniers mots mettent en lumière la tension entre deux régimes de relations humaines : le régime de la connaissance, marqué par l'obstacle, et celui de la rencontre, structurée par le seuil, comme le distingue Bernd Jager dans son œuvre (Jager, 1996). Le régime de la connaissance est celui où l'autre est perçu comme un objet à comprendre, à analyser, à maîtriser. C'est une approche qui transforme l'altérité en problème à résoudre, en obstacle à surmonter. La connaissance dans ce cadre, vise à éliminer toute opacité, à réduire l'autre à des catégories, des diagnostics, des explications rationnelles. Le mari se place ici dans une position de pouvoir, cherchant à imposer un ordre sur le chaos de l'esprit de sa conjointe, à forcer une continuité là où règne la discontinuité. Mais cette posture mérite d'être nuancée : il aime très certainement sa femme et souffre de la voir ainsi démunie. S'il se met en scène comme thérapeute, parfois avec une dimension narcissique, c'est peut-être aussi parce qu'endosser ce rôle lui permet d'éviter de plonger dans son propre deuil. Son souci d'elle cache alors une ambiguïté : il est à la fois geste d'amour et manière d'esquiver sa propre détresse, comme si se tenir du côté du soignant l'exemptait de se confronter à sa perte. Cette approche est souvent marquée par une distance, une objectivation, une volonté de contrôle et de domination sur le réel. De l'autre position, le régime de la rencontre ou du seuil est radicalement différent. Il repose sur l'ouverture à l'autre comme sujet, comme présence irréductible à toute compréhension totale. Le seuil est cet espace tout juste perceptible où l'on rencontre l'autre dans sa pleine humanité, où l'on accepte et même célèbre la différence, l'altérité et l'inconnaissable. Dans ce régime, il ne s'agit pas de résoudre ou de maîtriser, mais d'entrer en relation, de s'engager dans un dialogue authentique et réciproque. La connaissance ici n'est pas un but en soi, mais un sous-produit de la rencontre, quelque chose qui émerge naturellement de l'interaction personnelle et significative entre deux êtres. Pour Bernd Jager, le véritable engagement thérapeutique doit se situer du côté du seuil. Il ne s'agit pas tant de connaître l'autre dans une perspective de maîtrise, mais de faire l'expérience de sa rencontre en accompagnant son processus d'auto-révélation, d'auto-dévoilement, de lui permettre de se révéler dans un espace de confiance et de respect mutuel. C'est dans cet espace de rencontre que le soin véritable peut émerger, non pas comme une imposition extérieure, mais comme une co-construction de sens et de guérison. La thérapie doit se vivre comme une série de rencontres, où chaque moment est une invitation à un dévoilement progressif, à une exploration des seuils de l'existence, plutôt qu'une quête de solutions définitives et de connaissances exhaustives. La thérapie est une aventure humaine profonde, où

l'objectif ultime n'est pas de tout comprendre, mais d'accueillir, de rencontrer, dans la profondeur et la richesse de l'expérience humaine partagée, en acceptant, aussi que l'expérience de l'altérité, comme telle, ne peut jamais devenir une expérience absolument totale et complète.

L'accent de la caméra se transpose sur la table de chevet où sont disposés les médicaments et un vase transparent avec des fleurs. La suite nous approche du vase et fait entendre une musique angoissante au spectateur, qui voit les fleurs à travers une eau trouble. La chute du couple se déroule à grande vitesse dans cette scène. Le manque d'empathie du conjoint, son tempérament égocentrique lui fait ramener la douleur du deuil à sa propre expérience. Sa vision condescendante du traitement psychiatrique semble aussi être un élément qui contribue ou du moins, accompagne l'entrée en crise de leur relation. La nature agonisante présente dans la scène est une projection du désespoir et de la détérioration mentale du personnage féminin. Cette nature en déclin symbolise non seulement l'angoisse intérieure de la femme, mais aussi une chute existentielle vers une réalité où les forces obscures de l'inconscient prennent le dessus. En évoquant « Satan » dans le contexte du film, nous ne parlons pas d'une entité littérale, mais d'une métaphore pour une dimension de l'expérience humaine marquée par la perte, la douleur et la désintégration de la rationalité. Cette métaphore renvoie à un monde de souffrance, de chaos et de séparation avec la nature vivante, un monde où les repères moraux et psychologiques sont bouleversés.

La collision se poursuit dans l'appartement du couple. Le père reçoit une lettre du King County Medical Examiner's Office de Seattle. La lettre contient le rapport d'autopsie de son fils, qu'il met, sans l'ouvrir, dans son manteau. Dans le corridor de l'appartement, il ramasse par terre un jouet de son fils qu'il rapporte dans la chambre du bambin. Il se déplace ensuite vers la salle de bain, où sa conjointe jette le contenu d'une bouteille de médicament dans la toilette. Ce geste, en apparence banal ou impulsif, prend rapidement une portée symbolique considérable. Il incarne un moment de bascule silencieuse, un point de rupture où le personnage féminin abandonne partiellement sa position face à son conjoint. Elle se range aux affirmations de ce dernier sur les traitements thérapeutiques qu'il a choisis, au détriment de la voie pharmacologique qui était conseillé par le psychiatre Wayne. Ce consentement apparent, imposé davantage qu'adopté, introduit une dynamique de dépossession supplémentaire pour le personnage féminin, comme si elle se vidait de son propre pouvoir de décision au profit de la rationalité contrôlante de son conjoint. La destruction des médicaments devient le signe d'une dépossession d'un possible soin thérapeutique, d'une abdication devant une méthode qui aurait pu, sinon la guérir, du moins l'aider à traverser la douleur de la perte. Au lieu de cela, elle accepte (ou subit) une autre voie : celle de l'exposition

nue à sa propre souffrance. Cette chute des pilules dans la cuvette, ce tourbillon vers les égouts, évoque à la fois une purification illusoire et une descente irréversible dans un espace mental non balisé. Il n'y a plus de retour en arrière possible. La chute matérielle des comprimés devient l'écho métaphorique d'une autre chute, bien plus profonde : celle qui la précipite dans un monde désancre, dans une rencontre directe et violente avec ses affects non médiatisés. Ce geste de rejet agit comme un seuil, une porte franchie vers une dimension d'expérience où plus rien ne vient amortir, filtrer ou symboliser. C'est l'abandon de la médiation chimique, mais aussi, l'abandon de toute tentative de « médiatisation » entre elle et sa douleur. Elle est poussée à traverser la souffrance sans écran, sans artifice, dans un mouvement de plongée brute vers l'intérieur, dans un espace psychique où la douleur ne sera plus canalisée, ni contenue, mais laissée libre de se propager, de s'exprimer et de se déchaîner. Cette décision n'est pas neutre. Elle marque une forme de reddition, mais aussi une forme de défi. En refusant la pharmacologie, la mère semble dire : « je vais jusqu'au bout ». Jusqu'au bout de la douleur, jusqu'au bout de la folie, jusqu'au bout de la chute. Ce qui est une manière aussi de dire : j'irai au fond de mon refus d'accuser la « perte » ; j'étreindrai mon fils jusque dans l'insupportable, jusque dans une aire d'expérience où je deviendrai moi-même ce refus, ce cri, cette révolte. C'est un choix d'absolu, où l'oubli de soi par les substances est remplacé par une immersion totale dans l'épreuve. Et cette immersion, comme le suggère le film tout entier, n'a rien de rédempteur. Cette immersion est une dégringolade, un affaissement de l'être qui se poursuit jusqu'à la dissolution des repères moraux, relationnels et symboliques. La chute des pilules n'est pas juste l'abandon d'un traitement ; elle est le signe d'une chute existentielle, d'un basculement dans une épreuve intérieure où le corps, l'esprit et le lien à l'autre seront mis à nu, désarticulés, précipités dans un face-à-face avec la douleur, la culpabilité et le mal.

Quelques instants plus tard, la femme est recroquevillée, par terre et en train de pleurer. La chute mentale dans les symptômes dépressifs est abrupte pour la mère endeuillée. Elle semble inconsolable et exprime à son conjoint, qui tente de la reconforter, qu'elle a trop mal, qu'elle souffre et qu'elle veut mourir elle aussi. Elle lui demande si cette souffrance sera toujours ainsi. Il lui indique que ça va évoluer et que ça va être encore pire dans un proche avenir. Cette façon très pragmatique d'aborder le deuil et la chute dans la souffrance est certes « réaliste », mais très peu empathique et manque d'humanité à différents égards. L'absence d'empathie et d'humanité dans la réponse du conjoint réside d'abord dans le manque de reconnaissance de la douleur immédiate et intense de sa partenaire. En lui disant que la souffrance va empirer, il ne valide pas son expérience actuelle, ce qui peut la faire se sentir encore plus isolée et incomprise. Le soutien émotionnel et l'accompagnement empathique sont importants dans les moments

de deuil. Sa réponse pragmatique ferme la porte à une connexion émotionnelle véritable. Le deuil est un processus profondément personnel et émotionnel où l'individu a besoin de sentir qu'il n'est pas seul face à son désespoir. Le conjoint, en se focalisant sur l'évolution future et hypothétique de la souffrance, néglige la dimension existentielle de l'instant présent, où l'écoute, la compassion et la simple présence pourraient offrir un réconfort indispensable. Il y a une fracture dans leur relation, la rencontre véritable de l'autre est remplacée par une distance froide et analytique, créant ainsi un obstacle à une véritable compréhension mutuelle. Une approche plus humaine aurait pu consister à reconnaître sa douleur, à lui offrir une écoute bienveillante et à l'encourager doucement à exprimer ses émotions, tout en la rassurant sur le fait que, même si la route est difficile, elle n'est pas seule dans ce voyage à travers la souffrance de la perte.

Le temps avance dans la trame narrative. Ils sont dans leur lit et le mari fait une tentative d'entrer dans un « cadre psychothérapeutique » avec sa conjointe. Évidemment, ce n'est pas une psychothérapie, puisque toutes les limites et les cadres sont effacés, mais le spectateur arrive tout de même à comprendre les intentions de l'homme, tout en comprenant que tout cela est mal et décadre. Le « mal » va bien au-delà de la simple absence de bien ou de morale. Il s'agit de la perte d'un seuil, de ce qui distingue et sépare les rôles, les espaces et les fonctions. Le mari, en tentant de « soigner » sa femme en dehors de tout cadre professionnel et éthique, franchit une frontière qui devrait demeurer inviolée. Le « mal » dans le film se manifeste à travers cette perte de médiation, où le mari n'est plus simplement le conjoint aimant, mais se prend pour le psychothérapeute de sa femme. Cela efface la distance nécessaire, la « tiercéité » qui permet de maintenir l'équilibre et la santé psychique. Par « tiercéité », il faut entendre la présence d'un tiers symbolique – qu'il s'agisse de la loi, du langage, de l'éthique professionnelle ou même d'un rituel – qui vient séparer et différencier les places. Elle assure qu'une relation ne soit pas entièrement fusionnelle, mais qu'elle soit médiatisée par une structure symbolique qui protège les deux sujets. Ici, en confondant son rôle de mari et celui de thérapeute, l'homme abolit cette médiation essentielle : il se place directement face à la souffrance de sa femme, sans l'écran protecteur d'un tiers. En tentant de maîtriser et d'aplanir la souffrance de sa femme comme un problème à résoudre, il transforme leur relation en un champ de bataille où la souffrance devient un obstacle à éliminer plutôt qu'une expérience humaine à partager et à comprendre ensemble. Cette dynamique entraîne une chute dans une attitude d'obstacle. Toute la complexité humaine, incluant la souffrance, est réduite à un mécanisme à maîtriser. La douleur de l'autre n'est plus reconnue dans sa profondeur existentielle, mais perçue comme une discontinuité à effacer. Le symbolique, qui devrait jouer le rôle de médiateur entre le moi et l'autre, entre la souffrance et la guérison,

est ainsi refusé. Le mal, dans ce contexte, c'est cette chute dans un monde où tout doit être maîtrisé, où la souffrance ne trouve plus sa place dans le tissu symbolique de l'existence. Le conjoint, en partant de bonnes intentions, cède à une tentation dangereuse : celle de croire qu'il peut tout comprendre et tout résoudre. Il détruit ainsi sa scène de l'intime, le cadre protecteur qui permet à chacun de trouver un espace de sécurité et de compréhension. Le mal est une rupture du seuil, une perte du monde de la fête, où la souffrance n'est plus reconnue et partagée dans sa pleine dimension humaine, mais réduite à un problème technique à résoudre.

- « Tu t'es toujours montré distant avec moi et Nick. Quand j'y repense maintenant. Très très distant. » exprime la femme.
- « D'accord, tu peux me donner des exemples? »
- « Ce n'est pourtant pas difficile à comprendre. Tiens, l'été dernier par exemple. T'étais terriblement distant l'été dernier. Comme père et comme mari. C'était le dernier été de ton fils et t'es passé à côté. C'est dommage. Tu ne t'es jamais intéressé à moi, jusqu'à maintenant. Maintenant tu t'intéresses à mon cas. Peut-être que je ne suis pas censé parler de ces choses-là? », affirme-t-elle.
- « Tu as le droit de tout dire. »
- « Que ton fils soit vivant ou mort, ça t'est totalement indifférent. J'imagine qu'en tant que thérapeute t'as plein de réponses intelligentes à ça, hein? »
- « Le fait est que, c'était pour répondre à ton souhait. Tu disais que tu voulais être tranquille pour écrire. » dit le mari.
- « C'était peut-être pas vrai. »
- « J'avais cru comprendre que tu voulais être seule pour écrire. Et que toi et Nic vous alliez tous les deux à Eden pour que tu puisses terminer ta thèse. »
- « Mais je ne l'ai pas terminée. »
- « Tu ne l'as pas terminée? »
- « Tu vois. Tu ne sais même pas ça. »

La distance entre les membres de ce couple est illustrée dans les derniers propos des acteurs. Il existe un abîme entre eux. Les paroles de Charlotte Gainsbourg transpirent l'amertume et la frustration qui se sont accumulées au fil des années. Recevoir peu d'attention de son amoureux est souffrant pour elle. Il semble ne pas s'intéresser à ce qu'elle est et à ce qu'elle fait. La chute de la femme, en même temps, semble bizarrement s'égaliser à l'élévation narcissique de son conjoint et de son intérêt grandissant, sinon de son obsession, pour son défi « thérapeutique » – dans le programme duquel son épouse est implicitement, mais fatalement réduite au statut d'un objet de connaissance et de maîtrise. La chute de la première dans le deuil, suivie de la dépression, semble s'appuyer sur la pseudo-élévation du second, qui dissimule mal sa prétendue « volonté de puissance » derrière ses compétences de thérapeute. Les personnages n'habitent plus un espace horizontal de partage et d'échange structuré par un seuil. Ils se trouvent aux deux extrêmes de l'axe vertical, ce qui évidemment rend leurs communications difficiles. Elle termine cet échange en lui

mentionnant qu'il y a des tas de choses qu'il peut voir, mais qu'il ne comprend pas tout à son sujet. Puis elle l'embrasse.

Une courte et angoissante scène suit, qui donne une image fixe de la forêt et fait entendre une musique stridente et métallique. Il y a des arbres blancs avec les troncs pliés vers le sol. La cime de ces arbres n'est plus en haut, à la verticale. Elle chute vers le sol, sous l'effet d'une force inconnue qui a apparemment inversé le port naturel de ceux-ci, qui poussent « vers le sol ».

Un gros plan très flou s'effectue ensuite sur les différentes parties du corps féminin symbolisant possiblement la fragmentation et la dissociation de l'expérience du personnage féminin. Lors d'une attaque de panique, la perception de soi et du monde peut se fragmenter, ce qui est visuellement représenté par les plans flous et les découpages corporels. Ce traitement visuel traduit le chaos intérieur, l'incapacité de se sentir entier ou connecté à soi-même. Nous voyons son œil angoissé, sa gorge qui essaie d'avaler rapidement, le côté de son visage, sa poitrine en sueur, ses doigts qui tremblent, les veines de son cou qui font deviner une accélération de son rythme cardiaque, sa bouche cherchant de l'air, sa nuque frissonnante. Le spectateur comprend ensuite, lorsque nous apercevons la femme dans son lit, en pleine crise de panique. Son conjoint la rejoint dans leur lit, la prend dans ses bras et tente de faire avec elle une technique de respiration contrôlée pour lui permettre de reprendre le contrôle de son corps. Il lui dit de respirer avec lui, qu'il va lui apprendre à respirer. Il lui demande d'imaginer qu'elle souffle sur un chardon en fleur. Il dit ensuite à sa conjointe, de façon un peu inattendue dans le contexte, qu'elle a changé de phase dans son processus de deuil. Elle en serait maintenant au stade de l'angoisse qui s'avère, lui explique-t-il, surtout physique : vertige, bouche sèche, audition altérée, tremblements, palpitations, accélération du pouls, nausée.

Pendant cette nuit, alors que son mari dort, elle grimpe sur lui pour avoir une relation sexuelle. Ce dernier tente de la repousser en lui disant : « Arrête, on ne baise pas avec son thérapeute, même si le thérapeute aime ça lui aussi. C'est une façon de te distraire. Ce n'est pas bon pour nous. Fais la respiration. (Il met une main pour lui bloquer la bouche et la retient avec ses jambes). » Elle lui demande ensuite s'il l'aime et elle l'implore de l'aider. Elle est dans un grand état de panique et de souffrance. Lars von Trier place le spectateur dans une conjoncture malaisante et inconfortable avec cette fausse thérapie. Ces scènes sont inconfortables parce qu'elles brisent les limites professionnelles et éthiques qui existent normalement entre un psychothérapeute et un patient. Cette confusion des rôles crée une dynamique de pouvoir

déséquilibrée, où la femme est vulnérable et le mari se place en position de contrôle et d'autorité. Ce déséquilibre est particulièrement troublant, car il se produit dans un contexte de deuil et de souffrance extrême, où la femme a besoin de soutien et de compassion, pas de domination ou de manipulation. L'imposition des méthodes thérapeutiques à sa femme sans son consentement explicite est une forme de violence psychologique qui est également profondément inconfortable à observer, car elle reflète une forme subtile, mais puissante de coercition émotionnelle. Ces scènes sont également inconfortables à regarder parce qu'elles montrent l'incapacité du mari à se laisser toucher et à compatir avec la douleur de sa femme. Sa démarche est froide, analytique et dénuée de véritable présence personnelle, incarnée et subjective. Son approche est déshumanisante et douloureuse à voir, car elle contraste cruellement avec la vulnérabilité et le besoin de connexion émotionnelle du personnage féminin. Le malaise est accentué par le fait que ces scènes de thérapie se déroulent dans des environnements intimes et personnels, comme leur chambre à coucher. Ce mélange des espaces privés et thérapeutiques brouille les frontières entre le personnel et le professionnel, rendant la situation encore plus incongrue et troublante. Les lieux de sécurité et de confort deviennent des scènes de contrôle et de manipulation, ce qui ajoute une couche supplémentaire de tension et de malaise. Ces scènes sont également inconfortables, car elles illustrent la chute de la relation de couple dans une dynamique de pseudo-compétence et de domination. Le mari, en tentant de se substituer à un thérapeute, détruit les fondements de leur relation basée sur l'égalité, la confiance et l'amour. Il se positionne comme le sauveur et le maître, ce qui érode progressivement la dignité et l'autonomie de sa conjointe. Cette dynamique est particulièrement perturbante, car elle révèle la fragilité et la vulnérabilité des relations humaines face à la souffrance et face au deuil. En incluant ces moments d'intimité tapissés de souffrance psychologique, l'œuvre cinématographique augmente graduellement le sentiment de dégoût chez le spectateur qui s'interroge sur l'absence de manifestation de fragilité du mari.

La courte scène suivante est également étrange et inquiétante. Alors que la femme est dans la douche, son conjoint la regarde se laver tout en lui exposant des théories thérapeutiques. Preuve qu'il confond et finalement, perd les deux contextes qu'il prétend tenir et amalgamer (celui de l'intimité conjugale et celui de sa vie professionnelle). « S'exposer, il n'y a que ça qui marche vraiment. Et tout le reste est littérature. Il faut que tu aies le courage de rester dans la situation qui te fait peur. Et tu apprendras que la peur n'est pas dangereuse. » La chute des différentes barrières et des différents seuils au sein du couple se poursuit et effrite toujours un peu plus leur relation. Le manque de tact et de sensibilité du mari est troublant. Cette scène est particulièrement perturbante, car elle incarne la perte des frontières essentielles entre les

différents espaces de l'existence humaine : le privé et l'intime, d'une part, et le thérapeutique et le professionnel, d'autre part. Chaque espace de la vie humaine a ses propres règles, sa propre éthique et ses propres modes de relation. En confondant ces espaces, le mari commet une transgression qui n'est pas seulement éthique, mais aussi existentielle. L'aspect malsain de cette scène réside dans le fait que le mari impose une vulnérabilité à sa femme sous prétexte de la traiter psychologiquement. L'acte de se laver, un moment privé et intime, devient un terrain pour ses théories thérapeutiques. Cela transforme un acte quotidien en une expérience intrusive et déstabilisante. La douche, normalement un lieu d'intimité et de relaxation, devient un espace de jugement et de pression. Cette intrusion viole la sphère personnelle de la femme, créant un environnement où elle ne peut plus trouver de refuge, même dans les activités les plus simples de la vie quotidienne. Cette scène n'est pas seulement un moment de confusion contextuelle; elle révèle une dynamique plus large de contrôle et de domination sous couvert de soin. Elle montre comment la perte des frontières entre les différents espaces de la vie humaine peut conduire à une violence subtile, mais profonde, où le besoin de contrôle et de rationalité écrase la complexité et la profondeur de l'expérience humaine. Cette transgression des limites, ce refus de reconnaître l'autonomie et la subjectivité de l'autre rend la scène si profondément malsaine et inconfortable.

De retour dans le salon de l'appartement, le mari souhaite construire une pyramide afin de déterminer la plus grande peur de sa conjointe, pour ensuite aider celle-ci à l'affronter dans une perspective « thérapeutique » d'exposition. Elle n'arrive pas à nommer la source de sa peur.

Elle ressent une grande pression de la part de son conjoint, qui ouvre la boîte de pandore de ses plus grandes peurs. La femme se retire en pleine nuit dans la salle de bain et en état de choc. Elle panique, elle tremble au point où il lui est impossible de boire un simple verre d'eau. Elle se couche sur le sol de la salle de bain et tente de se calmer. Elle se frappe ensuite la tête sur la cuvette de la toilette, au point de se faire saigner, jusqu'au moment où son conjoint se réveille et l'emmène jusqu'à leur lit. Toujours en état de panique, elle lui retire son caleçon et ils font l'amour. Il se sent coupable de la situation, mais ne décroche pas du plan chimérique qui consiste à dispenser un traitement psychothérapeutique à sa femme:

- « Ce n'est pas possible. C'est la pire des bêtises à faire. Si tu ne peux pas me dire de quoi tu as peur, peut-être que tu pourrais me dire où tu as peur. Où te sens-tu le plus en danger? Quel serait le pire endroit pour toi? L'appartement, la rue, le magasin, le parc, quand tu rends visite à quelqu'un? »
- « La forêt », répond-elle
- « La forêt? »

- « Dans la forêt, oui. »
- « C'est drôle parce que c'est toi qui as toujours voulu aller dans la forêt. Qu'est-ce qui te fait peur dans la forêt? Qu'est-ce qu'il y a d'effrayant là? » demande-t-il.
- « Tout est effrayant. »
- « Dis-moi ce qui peut arriver dans la forêt d'après toi? Tu penses à une forêt en particulier? »
- « Eden. »
- « Eden? Bon alors si on mettait le jardin autour d'Eden en haut de la pyramide? », demande-t-il à sa conjointe.
- « Non pas vraiment tout en haut. » Il met un point d'interrogation dans le haut de la pyramide.

La douleur psychologique est très intense pour le personnage de Charlotte Gainsbourg, dont l'automutilation devient l'expression ultime. Dans le film, les actes d'automutilation de la mère révèlent non seulement sa douleur profonde, mais aussi une lutte intérieure pour reprendre le contrôle de son existence fragmentée. Elle fait une tentative désespérée de se réapproprier son corps, de ressentir quelque chose de tangible et de réel dans un monde où tout semble s'effondrer. Pour elle, l'acte de se faire du mal devient un moyen de communiquer une souffrance indescriptible, une douleur qui ne trouve pas de mots. En se mutilant, elle exprime ce que le langage ne peut capturer, transformant son corps en un texte vivant de sa détresse. Le couple se tiraille ensuite de manière très complice et apparemment amusante, jusqu'au moment où le personnage de Charlotte Gainsbourg mord le torse de son conjoint, qui hurle alors de douleur. Elle s'excuse de son geste et lui exprime qu'elle ne sait pas ce qui lui a pris. Elle s'enlise dans une perte de contrôle graduelle de ses actions et le scénario poursuit sa chute dans les abîmes de l'horreur, dans un malaise de plus en plus grandissant chez le spectateur. C'est la première fois dans le film qu'elle le blesse. Peut-être, en l'occurrence, pouvons-nous faire un lien, tout comme dans l'acte sexuel, entre la douleur et le plaisir. Dans cette dernière scène, l'acte de mordre son mari pendant l'acte sexuel est un geste qui mêle justement plaisir et douleur dans un enchevêtrement inextricable. La morsure, acte de douleur infligée au moment du plaisir intense, révèle une dualité où l'intimité devient un champ de bataille. Où l'amour est « amour à mordre », « amour à mort ». Où l'amour s'accomplit et s'efface, en même temps, dans la douleur, dans la possession sauvage. Elle suggère que la femme, en mordant son mari, exprime non seulement un désir de fusion, mais aussi une tentative de regagner un pouvoir et un contrôle qu'elle sent lui échapper. La sexualité, souvent perçue comme un espace de connexion et de plaisir partagé, se transforme en un lieu de violence et de domination, où les limites entre l'un et l'autre se dissolvent. L'ambiguïté se résume par la conjointe qui fait « du bien » à son mari en même temps qu'elle lui fait « du mal ». La morsure devient une métaphore de la relation du couple, où le plaisir est indissociable de la douleur, et où l'amour est entremêlé de haine et de ressentiment. Cela reflète une

forme de jouissance solipsiste, où chacun des partenaires cherche à assouvir ses propres besoins et désirs, souvent au détriment de l'autre. De manière parallèle, le comportement du mari, qui tente d'aider sa femme en la prenant comme patiente, illustre une autre face de cette dynamique perverse. En se positionnant en tant que thérapeute, il se place dans la posture du demiurge qui manipule la nature, qui exerce sa compétence et cherche à la « guérir » selon ses propres termes et méthodes, la réduisant ainsi au statu d'un processus qui peut être connu et maîtrisé. Bien que ses intentions puissent être bienveillantes, il finit par exercer une forme de violence psychologique, ne reconnaissant plus pleinement la subjectivité et les besoins de sa femme. Dans les deux cas, il y a une érosion des limites, une incapacité à respecter l'autre en tant qu'entité distincte avec ses propres besoins et désirs. Cette absence de limites crée un espace où la relation devient destructrice, où l'intimité se transforme en solipsisme justement. La jouissance de l'autre devient alors une forme de faillite de la rencontre. Au lieu de favoriser une véritable connexion et compréhension mutuelle, les interactions deviennent des soliloques. L'intimité se pervertit en une dynamique où le plaisir est indissociable de la souffrance, et où la violence et l'amour sont obscurément liés.

Le scénario se transpose dans le train, en direction de leur chalet à Eden et dans la forêt. Dans cette scène, le spectateur voit la forêt défiler très rapidement à l'extérieur de la fenêtre de la cabine. Différentes images passent rapidement dans la scène du train en mouvement. Il y a les corps nus d'énigmatiques personnages, le visage de Charlotte Gainsbourg en train de crier et ressemblant au visage d'une sorcière, le visage de Willem Dafoe horrifié, ainsi que d'autres images très floues. Ces images défilent tellement rapidement, que le spectateur, qui cherche à comprendre, est en même temps pris par une sorte de nausée et sent, plus qu'il ne comprend à ce moment, l'horreur dont il est question. Nous apercevons ensuite, dans la vitre, la réflexion du personnage féminin, qui est assis dans la cabine. Est-ce que ces images subliminales dans la vitre du train évoquent une fois de plus cette chute psychologique de la mère, qui tombe doucement dans la folie? Le seuil entre l'imaginaire et la réalité devient parfois très mince dans *Antichrist* (Trier, 2009) et ces images rapides et peu assimilables par le spectateur en sont une bonne illustration. Phénoménologiquement, le seuil n'est pas seulement une ligne abstraite entre deux registres : il est un lieu d'indécision, une frontière fragile où l'expérience bascule. C'est dans cet entre-deux que l'existence se découvre la plus vulnérable, car l'imaginaire ne parvient plus tout à fait à soutenir la réalité, et la réalité elle-même se brouille en prenant la texture du rêve ou de l'hallucination. Le seuil n'est pas un obstacle à franchir, mais un espace de passage où se dévoile l'ambiguïté de l'expérience humaine, un moment où l'être est exposé à l'inattendu, à l'inconnu. Dans le film, cette expérience de seuil traduit la désorientation

progressive de la mère : sa perception cesse d'être fermement ancrée dans le monde partagé pour se dissoudre dans un flux d'images où réel et imaginaire deviennent indistincts. Pour le spectateur, ce seuil est également une épreuve puisqu'il ne sait plus très bien ce qu'il voit : il sent, il est affecté mais sans pouvoir tout à fait comprendre.

Le personnage du mari enchaîne avec une technique de visualisation.

- « On peut commencer par travailler sur tes attentes négatives. Ferme les yeux. Tu sens le fauteuil sous toi. Tu t'y enfonces. Il t'enveloppe. C'est agréable. Tu ne ressens plus qu'une douce sensation de chaleur et de pesanteur. Ta respiration est profonde, régulière, paisible. Maintenant, imagine que tu es à Eden. Imagine que tu arrives à Eden par la forêt. Dis-moi ce que tu vois. »

- « Je suis au pont, c'est le soir. On n'entend presque pas d'oiseaux. L'eau coule sans un bruit. Le soir tombe de bonne heure ici. J'avance dans la nuit. Les biches sont cachées dans les fougères, comme toujours. » La scène est filmée au ralenti.



4.8 (Trier, 2009)

- « C'est difficile de marcher? »
- « Non, pas vraiment. En fait ça va presque bien. Au milieu des arbres, dans le talus, le vieux terrier du renard. »
- « Et là, comment tu te sens? »
- « Je ne pourrais pas dire. Je devrais pouvoir passer facilement. Et pourtant, c'est comme si je marchais dans la boue. Le tronc est épais. L'arbre pourrit lentement. Mais il a une sorte de personnalité. J'ai toujours eu cette impression. »
- « Et maintenant? Où es-tu? Tu approches de la cabane? »
- « Oui. Je grimpe le sentier. À travers les hautes herbes. »
- « Non, n'entre pas. N'entre pas. C'est dehors que tu as peur. Regarde autour de toi. Non. Allonge-toi sur l'herbe. »
- « Tu veux que je m'allonge? »
- « Allonge-toi sur l'herbe. »
- « Sur toutes les plantes? »
- « Oui, allonge-toi sur les plantes. Tu es allongée? »
- « Oui »
- « Bien, c'est comment autour de toi? »

- « Vert, tout est très vert. »
- « Bien. Tu es prête à faire ce que je te demande? »
- « Oui. Qu'est-ce que tu veux que je fasse ? »
- « Je veux que tu te fondes dans tout ce vert. Ne résiste pas. Deviens verte. Quoiqu'il puisse arriver, tu as été jusque-là. Tu as réussi. Laisse venir la peur si ça lui chante. Souviens-toi ce que l'esprit est capable de concevoir. Il est capable de l'accomplir. »

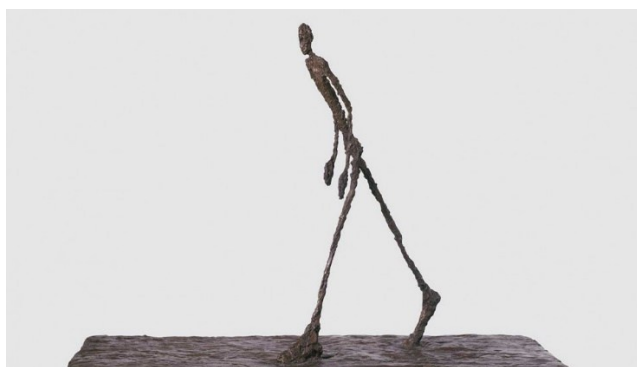


4.9 (Trier, 2009)

Une partie de la scène narrée par le personnage féminin est située dans le fond du trou du renard. Ce trou est un endroit important dans le scénario. Un arbre mort (ayant une sorte de personnalité) est en plein milieu d'une autre séquence de cette visualisation décrite par la mère. Malgré les images dégagées et les grands espaces naturels laissant penser à un monde où l'horizontalité est dominante et mise de l'avant, il n'en est rien. Ce monde décrit par la mère se trouve au contraire happé par une verticalité écrasante, qui traduit sur le mode phénoménologique une perte de l'ancrage ordinaire. L'horizontalité, habituellement garante de la stabilité, du partage et du rythme de la quotidienneté, s'efface ici pour laisser place à une solitude radicale, à une désorientation où les repères se brouillent. Le temps lui-même semble se contracter sur un présent traumatique, marqué par la sidération, tandis que les repères ordinaires du quotidien (tâches, échanges, fréquentations, rituels) se décomposent. La verticalité dans cette scène n'est donc pas seulement une dimension spatiale : elle devient l'expression existentielle d'un écrasement, d'un

basculement dans un monde où toute médiation symbolique est suspendue, plongeant la mère dans une expérience de chute intérieure. Le fond du trou du renard, sous le sol, est aspirant psychologiquement pour elle. L'arbre, grand symbole de la verticalité, est mort et possède une personnalité, une forme d'humanité, une lourdeur noire et pesante. Les pieds de la femme sont aussi très lourds, comme dans une forme de boue qui l'empêche de se déplacer aisément à l'horizontal. L'arbre, grand symbole de la verticalité, est mort et possède une personnalité, une forme d'humanité, une lourdeur noire et pesante. Les pieds de la femme sont aussi très lourds, comme pris dans une boue qui entrave leur mouvement et les empêche de trouver l'élan naturel de l'horizontalité, c'est-à-dire la capacité d'avancer dans le monde, de se projeter vers d'autres lieux, d'autres relations et d'autres possibles. À l'image des sculptures de *L'Homme qui marche* d'Alberto Giacometti (Giacometti, 1960), toute la lourdeur de l'être humain repose dans ses pieds surdimensionnés, qui semblent difficiles à bouger. Laurent Jenny, dans son livre intitulé *L'expérience de la chute : de Montaigne à Michaux* (Jenny, 1997), décrit à merveille ce que la pesanteur apporte à notre être-au-monde :

Être là, se lever, toucher au sol, peser, tomber parfois, voilà ce qui définit notre appartenance terrestre. Voilà ce qui semble fonder dans l'évidence naturelle notre situation à la surface du globe, résister aux fables d'envol et aux rêves de transcendance. Nous tenons à la terre par les semelles. La pesanteur est notre évidence. Et elle a la force de l'évidence. C'est qu'antérieurement à toute signification, la pesanteur donne à notre être-au-monde sa forme sensible la plus élémentaire et la plus constante, par cette constante, par cette traction discrète que nous éprouvons au cœur de toutes nos postures. (Jenny, 1997, p. 7)



4.10 (Giacometti, 1960)

Le mari demande à sa femme d'imaginer qu'elle s'allonge au sol et elle décrit comment elle parvient à se fondre dans la verdure qui l'entoure. Elle devient le sol. Elle devient la lourdeur et la verticalité coupant ainsi l'horizon de son monde. Ce qu'elle décrit ultimement dans ce passage, c'est la perte de son humanité, la perte des échanges possibles avec l'autre par l'envahissement de sa plus grande peur : non pas

seulement une « nature cruelle et agonisante », mais une perte plus fondamentale encore – en termes psychanalytiques, la perte de la capacité à symboliser et à mentaliser son expérience. Elle ne parvient plus à relier, à donner une forme ou une signification à ce qu'elle vit et sombre ainsi dans une chute où le sens se défait, laissant place à l'intensité brute et à la matérialité organique de la forêt. Elle tend alors à se confondre avec la matière elle-même, absorbée par la pulsionnalité et par une dynamique sans médiation, où toute limite et tout cadre se dissolvent. C'est pourquoi, dans le reste du film, elle « ne se contient plus » : elle tombe dans l'excès, la décharge instinctuelle et finalement la violence. Cette humanité, qu'elle semble perdre, réside dans la capacité de se situer dans un monde partagé avec autrui, de se projeter dans un avenir commun et de trouver du sens dans les relations et les échanges humains. L'humanité implique un engagement dans le monde, une ouverture à l'autre et une capacité à transcender ses propres limites et souffrances par le biais de la connexion avec autrui. C'est cette ouverture, cette capacité à être en relation, à créer et à maintenir des liens, qui est au cœur de ce qui fait de nous des êtres humains. Dans cet extrait du film, le personnage de la mère s'efface dans la nature, devenant indistincte, fusionnant avec un environnement qu'elle perçoit comme hostile et impitoyable. Ce processus de fusion avec la nature peut être vu comme une forme d'abdication, une capitulation face à une force perçue comme irrésistible et destructrice. En se fondant dans la verdure, elle renonce à sa propre subjectivité, à son individualité, et par conséquent, à son humanité. La lourdeur et la verticalité de cette scène symbolisent une chute, non seulement dans un sens physique, mais aussi existentiel, une descente dans un état de désespoir et de désolation où l'horizon des possibles se ferme. De l'autre côté, ce qui n'est pas humain ici, c'est cette abdication, cette dissolution de soi dans un monde perçu comme purement matériel et cruel. L'humain, c'est justement cette capacité à se tenir debout face à la nature, à trouver des moyens de lui donner sens, de la transformer par la culture, par l'art, par les rituels et les traditions. C'est cette capacité à créer du symbolique, à ériger des ponts entre soi et l'autre, entre soi et le monde. Lorsque la femme devient la verdure, elle perd cette capacité en étant submergée par une peur qui l'anéantit et la renvoie à un état de pure matérialité. La nature, dans ce contexte, représente une force brute, une réalité implacable qui ne laisse pas de place à l'individualité ou à la subjectivité. Ce n'est pas seulement une chute dans la peur, mais une chute dans une forme de nihilisme où toute signification, toute relation, toute humanité disparaît. C'est la nature réduite à sa cruauté et à son indifférence, une nature qui écrase l'individu et le renvoie à sa propre insignifiance. L'humanité, c'est au contraire la capacité de transcender cette cruauté, de créer du sens, de tisser des liens et de se projeter dans un avenir qui est partagé.

Un taxi les conduit jusqu'à la bordure de la forêt. Ils marchent ensuite dans la forêt avec leurs nombreux bagages. La mère se met à courir pour s'asseoir sur un tronc d'arbre qui est au sol. Elle enlève sa botte et son bas. Elle lui dit que le sol est brûlant, un peu comme si les personnages se trouvaient déjà en enfer. Ils poursuivent leur marche. Elle souhaite ensuite s'allonger pour se reposer. Elle s'endort, couchée sur le sol et sur une couverture. Il laisse sa conjointe se reposer et va se promener seul un peu plus loin dans la forêt. Un puissant vent lui souffle sur le visage. Dans l'univers du film, ce vent a été associé par Lars von Trier (dans un article des *Cahiers du cinéma*) au « souffle de Satan » (Frodon, 2009, p. 30), mais il faut l'entendre moins dans un sens strictement religieux que comme une métaphore d'une force obscure et dissolvante. Il incarne le mal entendu comme principe impersonnel, une puissance de désordre et de chaos qui traverse la nature et qui s'engouffre dans l'expérience des personnages. Le mari semble attiré par quelque chose derrière les buissons. Il s'approche et voit une biche dans une petite clairière. Il semble être envouté par celle-ci et continue à s'approcher pour mieux la regarder. C'est à cet instant que le mari et le spectateur voient l'horreur de la scène qui paraissait, au départ, n'être qu'un spectacle naturel envoutant et magique. La biche porte un petit faon mort accroché à son postérieur (qui semble mort-né) et se sauve de la clairière accompagnée par une musique d'horreur très stridente et agressive. Le personnage semble dégoûté et perturbé par cette vision surréaliste. Le petit faon est bien évidemment un rappel de la mort tragique de son fils. Ce faon apparaît dans cette scène à la fois mort et attaché à sa mère. Ni vivant donc, ni séparé. Le fait d'être accroché au postérieur de la biche, en suspension dans les airs et contre la gravité, qui ne l'a pas encore entièrement attrapé, est aussi une évocation de la chute faite par Nic et ce faisant, d'une verticalité qui semble aspirer ses parents, qui ne parviennent plus à en sortir. Dans cet extrait du film, le vent, élément invisible, mais palpable, représente une force menaçante, insaisissable et omniprésente. Dans le film, le vent qui souffle sur le visage des personnages, à des moments cruciaux de tension et de peur, est utilisé pour évoquer une présence maléfique et perturbatrice. Ce vent est une manifestation symbolique du chaos intérieur et de la détérioration psychologique que vivent les personnages. Satan n'est pas simplement le personnage démoniaque des récits bibliques. Il incarne plutôt la fragmentation, la négation de l'ordre et de la cohérence du monde humain. Satan symbolise ce qui menace les médiations du sens - celles des signes, du langage, de l'incomplétude, de l'institution symbolique et par conséquent, le fait que l'humanité de l'homme tient dans la qualité intersubjective, narrative, médiatisée de son rapport au monde et à lui-même. Il est la personnification du chaos, de l'angoisse fondamentale et de la rupture des liens qui nous unissent à autrui et à nous-mêmes. Satan représente la chute, non pas seulement comme un événement ou une série d'actions, mais comme une condition d'être. Il est le symbole de la dévastation intérieure, du désespoir qui nous pousse à nous isoler et à plonger dans des

rêves mortifères où nous sommes seuls, mauvais, perdus et ainsi, pouvons avoir tendance à nous rendre aux forces de dé-liaison de la pulsion de mort. Ce vent, insidieux et omniprésent, symbolise la dissolution des frontières entre l'individu et le monde extérieur, entre le soi et l'autre. Il est une manifestation de l'angoisse mortifère qui saisit les personnages, les privant de leurs repères et les confrontant à un abîme de solitude et de désespoir. Il n'est pas seulement un phénomène météorologique, mais une métaphore de la présence constante du mal et du désordre qui menace de tout engloutir. Satan n'est pas dans le film un personnage avec des intentions précises. Il se manifeste plutôt comme une force symbolique qui exprime la perte de sens, la rupture des liens humains et la chute dans une condition où l'angoisse et la peur dominant. Il pousse les personnages vers la folie et la désintégration.



4.11 (Trier, 2009)

Le deuxième chapitre débute avec la femme, lorsqu'elle demande à son conjoint s'ils peuvent poursuivre leur expédition dans les bois, pour accéder à leur chalet. Le mari, qui était au départ couché au sol et perdu dans ses pensées, semble très bouleversé par la biche qu'il a rencontrée dans la forêt. Il se relève et acquiesce à la requête de sa femme. Avec leurs bagages en main, les deux personnages marchent vers le petit pont qui traverse la rivière. La traversée du pont, qui fait à peine 2 à 3 mètres, s'avère une épreuve titanesque pour la mère. La peur de la chute, chez cette dernière, et à ce moment précis de l'histoire, n'a évidemment rien à voir avec les caractéristiques physiques ou l'état de la structure du pont. Ce pont est petit, court et peu élevé en altitude (moins de 2 mètres de hauteur). L'expérience de la chute ici, est évidemment existentielle et à ce titre, concerne l'être au monde, la présence concrète de celle-ci. Cette peur de la chute se réfère à une angoisse profonde qui touche la nature même de notre existence. Ce type de peur n'est pas déclenché par une menace immédiate et tangible, mais par des questions plus fondamentales sur notre place dans le monde, notre relation avec les autres et notre propre identité. Pour cette femme, le pont devient le symbole de cette angoisse existentielle, une matérialisation de ses peurs intérieures. Traverser ce pont, pour elle, c'est se confronter à la fragilité de son être. La structure du pont,

en tant qu'objet physique, est stable, mais c'est la stabilité de sa propre existence qui vacille. Cette peur existentielle est liée à une perte de sens, à une rupture dans sa compréhension de son propre être au monde. Après la tragédie de la perte de son enfant, chaque pas sur le pont résonne avec la possibilité d'une nouvelle chute, non seulement physique, mais psychique et spirituelle. L'angoisse existentielle de la mère est une manifestation de son désarroi face à l'insoutenabilité de sa propre existence sans son fils. Elle ressent une dislocation, une déconnexion de la réalité ordinaire qui l'empêche de trouver une stabilité intérieure. La mort de son fils signe une séparation impossible, contre laquelle elle luttait de toute manière (par exemple les pieds du petit). Pas de distance symbolique possible, de séparation psychique et civilisatrice. La mort, dans ce contexte, devient encore moins acceptable : deuil impossible, rien ne peut être détaché, ne peut s'en aller, ne peut trouver vie hors d'elle. Et le père, à côté, qui ne comprend pas ce drame, qui n'en vit rien non plus. Le pont devient alors une métaphore de la transition entre deux états de conscience, entre le monde qu'elle connaissait et un nouveau monde incertain et effrayant. La peur existentielle de la mère en traversant le pont est une peur de la chute symbolique dans un abîme sans fin de désespoir et de désorientation. C'est la crainte d'être définitivement séparée de ce qui la rendait humaine, de perdre toute connexion significative avec le monde et avec elle-même. Traverser le pont, c'est affronter la possibilité de ne jamais retrouver une stabilité intérieure, de rester à jamais suspendue dans un état de vulnérabilité extrême.

Arrivée au milieu du pont (du seuil, de la « traversée », du franchissement), la femme n'arrive plus à se contenir. Elle explose vers l'avant et se met alors à courir à toute vitesse jusqu'au chalet se situant à proximité. Le mari voit sa conjointe disparaître au bout du sentier et marche derrière elle, jusqu'à la vieille cabane, dans les bois. Sur son chemin, il prend le temps d'observer le terrier du renard et le vieil arbre mort, dénudé de ses branches. Une fois arrivé à Eden, le mari, dans une scène qui fait entendre une musique angoissante au spectateur, va observer la vieille remise près du chalet, dans laquelle se trouve une meule à aiguiser et un coffre à outils (les futurs éléments de sa torture). Il observe un tas de branches mortes (qui serviront éventuellement à construire un bûcher) et entre à l'intérieur de la petite maison pour y découvrir sa femme, endormie et toujours habillée, sur leur lit. Il pose ensuite affectueusement une couverture sur sa partenaire pour qu'elle puisse se reposer un peu plus confortablement. Même si l'action se déroule en plein milieu de la journée, l'héroïne de l'histoire a été grandement affectée par la menace de chute psychologique qu'elle vient d'éprouver (l'épreuve du pont, l'impression que le sol est brûlant, etc.). Le niveau de peur et d'angoisse est si élevé qu'elle se retrouve complètement fourbue et n'a visiblement plus l'énergie pour être éveillée, pour se tenir debout. Elle s'est effondrée dans son lit et

dans le sommeil. Le lit est un lieu rassurant et sécuritaire pour la mère. Il se trouve à l'intérieur de sa demeure, dans un endroit où la nature possède peu d'emprise sur son monde, dans une position horizontale et suspendue au-dessus du sol qui évoque à la fois le repos, la sécurité et l'intimité. Cette horizontalité du lit, si familière et enveloppante, prend aussi la forme d'un cocon, d'un espace virginal et originel qui rappelle l'Eden du film. Comme ce dernier, il apparaît comme un lieu immaculé, en marge de l'existence ordinaire, situé à la frontière entre la vie et la mort, ni pleinement habité ni totalement déserté. Cet entre-deux, qui semble offrir une sécurité absolue, révèle en réalité une enclave fragile, un non-lieu où la mère demeure suspendue, hors du mouvement du monde, comme retranchée de l'histoire et de la communauté humaine.

Le jour tire à sa fin et la nuit tombe. La femme dort toujours lorsque le mari vient s'étendre dans le lit, à ses côtés. Il trouve des photographies instantanées de type polaroid avec différents portraits de son fils Nic et de sa conjointe, qu'il observe avant de se coucher. Durant la nuit, les protagonistes sont éveillés par le bruit des glands d'un grand chêne au-dessus de la cabane, qui tombent sur le toit de tôle. La chute de ces glands est également une évocation de leur fils qui tombe de la fenêtre, la progéniture de l'arbre qui fait une chute vers le sol. Les glands de l'arbre sont également un symbole de fertilité et de la nature.

Le mari se réveille le matin et découvre avec une grande frayeur que sa main était à l'extérieur de la fenêtre, à côté du lit et qu'elle est recouverte de tiques qui se sont accrochées à sa peau. Il les enlève rapidement, referme la fenêtre et se recouche avec sa conjointe. Les tiques, en l'occurrence, utilisent la chute comme moyen d'arriver à nous atteindre. Il existe évidemment des êtres plus terrifiants qu'une simple tique, mais cette petite touche d'horreur de Lars von Trier nous fait vivre un sentiment de dégoût et accentue la portée de la prémisse selon laquelle la nature peut être terrifiante et angoissante.

La femme se réveille et sort de la cabane de bois pour y découvrir son conjoint en train de déplacer de grosses pierres sur l'herbe pour en faire deux monticules surélevés.

- « Qu'est-ce que tu fais? » Demande-t-elle.

- « Je mets des pierres en place pour un petit exercice. C'est...c'est comme... c'est comme un jeu. Tu as triché hier. Il ne faut pas courir, il faut que tu sentes vraiment l'herbe. Je veux que tu ailles de cette pierre à celle-ci. Ça fout les jetons, eh? (Dit-il en riant d'un ton narguant sa partenaire.) Tu es prête? Allez, je vais te porter. Je te dépose sur la première pierre. Essaie de tenir. Voilà. Pose le pied. Je te tiens. Je te tiens. Je suis là. »

- « Je ne peux pas. » Affirme-t-elle.

- « Mais si. Tu peux y arriver, tu vas y arriver. Comme moi. On va marcher ensemble. Eh. On va marcher ensemble, d'accord? Aller, aller, respire. Vas-y. Descends de cette pierre. Mets le pied sur l'herbe et avance aller. Descends. Tu vois. Qu'est-ce qui s'est passé? Rien. N'oublie pas de respirer s'il te plaît. Respire. Je suis là. Tu y arrives très bien. Ça va? Respire à fond. 5 5 et 5. On y est presque. On y est presque. C'est très bien. C'est bien. Tu l'as fait, tu l'as fait. Voilà. Tu as réussi. Tu as appris quelque chose. (Elle fait signe que oui) Non? (Elle pleure) Tu t'en es bien sorti. Tu t'en es très bien sorti. »

Le ton directif, insensible et condescendant du mari est incontestablement destructeur pour son couple et pour sa conjointe qui semble, à ce moment, complètement traumatisée. Il fait même une blague de mauvais goût sur le caractère terrifiant (de manière sarcastique) pour elle de marcher dans l'herbe, sur le sol lorsqu'il évoque : « Tu as triché hier. Il ne faut pas courir, il faut que tu sentes vraiment l'herbe. Je veux que tu ailles de cette pierre à celle-ci. Ça fout les jetons en? ». Elle ne se sent plus soutenue par la terre, par la nature et par ce qui devrait être la base même de son existence. Cette peur de l'herbe et du sol est une métaphore de son sentiment d'abandon et de désorientation. Elle n'a plus de fondement garanti sur lequel se reposer et chaque pas devient une confrontation avec un abîme intérieur. Cette peur révèle une crise profonde dans la relation de l'individu avec son monde. Sa terreur montre qu'elle est déconnectée de ce qui la porte et la soutient, que ce soit au niveau physique, émotionnel ou spirituel. La terre, l'herbe et le sol ne sont plus des supports fiables, mais des menaces. Cela reflète une perte de confiance fondamentale dans le monde et dans sa propre capacité de s'y orienter. Elle a perdu ses supports et sa peur du sol est aussi une peur de l'absence de soutien, une peur de ne plus être portée par les éléments essentiels de la vie. Elle est en chute libre, sans ancrage, sans support et sans sol solide pour la rattraper. Cette peur est une illustration poignante de la façon dont la perte et le traumatisme peuvent nous couper de notre base, de notre sol, de ce qui nous porte et nous soutient dans la vie quotidienne.

Le mari, de son côté, se pose dans une position verticale supérieure à sa partenaire, puisqu'il prétend savoir, du haut de ses connaissances en psychologie, ce qui est bon pour elle et pour son rétablissement mental. Cette posture n'est pas seulement celle de l'autorité rationnelle et savante ; elle devient aussi envahissante et insidieuse, à la manière de l'herbe qui recouvre et étouffe, inquiétante par son caractère intrusif. Sa prétention à soigner ne se traduit pas seulement par un excès de savoir, mais par une présence qui submerge et qui effraie, rendant plus difficile encore pour sa conjointe de trouver un espace propre où son deuil pourrait se dire et s'élaborer. La chute du couple poursuit sa trajectoire vers le chaos le plus complet. Le monde de la mère est de plus en plus émietté et brutalisé par cette relation de pouvoir destructrice, par cette violence insidieuse où les compliments s'alternent avec les « agressions

thérapeutiques ». Les agressions thérapeutiques dans le film ne se limitent pas à des actes flagrants de violence physique ou verbale, mais englobent une forme subtile et pernicieuse de domination et de contrôle sous couvert de soin et de guérison. Le mari utilise son savoir et son autorité professionnelle pour imposer des méthodes de traitement à sa femme, sans tenir compte de sa subjectivité, de son vécu émotionnel et de sa capacité à consentir ou à refuser. Le mari instrumentalise la relation thérapeutique pour exercer un pouvoir sur l'autre, négligeant ainsi la dimension humaine et relationnelle du soin. Dans le film, ces agressions se traduisent par une série d'interventions où le mari cherche à « réparer » sa femme, à la remettre sur le chemin qu'il juge approprié, sans véritablement écouter ou comprendre sa souffrance. Par exemple, lorsqu'il l'incite à confronter ses peurs de manière directe et brutale, il ne fait que réitérer une forme de violence, déguisée en acte thérapeutique. Ce processus de confrontation forcée, dépourvu de l'empathie nécessaire, ne fait qu'aggraver la détresse de la femme, la plongeant davantage dans le désespoir et la désorientation. Dans une approche psychothérapeutique de nature humaniste, l'accent est mis sur la rencontre authentique entre le thérapeute et le patient et sur la reconnaissance de l'autre comme un être complet avec ses propres expériences, peurs et désirs. Une agression thérapeutique, en revanche, élimine cette reconnaissance en transformant la relation de manière unilatérale et objectivante. Un thérapeute comme le mari dans *Antichrist* (Trier, 2009) devient alors un technicien de l'âme, appliquant des recettes et des techniques sans véritable engagement humain, sans respect pour l'altérité de l'autre qu'il chosifie, objective. Cette dynamique est particulièrement destructrice, car elle révèle l'incapacité du mari à véritablement « voir » sa femme. Sa prétention à savoir ce qui serait « bon » pour elle devient avant tout une manière de se rassurer lui-même, une façon d'imposer son propre cadre au détriment de l'expérience vécue de sa conjointe, en niant la légitimité et la réalité de sa souffrance. Les compliments du mari alternant avec ces agressions contribuent à créer une sorte de climat de confusion et de désespoir. La femme est continuellement déstabilisée, ne sachant jamais si elle sera soutenue ou attaquée. Cette ambiguïté perpétue un cycle de dépendance et de contrôle, où elle est toujours en position de faiblesse, incapable de trouver un sol stable sur lequel se tenir.

Au moment où elle semble reprendre le dessus sur ses émotions, un oisillon tombe lourdement d'un arbre, devant eux et se brise sur le sol, sur une fourmilière géante. Les fourmis envahissent et englobent instantanément l'oisillon agonisant. Comble de l'horreur, un aigle attrape le petit oiseau, l'emporte sur une branche d'arbre et le dévore aussitôt. La nature est ainsi cruelle et sans pitié pour les êtres faibles ou fragiles. Une nouvelle chute, chargée d'un symbolisme puissant, est celle de l'oisillon, qui reflète une fois de plus la chute de Nic, un jeune être dont la vie est brutalement interrompue. Cela inverse l'ordre naturel

du monde, ce qui devrait être (l'amour, la naissance, la transmission), mais ne sera pas. Les personnages se retrouvent ainsi, au milieu d'un monde naturellement horrible et menaçant. Ils sont les témoins passibles d'une cruauté inassimilable. Cette cruauté inassimilable qu'on pourrait qualifier de « Réel » au sens lacanien de l'expression, dépasse la capacité des personnages à intégrer et à symboliser l'expérience. Le Réel représente ce qui est au-delà du langage, ce qui échappe à la signification et à la compréhension humaine. Dans le film, cette cruauté inassimilable renvoie à un monde où les repères habituels sont dissous, où le symbolique, c'est-à-dire l'ordre du langage et des significations partagées, s'effondre. Lorsque le symbolique s'effondre, il ne reste que le Réel brut, sans médiation, une confrontation directe avec l'horreur de l'existence. Dans cet état, les personnages perdent leur capacité à maintenir un cosmos humain. Le cosmos humain, dans l'esprit de Monsieur Bernd Jager (Jager, 2022), est fondé sur des structures symboliques qui donnent sens à nos expériences et nous permettent de naviguer dans le monde avec une certaine cohérence. Sans ces structures, le monde devient chaotique, menaçant et la chute existentielle des personnages est inévitable.

À la suite de cet abominable spectacle, les personnages se retrouvent dans le chalet, la femme en pleurs dans le lit et son conjoint, qui tente de la consoler, à ses côtés. Elle s'exprime sur le fait que leur fils lui manque beaucoup. Il l'embrasse tendrement sur la joue et cela semble l'apaiser un peu dans sa douleur. Il ne dit rien à ce moment, il partage la douleur de son amoureuse et prend soin d'elle en étant là de tout son être. Il comprend ce qu'elle vit et partage enfin lui aussi la perte de leur enfant décédé tragiquement.

- « Il m'est déjà arrivé d'avoir peur ici. » Affirme la femme.
- « Apparemment oui. » (En arrière-plan sonore, le spectateur entend les glands du chêne tomber sur le toit de la cabane.)
- « J'ignorais que c'était de la peur. Je me suis mise à avoir peur et je n'ai plus rien écrit. »
- « Qu'est-ce qu'il y avait de différent la dernière fois? » Demande-t-il à sa conjointe.
- « J'ai entendu quelque chose. »

La scène illustrée nous fait faire un bond en arrière dans le temps, où la femme était assise à la table dans le chalet, en train d'écrire sa thèse sur les barbaries infligées aux femmes dans l'histoire. Elle découpait une image où il était possible de voir des sorcières pendues. Elle insérait l'image dans son livre intitulé « Gynocide ». Le bruit d'un bébé en pleurs commence à se faire entendre dans la cabane. Le son est fort et facilement perceptible pour le spectateur. La mère court à l'extérieur de la maison et se met à la recherche de son fils dans la forêt avoisinante. Elle crie le nom de son fils et n'arrive pas à le trouver. Elle revient au chalet, ouvre la porte du cabanon et découvre son fils en train de jouer tranquillement avec une

bûche. Il est calme et ne pleure pas. Les pleurs continuent par ailleurs et semblent provenir de la forêt. Tout comme le personnage interprété par Charlotte Gainsbourg, le spectateur ne comprend pas ce rêve éveillé, cette dissonance entre les sens du personnage et le monde perçu. La forêt est en larmes et agonise comme un enfant blessé.

- « Tu n'as pas entendu Nic pleurer. » Affirme-t-il à sa conjointe.
- « Apparemment non. »
- « Et parce que tu avais éprouvé cette impression sans aucune explication rationnelle, tu as placé Eden au plus haut de la pyramide. Eden a été le catalyseur qui a déclenché ta peur. Tu en as tiré des conclusions. Tu as associé cette expérience émotionnelle à ce lieu. Quand on est menacé, il est normal de réagir. Si le danger était réel, ta peur te sauverait la vie. L'adrénaline servirait à provoquer un réflexe de lutte ou de fuite. Mais ce que tu as éprouvé ce jour-là c'était de la panique et rien de plus. Les pleurs n'étaient pas réels. »

Dans un accès de rage plutôt inattendu et intense, elle se jette sur lui alors qu'il prenait une gorgée de vin dans la cuisine. Il lui dit d'arrêter et de se calmer en la maîtrisant par les poignets, au sol, alors qu'elle se trouve sur le dos.

- « T'as eu tort de venir. T'es tellement arrogant. Mais ça pourrait changer, tu sais? T'as pensé à ça? » Lui dit-elle avec un grand sourire machiavélique. L'attitude condescendante du mari est un facteur important à l'origine de cette crise de rage. Il se place dans la position de l'expert, de celui qui connaît, de celui qui informe et dans tous les cas, n'est pas celui qui est vulnérable, fragile ou souffrant. Il se positionne au-dessus de sa conjointe et invalide ce qu'elle lui raconte. Cette posture se manifeste par une série de comportements et d'attitudes qui montrent une incapacité à reconnaître les limites de sa compétence et une tendance à s'enfermer dans la perspective du « sujet connaissant ». Le mari, en se posant comme expert, adopte un rôle dominant, où il impose son interprétation des événements et des émotions, refusant implicitement la validité de l'expérience subjective de sa conjointe. Cette attitude se caractérise par une rationalisation excessive, où il utilise un langage technique et clinique pour analyser les émotions et les réactions de sa femme. En rationalisant de manière excessive, il transforme des expériences profondément personnelles et douloureuses en objets d'étude abstraits, minimisant ainsi les sentiments de sa conjointe et créant une barrière entre eux. En traitant sa conjointe comme une patiente plutôt que comme une partenaire, il réduit leur relation à une dynamique « thérapeutique » déséquilibrée. Il devient l'observateur et l'analyste, tandis qu'elle est réduite à un objet de traitement. Cela non seulement déséquilibre leur relation, mais renforce également la déshumanisation de la souffrance de sa femme. En ne reconnaissant pas les limites de sa propre compétence, le mari échoue à voir sa femme comme un

individu complet et complexe et il échoue également à accéder à sa propre souffrance et ainsi, potentiellement, à en faire sens. Il n'arrive pas à reconnaître qu'il y a des aspects de son expérience et de sa douleur qui échappent à son contrôle et à sa compréhension. Cette incapacité à admettre ses propres limitations aggrave encore plus la situation, car elle renforce son besoin de contrôle et son refus de la vulnérabilité. La verticalité et l'asymétrie dans le couple s'avèrent destructrices et donnent l'illusion au mari d'avoir une position psychothérapeutique efficace, alors que rien dans ce qu'il fait n'est de l'ordre d'une psychothérapie. D'abord, il manque les fondements éthiques et professionnels qui sont essentiels à toute pratique thérapeutique. La relation thérapeutique est définie par des règles de conduite et une déontologie professionnelle que le mari, bien qu'il soit psychologue, ne respecte pas dans son approche avec sa femme. En se posant comme thérapeute de sa propre conjointe, il viole une des règles cardinales de la psychothérapie : celle de maintenir une juste distance et une fonction de tiers. Contrairement à l'illusion d'une « objectivité » neutre – qui n'est ni possible ni souhaitable dans les approches humanistes et existentielles – la véritable neutralité thérapeutique se déploie plutôt comme une neutralité bienveillante, une disponibilité empathique qui accueille l'autre dans sa souffrance tout en reconnaissant les limites de son rôle. Être thérapeute, dans ce sens, ne signifie pas se tenir à distance de manière aliénante, mais assumer une place médiatrice où le lien, la parole et la reconnaissance peuvent advenir. Or, le mari, en brouillant les frontières entre son rôle conjugal et un rôle thérapeutique improvisé, ne respecte pas cette nécessaire médiation. Sa proximité affective l'empêche d'ouvrir un espace symbolique partagé : il est trop impliqué personnellement, ses interventions sont imprégnées de ses propres angoisses et besoins, et la « scène thérapeutique » se voit ainsi déformée. Au lieu de créer un espace de sécurité, il absorbe et oriente l'expérience de sa femme selon ses propres repères, effaçant la tiercéité qui aurait pu donner sens à leur souffrance commune et ouvrir une véritable possibilité de rencontre. Le mari est, en plus, l'objet des reproches et plaintes de sa conjointe qui adresse à ce dernier ses manques relationnels. Celui qui traite est donc lui-même l'objet des plaintes qui blessent. Ensuite, il y a une absence flagrante de cadre thérapeutique. En psychothérapie, le cadre est toujours crucial : il comprend les limites temporelles, les lieux spécifiques de rencontre, les règles de confidentialité et les objectifs clairement définis. Dans le film, ce cadre est inexistant. Les sessions de pseudo-thérapie se déroulent dans des contextes intimes et privés, souvent pendant des moments de vulnérabilité extrême, ce qui brouille les frontières entre le soutien émotionnel conjugal et le traitement clinique. La confusion des rôles (être à la fois mari et thérapeute) entraîne une dynamique de pouvoir malsaine. Le mari exerce un contrôle excessif sur sa femme, dictant non seulement les termes de leur relation, mais aussi ceux de son processus de deuil et de guérison. Mais ce contrôle, loin d'être uniquement dirigé contre elle, fonctionne aussi comme une

stratégie défensive face à lui-même. Son attitude peut être comprise comme une manière de se protéger de ses propres affects, de se défendre contre l'angoisse et la douleur insoutenables liées à la perte de son fils. En clinique, on pourrait parler de défenses narcissiques : en se plaçant dans la posture du soignant qui « sait » et qui « encadre », il esquivé la vulnérabilité de son propre deuil. Ce positionnement lui permet d'éviter de reconnaître sa propre désorientation et de masquer l'impuissance qui le traverse, en projetant sur sa femme l'ensemble du travail psychique à accomplir. Le pouvoir qu'il exerce n'est donc pas simplement une domination sur l'autre, mais une tentative (vouée à l'échec) de maintenir une cohérence interne et de se préserver de l'effondrement. Dans cette dynamique, le mari échoue à être véritablement en relation : il n'écoute pas la souffrance singulière de sa conjointe, mais construit autour d'elle un dispositif de contrôle qui répond avant tout à ses propres fragilités. L'œuvre cinématographique de Lars von Trier est une parodie sombre de la psychothérapie, où l'illusion de l'expertise et du contrôle se substitue aux principes fondamentaux de l'écoute empathique et du respect de l'expérience subjective du patient. La relation entre le mari et sa femme, teintée de pouvoir et de domination, devient un terrain fertile pour l'aggravation de la souffrance, plutôt que pour sa diminution.

Dans la scène suivante, le couple discute calmement dans son lit et la femme fait un court monologue à son conjoint :

- « Les chênes peuvent vivre plusieurs centaines d'années. Il leur suffit de produire un seul chêne tous les 100 ans pour assurer leur propagation. Ça peut te paraître anodin, mais, pour moi, ça a été comme une révélation quand j'ai passé ce mois-ci avec Nic. Les glands tombaient sur le toit comme maintenant. Ils tombaient et ils mouraient sans arrêt, sans arrêt. Et j'ai eu conscience que... j'ai eu conscience que tout ce que j'avais trouvé de beau depuis toujours à Eden était peut-être en réalité hideux. J'entendais ce que je ne pouvais pas entendre avant. Les cris de toutes ces choses qui sont destinés à mourir. »
- « Tout ça serait très touchant si c'était dans un livre pour enfants. Les glands ne crient pas. Tu le sais aussi bien que moi. C'est ça la peur. Tes pensées déforment la réalité et en aucun cas l'inverse. » Réponds le mari aux affirmations de celle-ci.
- « L'Église de Satan. »
- « Satan? Mon Dieu. » L'interrompt-il en riant de ses propos.
- « La nature est l'Église de Satan. »
- « Quoi? »
- « Tiens, le voilà justement. C'est son souffle. » Affirme-t-elle.

Ce dialogue est important, car il évoque la figure de Satan, l'accusateur dans la Bible, qui défie Dieu et refuse de croire, de voir et d'accueillir. Satan, dans ce sens, incarne celui qui se ferme à l'autre et à l'inconnu. Cet échange entre les deux personnages est déroutant et intense. Il fait émerger une dissonance

fondamentale entre les deux époux : d'un côté, une parole féminine traversée par la sensibilité, l'intuition et la résonance poétique du monde – une parole marquée par l'imaginaire, la peur et une forme de lucidité douloureuse face à la souffrance des vivants ; de l'autre, une posture masculine qui refuse cette ouverture au mystère et à l'angoisse, préférant s'en tenir à une rationalité froide, à un discours d'autorité qui cherche à corriger plutôt qu'à comprendre. La perspective de la mère s'apparente ici à une vision dépressive du monde : elle ne perçoit dans la forêt que la chute, la putréfaction et la mort. Françoise Dolto rappelait pourtant que la vie et la mort sont indissociables, que la mort existe parce qu'il y a la vie, et que ce qui vit doit un jour mourir (Leclerc, 2024). Autrement dit, la finitude ne supprime pas la beauté de l'existence, mais en constitue la condition même : dans la forêt, on peut certes voir le flétrissement, la décomposition et la prédation, mais on peut aussi y voir l'éclosion des faons, la poussée des feuilles, le renouvellement incessant de la vie. Ce que la mère n'arrive pas à assumer, c'est cette dialectique même de la vie et de la mort, ce passage du temps qui fait grandir l'enfant, qui inscrit la beauté de l'enfance dans le vieillissement des parents. L'enfance est encore plus prodigieuse lorsqu'on la regarde avec cette conscience de la fragilité et de l'éphémère. Dans le film, elle lutte précisément contre ce temps, refusant l'altération et la séparation, comme si toute germination était déjà condamnée à la mort. Le mari ne répond pas, il rectifie. Il n'écoute pas, il recadre. Ce qui se joue ici dépasse le simple désaccord sur la nature : c'est une incompréhension existentielle, un refus d'habiter le monde à deux. À travers ce désaccord sur la nature et la souffrance, ce sont deux visions du monde qui s'affrontent : l'une ouverte à l'invisible, à la perte, à l'abîme ; l'autre, fermée dans le confort apparent du contrôle et de la maîtrise. C'est précisément dans cet écart que se loge en bonne partie la véritable chute, non pas tant dans la douleur elle-même, mais dans l'impossibilité de la dire, de la communiquer, de la faire entendre, de la faire advenir (peut-être) comme un espoir de sens, comme un appel. Cet oubli de la part du mari est en soi une forme de pacte avec le diable, où la quête de la connaissance se fait au détriment de l'humanité et de l'amour. La femme essaie de communiquer cette réalité à son mari, mais il reste sourd à ses appels, enfermé dans sa vision réductrice et contrôlante. Il ne voit pas la détresse véritable de sa femme ni la complexité de sa douleur. Il se transforme en une figure dominatrice, semblable à Satan, qui cherche à imposer sa volonté au lieu d'embrasser l'incertitude et la fragilité de la condition humaine. Toutefois, il serait réducteur d'en faire le coupable exclusif de la tragédie. La mère, rappelons-le, a aussi infligé à son enfant une mutilation qui témoigne de sa propre dérive. Le film met plutôt en scène un couple enfermé dans une dynamique destructrice où chacun, à sa manière, s'égaré : elle, dans la mélancolie et la confusion pulsionnelle ; lui, dans la rationalité défensive et l'illusion du contrôle. Leur union ne devient plus une rencontre, mais une collision entre deux modes d'existence incompatibles, où le féminin et le masculin cessent de se féconder

pour entrer en opposition. Au fil du récit, les rôles s'inversent et se brouillent, chacun finissant par infliger à l'autre des blessures irréparables. Eden, lieu censé évoquer l'origine et l'harmonie, se révèle alors comme son envers : un enfer conjugal et existentiel, où la solitude et la violence prennent le pas sur l'amour et la vie partagée.

Le vent entre par la fenêtre ouverte et des glands poussés par le vent tombent dans l'évier, alors que l'homme troublé se lève pour aller fermer la fenêtre. Il se dirige ensuite dans la cuisine pour retrouver l'échelle des peurs qu'il avait tracée sur sa feuille. Il rogne sur la feuille le mot « nature », qui se trouvait dans le haut de cette pyramide pour y inscrire le mot « Satan », qu'il rogne également une seconde plus tard, insatisfait, visiblement, dans sa quête pour hiérarchiser et ultimement, contrôler les peurs de sa femme. Les glands du chêne qui tombent en criant rappellent assez naturellement la chute vers la mort de leur fils Nic, décédé après avoir été tombé de la fenêtre de leur appartement. La métaphore visuelle de la fécondité du chêne, que met d'ailleurs de l'avant le personnage de la mère, en plus d'engager la rêverie du spectateur à propos de la reproduction et donc, de la vie et de la mort, donne évidemment un caractère anthropomorphique à la scène. Les différents animaux présents dans le film et tous les aspects de la nature (du bouquet de fleurs dans la chambre d'hôpital au souffle du vent dans la forêt) deviennent dans la foulée une représentation humanisée de Satan. Ce dernier incarne une attitude profonde, une manière d'être au monde qui est marquée par la déchéance et la rupture des liens fondamentaux de l'humanité. Il est la perte de capacité à croire, la perte de l'avenir. Satan incarne une forme de cécité émotionnelle et existentielle, une fermeture à l'altérité qui conduit à une descente vertigineuse vers le chaos. Il symbolise aussi la chute dans une forme de rationalité déshumanisante, où les relations sont dépouillées de leur dimension affective et spirituelle. La déchéance que représente Satan est aussi une rupture avec le monde de la fête et de la rencontre, un monde où les êtres humains se reconnaissent et se soutiennent mutuellement. Satan dans le film est une métaphore puissante de la déchéance existentielle, de la perte de l'humanité à travers la quête de contrôle et de domination. Il symbolise l'isolement radical, la rupture des liens et l'oubli de l'autre. Cette interprétation ouvre une perspective herméneutique qui permet de comprendre la profondeur de la chute des personnages, une chute qui est autant intérieure qu'extérieure, autant psychologique qu'existentielle.

Dans le monde d'*Antichrist* (Trier, 2009), le chêne qui surplombe le chalet d'Eden est un personnage, en quelque sorte, qui renvoie la mère à son propre destin. À travers la mère et son récit sur les cris des glands qui sont destinés à mourir, le spectateur pénètre donc au cœur de la souffrance perpétuelle des

personnages. Le grand chêne, en tant qu'arbre imposant et ancien, est souvent vu comme un symbole de la vie, de la force et de la permanence. Cependant, dans l'œuvre *Antichrist* (Trier, 2009), ce symbole est subverti pour représenter une réalité plus sombre et menaçante. Le grand chêne n'est plus un refuge ou un symbole de vie, mais un rappel constant de la mortalité et de la désintégration. Le géologue de monsieur Bernd Jager (Jager, 2022), est un autre exemple éloquent qui traduit cette forme de révélation, ce changement de paradigme qui nous fait passer d'un monde à un autre en une fraction de seconde. Dans le cas d'*Antichrist* (Trier, 2009), le changement de paradigme est une chute des personnages et de leur monde, du paradis vers l'enfer. Cette direction particulière présentée dans le film est une métaphore qui encapsule la chute inexorable des personnages principaux. À travers la figure du chêne, surplombant le chalet d'Eden, le spectateur est invité à explorer cette transformation radicale du monde des personnages, une transformation qui révèle les ténèbres cachées sous la surface de leur réalité quotidienne. La mère, en racontant l'histoire des glands, exprime une prise de conscience aiguë de cette réalité cruelle : la vie est intrinsèquement liée à la mort et toute tentative de trouver un sens durable est vouée à l'échec face à l'inévitabilité de la désintégration. Ce sentiment de désespoir profond marque le passage du paradis vers l'enfer, non pas en termes religieux traditionnels, mais en termes existentiels et psychologiques. Cette transition du paradis vers l'enfer, de l'illusion de la maîtrise et de la sécurité à la révélation de la vulnérabilité et de l'inévitabilité de la souffrance et de la mort, est une expérience fondamentale de la condition humaine. En ce sens, le film explore les profondeurs de l'angoisse existentielle, où les personnages, dépouillés de leurs illusions, doivent faire face à la réalité brute et cruelle de leur existence. Ce passage, cette chute, n'est pas seulement une dégradation physique ou mentale, mais une transformation radicale de leur être-au-monde. Dans cette perspective, le film de von Trier devient une méditation sur la fragilité de l'humanité, sur la façon dont nous construisons nos mondes de sens et de sécurité, seulement pour les voir s'effondrer face aux forces implacables de la nature et de la réalité psychologique. Le passage du paradis vers l'enfer dans *Antichrist* (Trier, 2009) n'est pas seulement un récit de déclin et de chute, mais une exploration profonde de ce que signifie être humain, confronté à l'abîme de l'existence et à l'éternelle question de la signification face à l'absurdité.

Le personnage masculin interprété par Willem Dafoe démontre qu'il a une vision du monde très cartésienne, construite de manière organisée et finalement, comme le film nous permet de le découvrir, assez éloignée des choses elles-mêmes et de la concrétude de l'existence. En réalité, nous assistons à travers cette fiction à une lente transition d'un monde construit et conceptuel vers un monde où règne le chaos et l'agonie. Dans ce Nouveau Monde moribond, la nature n'est pas belle et merveilleuse comme

elle peut être présentée dans les contes contemporains pour enfants. Elle est cruelle, sans pitié et agonisante dans l'œil du réalisateur. Le renard vient même confirmer au mari ce changement de paradigme lorsqu'il lui parle directement : « Le chaos règne ».

- « Nic s'est beaucoup éloigné de moi quand on était là. Il n'arrêtait pas de sortir, de courir partout. Il aurait pu faire un effort pour être avec moi. » Raconte-t-elle, emmitouflée dans une couverture, dans son lit.

À ce moment, on peut explorer le monde régressé et immature du personnage de la mère. Un décalage apparaît entre le rôle de la mère suffisamment bonne, qui souhaiterait normalement voir son enfant grandir, explorer le monde et s'émanciper, et la réalité vécue par cette femme, qui souffre de l'abandon de son fils, qui ne répond plus à ses besoins affectifs. Ce monde est empreint de solitude et d'abandon. La chute que la mère vit dans cet univers est vertigineuse, lui faisant perdre ses repères d'adulte, qui devrait normalement comprendre le désir d'exploration et d'émancipation de son enfant, plutôt que de chercher à être soutenue par lui.

Le père ouvre la porte de l'âtre pour démarrer un feu dans le chalet et en cherchant des allumettes, il retrouve la lettre de l'autopsie de son fils, qu'il avait laissée dans son manteau et qu'il n'avait toujours pas consultée. Le mari décide d'ouvrir l'enveloppe alors que sa conjointe est endormie dans le lit de la pièce voisine. Il lit le rapport du médecin légiste, semble être sous le choc et regarde la femme qui dort dans le lit. Il s' imagine ensuite à l'extérieur du chalet, sous une pluie de glands qui tombent au ralenti, alors qu'une grande quantité de chênes émergent du sol en mode accéléré. Les glands du grand chêne surplombant le chalet d'Eden sont des symboles récurrents dans le long métrage de Lars von Trier. Le gland du chêne contient une graine qui lui permet de se reproduire et de former un nouveau chêne. Traditionnellement, ce petit fruit qu'est le gland est un symbole de fécondité, de longévité et de prospérité. Dans la fiction du réalisateur danois, il est aussi un rappel de l'enfant décédé dans sa chute et aussi du caractère agonisant de la nature, qui souffre avant de mourir. Évidemment, le père constate que son héritage est compromis avec la perte de son fils.



4.12 (Trier, 2009)

Dans la scène suivante, le mari boit son café seul dans les marches extérieures de la cabane de bois et semble songeur. La femme sort du chalet pour retrouver son conjoint assis à l'entrée de leur demeure.

- « Tu as l'air d'avoir bien dormi. » Lui dit-il en souriant.
- « Oui merci. Tu sais je voulais te dire que je suis vraiment contente que tu sois là. Je t'aime chéri. (Ils se prennent la main et l'homme ne répond pas.) Tu as bien dormi toi? (Il fait signe que oui.) »
- « J'ai fait beaucoup de rêves agressifs. » Lui indique-t-il.
- « Pour la psychologie moderne, les rêves n'ont plus aucun intérêt. Freud est mort que je sache, non? » Le mari se met à rire et fait un signe d'affirmation de la tête.
- « Oui » finit-il par lui répondre.

Le ton ironique et espiègle avec lequel elle parle de la mort de Freud et de la disparition de l'importance des rêves pour la psychologie moderne ouvre une réflexion riche et porteuse de sens dans le contexte d'un essai doctoral en psychologie. Cette petite flèche à l'endroit de son conjoint est également une critique plutôt passive-agressive, formulée après lui avoir dit qu'elle l'aimait et qu'elle était contente qu'il soit avec elle. En somme, elle semble ironiser la position « scientifique » dans laquelle il se campe, dans laquelle, devrions-nous dire, il prétend savoir, mais ne voit plus, ne ressent plus, ne pose plus comme Freud, la question du sens. Ce rejet moqueur de Freud et du rêve est révélateur d'un profond désaccord sur la manière d'aborder la souffrance psychique. En affirmant que « Freud est mort », elle ne s'en prend pas tant à Freud lui-même qu'à la posture d'autorité scientifique qu'incarne son mari, posture qui semble avoir évacué toute dimension symbolique, onirique et subjective de l'expérience humaine. C'est comme si elle pointait ici une forme de rationalisation vide, une psychologie devenue hygiénique, désincarnée, détachée de l'inconscient et des mouvements obscurs de l'âme. Freud, étant bien mort biologiquement, demeure vivant comme figure théorique dans l'espace de la pensée du rêve comme voie royale vers l'inconscient et donc vers ce qui échappe, ce qui se dérobe à la compréhension immédiate. Sa déclaration ironique est peut-être aussi une manière de dire que son mari n'est plus capable de rêver

authentiquement, c'est-à-dire de se laisser traverser par l'inquiétante étrangeté de sa propre vie psychique ; par sa propre fragilité, ses propres doutes et ses propres zones d'ombres. Là où Freud cherchait à donner voix aux symptômes, aux énigmes du désir et à écouter ce que le patient ne sait pas qu'il dit, le mari semble préférer la clarté de protocoles et la sécurité des définitions. Le rêve, en ce sens, devient l'un des lieux de clivage entre les personnages : pour elle, c'est une dimension encore vive, même si elle en souffre, un lieu d'intuition, de pressentiment, d'étrangeté. Pour lui, c'est un résidu sans importance, un artefact de l'ancien monde analytique. Cette opposition, presque imperceptible dans la légèreté apparente de leur échange, scelle en réalité un écart fondamental dans leur rapport à la vérité psychique : d'un côté, le rêve comme appel à entendre ce qui ne se dit pas et de l'autre, le rêve comme production désuète, reléguée au domaine des curiosités dépassées. Cette scène, en apparence anodine, est une nouvelle expression de la chute, une chute silencieuse : la chute d'une parole qui ne trouve plus d'oreille, la chute d'un langage symbolique désormais disqualifié, la chute d'un lien qui ne tient plus que par les gestes, mais dont les mots n'arrivent plus à faire monde commun.

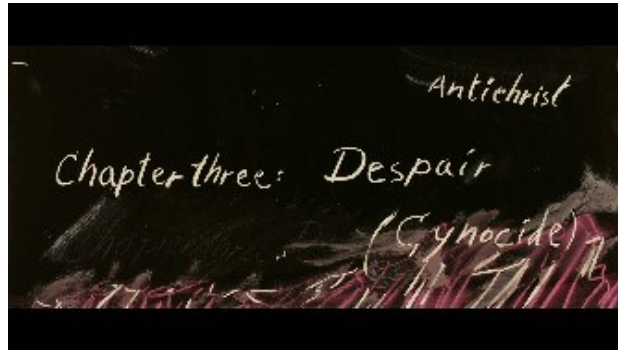
Le personnage de la mère quitte en compagnie de son conjoint avec un grand sourire pour aller se promener dans la forêt. Elle s'arrête devant le terrier du renard, s'accroupit et met sa main dans le terrier pour lui montrer qu'elle a vaincu ses peurs.

- « Qu'est-ce que tu fais? » Lui demande-t-il.
- « Regarde. Je me sens revivre. (Elle tape du pied sur le vieux pont, va sauter dans la petite rivière et sourit.) Je suis guérie. Qu'est-ce que tu es fort. (Il la regarde douteux et songeur.) Je vais bien (Elle le prend dans ses bras et perd ensuite son grand sourire pour changer de ton.) Tu es incapable de te réjouir pour moi, hein? »

Elle quitte son conjoint et semble alors très fâchée. Alors qu'il se retrouve seul derrière elle, une branche de verdure, au sol, bouge un peu plus loin. Il est curieux et s'approche de la branche qui bouge. La musique d'horreur recommence. Un coup de vent (le souffle de Satan) se manifeste alors qu'il se rapproche de la branche qui bouge. Il écarte les branches de végétation et se fait surprendre par un renard qui semble vouloir lui mordre la main. Il se recule ensuite et observe le renard, en train de se déchirer lui-même le ventre avec sa gueule, pour en exposer les entrailles. Le renard parle ensuite d'une voix gutturale, terrifiante et dit : « Le chaos règne. ». La relation conjugale représentée dans le film semble entrer dans une phase de désintégration totale, une véritable chute libre où la confiance, déjà fragile, se décompose à mesure que les gestes et les mots échouent à maintenir un lien intéressé entre les deux partenaires. La femme, en proie à une douleur abyssale, multiplie les signaux trompeurs pour convaincre son conjoint

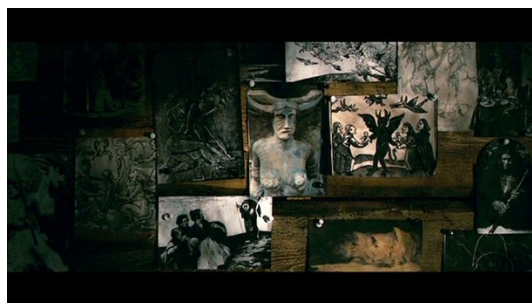
qu'elle se porte mieux qu'en réalité et que leur relation se rétablit. Pourtant, derrière ces apparences, c'est l'inverse qui se joue : une descente dans la duplicité, la rage silencieuse et l'isolement se produit. Il semble que la nature elle-même, sombre et animée d'une puissance malveillante, s'empare peu à peu de son esprit et de son corps, possiblement par l'entremise de son contact physique avec elle (l'herbe au sol). La forêt, espace liminal et archaïque, devient un théâtre de possession lente, où Satan en tant que force obscure, s'immisce dans sa psyché meurtrie. La colère en elle grandit, nourrie à la fois par les comportements intrusifs et violents de son conjoint, par le deuil insupportable de son enfant et par un sentiment profond de trahison. Plutôt que de continuer à subir cette violence, elle choisit graduellement de l'endosser, de l'incarner, comme s'il s'agissait pour elle de retrouver dans l'acte violent, une forme de maîtrise sur son existence fracturée. De son côté, le mari, avec ses certitudes rationalistes, voit peu à peu son univers s'effondrer. Sa volonté de maîtrise, fondée sur une approche thérapeutique rigide et sur un refus de l'inconnu, se fissure devant les manifestations mystérieuses de la nature environnante. Des événements énigmatiques, presque surnaturels, l'enveloppent (des animaux blessés ou mourants, un renard qui parle, une corneille qui résiste à la mort, etc.). La nature semble en agonie, mais aussi en communication avec lui, dans une langue qu'il ne parvient pas à comprendre. Son séjour à Eden devient peu à peu une expérience de cauchemar éveillé, où les repères logiques et symboliques s'effacent. Plus il cherche à comprendre et à contenir la douleur de sa conjointe, plus celle-ci échappe, et avec elle, la possibilité même d'un sens. Il se retrouve ainsi de plus en plus seul, confronté non seulement à l'opacité du monde qui l'entoure, mais aussi à l'échec de sa quête : tenter de pénétrer ce qui, en réalité, demeure irréductible – la peur originelle de sa femme, autrement dit cette part du féminin qui lui reste inaccessible. Car vouloir « comprendre » l'autre jusque dans son altérité la plus intime, c'est déjà risquer de la réduire à ses propres catégories, alors qu'ici, c'est précisément l'impossible à saisir qui se déploie. Le féminin, tel qu'il est mis en scène dans le film, ne se livre pas comme une donnée psychologique objectivable, mais comme un abîme de différence, une énigme qui se dérobe à toute appropriation. Le mari, en cherchant à maîtriser ou à nommer ce mystère, ne fait que souligner davantage l'impossibilité d'une telle entreprise : l'autre ne peut pas être saisi, seulement approché dans une reconnaissance de son irréductible étrangeté. Chacun des membres du couple chute alors dans son propre abîme : la mère, dans le « sans distance », dans une fusion dévorante où toute séparation devient insupportable ; le père, dans le « trop de distance », dans une posture de rationalisation et de désaffection qui le coupe de l'intensité vécue. Elle s'effondre dans l'excès de proximité, incapable de symboliser la perte autrement que dans la régression et la douleur brute ; lui s'égaré dans une posture défensive où l'intellectualisation lui permet d'éviter sa propre souffrance. Ces deux manières opposées de « tomber » ne s'équilibrent jamais, mais se heurtent,

condamnant le couple à ne pas trouver de lieu commun où habiter la douleur. Ce qui aurait pu être un partage de la vulnérabilité devient une double solitude, un parallélisme tragique de deux chutes irréconciliables.



4.13 (Trier, 2009)

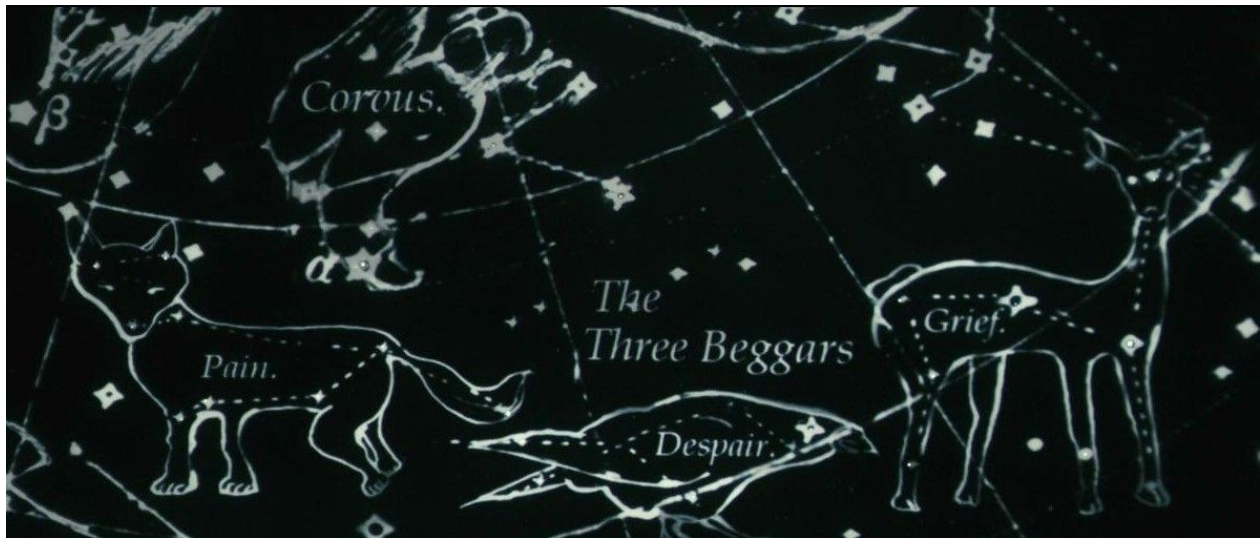
Le personnage du mari est toujours dans la végétation après sa rencontre surnaturelle avec le renard et semble à la fois songeur et découragé. La pluie se met à tomber subitement et très fortement. Il ne bouge pas pour un certain temps et demeure sous la pluie en refermant son manteau. Il retourne au chalet et se tient, observateur, devant sa conjointe qui est au lit et endormie. Il regarde par la fenêtre et voit la pluie qui tombe sur deux verres d'eau et un sandwich, sur le balcon du garage extérieur. Il remarque que l'échelle de bois donnant normalement accès au grenier de la maison est par terre, alors qu'elle devrait se trouver à l'intérieur de la cabane. Il regarde la trappe fermée du grenier, au plafond. Il enfile un habit de pluie pour aller chercher l'échelle à l'extérieur et la rapporter à l'intérieur de la demeure. Il installe l'échelle à sa place, allume une lampe à l'huile et grimpe dans l'échelle pour atteindre le deuxième étage de leur chalet, qui est plongé dans la noirceur. Telle une sorte d'exposition artistique morbide, le mari découvre les travaux de sa compagne affichés sur les murs du grenier : des images de femmes qui se font torturer par des hommes à travers les époques.



4.14 (Trier, 2009)

Une des représentations artistiques montre une femme à moitié dénudée et attachée les bras dans le dos, sur un tronc d'arbre, alors qu'un homme religieux brandit son chapelet dans sa direction. Une autre image montre des femmes sur un bûcher en feu, avec une représentation de serpent dans les nuages et des regroupements d'hommes qui assistent à la scène. La troisième scène est celle d'une femme aux cheveux longs qui est attachée, pendue par les mains et à moitié nue. Les images suivantes représentent des hommes et des femmes attachés, qui subissent des tortures corporelles. Sur la table du grenier, il y a une carte avec des constellations d'étoiles, où il est possible de voir les trois mendiants ainsi que les trois parties du film représentées par les animaux : le renard (douleur), le corbeau (désespoir) et la biche (deuil). Ces représentations, que l'on découvre dans le grenier d'Eden, constituent un véritable répertoire visuel de la souffrance infligée au corps féminin à travers l'histoire. Elles témoignent d'une mémoire collective marquée par la persécution, la mise à mort et la sacralisation de la douleur des femmes sous des formes ritualisées et symboliques. L'iconographie convoquée ici ne renvoie pas simplement à des événements historiques isolés, mais à une dynamique anthropologique et culturelle plus vaste : celle d'un regard masculin et patriarcal qui fige le corps de la femme dans une posture de victime, de pécheresse ou de bouc émissaire. La présence du serpent dans les cieux, au-dessus des bûchers, introduit une lecture symbolique supplémentaire, associant les femmes à une forme de savoir interdit, de pouvoir occulte, mais aussi à la tentation et à la transgression (autant d'images qui ont historiquement justifié leur infâme et gratuite condamnation). Le grenier devient dès lors un lieu de cristallisation des récits oubliés, un sanctuaire profané où s'accumulent les traces d'une violence séculaire dirigée contre le féminin. L'arrangement des images, leur caractère brut et frontal évoque non seulement une thèse universitaire interrompue, mais aussi une tentative désespérée de donner forme à une mémoire enfouie dans l'histoire. En les rassemblant ainsi, la mère ne se contente pas de montrer la cruauté subie : elle amorce, d'une certaine manière, un travail de deuil symbolique, une manière de reconnaître ces souffrances, de les « voir » enfin et de les élever à la dignité d'une écoute. Ce geste, même inachevé, fait déjà œuvre de transmission, en transformant la douleur muette des siècles en récit possible, en mémoire partagée. Les images exposées ne sont pas simplement des supports visuels : elles sont les reliques d'une subjectivité en train de s'effondrer, les fragments éclatés d'un savoir qui vacille entre lucidité et folie. Les trois mendiants (douleur, désespoir et deuil) inscrivent l'expérience humaine dans une temporalité cyclique, presque mythique, où les animaux deviennent les vecteurs symboliques d'une chute existentielle. Le renard, le corbeau et la biche ne sont pas simplement les figurants d'une fable macabre, ils incarnent chacun une modalité de la chute. Leur apparition dans le film, synchronisée avec les moments de bascule, fonctionne comme un rituel d'annonce ou de transition entre les phases de la désintégration psychique et

relationnelle. Le renard, en se dévorant lui-même, figure la douleur autodestructrice ; le corbeau, en criant sans fin, symbolise le désespoir insondable et inapaisable ; la biche, porteuse d'un faon mort, évoque le deuil irréversible et la perte inassimilable. En croisant ces figures animales avec les représentations de violence humaine, le film articule une cosmogonie inversée où la nature, loin d'être bienveillante, se fait le théâtre et le témoin d'une douleur sacrée, primitive et féminine. Le grenier, dans cette lecture, est l'antichambre d'un savoir interdit, une sorte de bibliothèque infernale où se côtoient les symboles de la persécution et les constellations du destin.



4.15 (Trier, 2009)

Le mari ouvre le livre « *Gynocide* » rédigé par sa compagne se trouvant aussi sur la table. À l'intérieur de l'ouvrage, différents textes sont apposés et soulignés. Ensuite, un texte rédigé à la main, qui porte sur la sorcellerie et sur les sorcières, attire l'attention du mari. Dans ce récit, il est notamment question de la possibilité de trouver la marque du diable sur le corps d'une personne. Cette marque peut être révélée, selon l'autrice, en piquant la personne avec un instrument pointu, un peu à la manière des images de tortures exposées sur les murs de la pièce. L'écriture du recueil est de plus en plus grossière et de moins en moins lisible au fil des pages, laissant manifestement croire à la détresse psychologique ou à un déséquilibre progressif. La musique de la scène s'intensifie et un arbre, dans la forêt, tout près de la cabane de bois, tombe par terre dans un bruit fracassant. Encore une fois, une chute, cette fois-ci de l'arbre, vient surprendre le mari, vient manifester la présence diabolique de la nature. La chute très mystérieuse de l'arbre vient casser le rythme de la scène et mettre fin aux recherches de l'homme, qui tentait de comprendre un peu mieux le monde de sa conjointe. Une autre chute est aussi évoquée dans la scène :

celle de la perte d'équilibre et de la très fragile santé mentale de la femme, que l'on découvre un peu plus à travers l'écriture de son recueil, au fil duquel elle semble sombrer dans la folie et l'incohérence. L'isolement de son être au monde dans les abîmes de la verticalité se reflète dans la désorganisation et la confusion de son recueil et dans sa décision (ou son obligation) de s'exclure du cadre académique et par extension, de ne pas terminer sa thèse. Cette décision est également une façon de ne pas exposer son travail au monde, de ne pas le laisser vivre en dehors d'elle. Ce refus de partager son œuvre avec autrui traduit une réticence à se détacher de ses propres créations et de ses pensées les plus intimes, les maintenant confinées à son propre espace intérieur. Ce même mécanisme se manifeste tragiquement dans sa relation avec son fils. Elle ne pouvait pas non plus imaginer le laisser vivre « hors d'elle », hors de son contrôle et de sa protection. Cette incapacité à se dissocier de ce qu'elle aime et de ce qu'elle crée l'emprisonne dans une solitude existentielle, où chaque tentative de connexion avec le monde extérieur se transforme en une chute vertigineuse. La mère est ainsi capturée dans un cycle de protection et de possession, incapable de permettre à ce qui est essentiel pour elle de s'épanouir indépendamment, que ce soit son travail académique ou la vie de son enfant. L'exclusion du cadre académique est une autre forme d'isolement de la société, une chute dans son existence humaine qui se reflète sur ses perspectives professionnelles. La perte de son fils se déroule après le choix ou l'obligation d'abandonner ses études et ne vient qu'accélérer la perte d'équilibre de son existence et sa chute vers la folie.

Le personnage interprété par Willem Dafoe est ensuite occupé à prendre des notes de manière frénétique dans un calepin. Il se construit un plan d'attaque. Il vient ensuite réveiller sa conjointe et l'assoit dans une chaise avec une grosse couverture qui l'emmitoufle, pour ensuite faire un jeu de rôle avec elle.

- « Je voudrais qu'on fasse encore un exercice, un jeu de rôle. Moi, je suis toutes les pensées qui provoquent ta peur. Toi, tu es la voie de la raison. (Elle fait un léger signe d'approbation tout en étant visiblement toujours endormie.) Moi je suis la nature. Toutes les choses que tu appelles la nature. »
- « D'accord Monsieur nature. Alors qu'est-ce que tu veux? » Lui répond-elle.
- « Te faire le plus de mal possible. »
- « De quelle façon? » Demande-t-elle.
- « À ton avis? »
- « En me faisant peur? »
- « En te tuant. » Affirme-t-il avec un regard glacial.
- « Je ne risque rien de la part de la nature. T'es rien d'autre que la verdure dehors. »
- « Non je suis plus que ça. »
- « Qu'est-ce que tu racontes? » Demande-t-elle.
- « C'est vrai je suis dehors, mais je suis aussi en toi. Ce qu'on appelle la nature humaine. »

- « Ah, cette nature-là. Tu es ce genre de nature qui est responsable de toutes les choses affreuses que les gens font aux femmes. »
- « C'est exactement ça. » Lui répond-il avec un grand sourire narquois et arrogant.
- « Ce genre de nature m'intéressait beaucoup pendant mon séjour ici. Ce genre de nature était le sujet même de ma thèse. Mais tu aurais tort de sous-estimer Eden. »
- « Qu'a fait Eden? »
- « Dans mes documents, j'ai découvert autre chose que ce à quoi je m'attendais. (La caméra fait le focus sur différentes représentations de Satan dans le grenier, dont la principale est celle d'un buste féminin avec des cornes sur la tête.) Si la nature humaine est maléfique, alors ça vaut aussi pour la nature des ... »
- « Des femmes, la nature féminine? » Demande-t-il.
- « La nature de toutes les sœurs. Les femmes ne contrôlent pas leur propre corps. C'est la nature. C'est écrit noir sur blanc dans mes bouquins. »
- « Les livres que tu as consultés pour faire tes recherches font l'inventaire des atrocités commises de tout temps contre les femmes et toi tu y vois des preuves de la malignité des femmes? Tu étais censé faire la critique des idées professées dans ces textes. C'était le sujet de ta thèse et au lieu de ça tu les fais tiennes? Tu te rends compte de ce que tu dis là? » Répond-il de manière outrée.
- « Fait pas attention. Je ne sais pas pourquoi j'ai dit ça. »
- « Je ne peux plus travailler là. »

Dans ce dialogue, la « nature humaine » est représentée non seulement comme une force extérieure, mais aussi comme une force interne, intégrée à l'essence même des personnages. La nature est décrite comme une entité capable de provoquer la peur, la douleur et la destruction, mais aussi comme une part indissociable de l'identité humaine. Cette dualité est importante puisqu'elle est à la fois ce qui entoure les personnages et ce qui les constitue intimement. L'exploration de cette nature humaine dans le film se fait à travers la lente désintégration mentale de la femme et la condescendance froide de son mari. La femme est en proie à une lutte intérieure contre une nature qu'elle perçoit comme fondamentalement maléfique. Cette perception est alimentée par ses recherches académiques sur la nature humaine et la nature féminine. Elle ne vient à internaliser les atrocités qu'elle a étudiées, voyant en elles des preuves de la malignité innée de la nature humaine. Cette intériorisation est un reflet de sa propre désintégration mentale, où elle ne parvient plus à distinguer entre les idées académiques qu'elle devait critiquer et sa propre identité. Ce qui est une inversion, une exagération de tout ce qu'on a reproché aux femmes (être tentatrices, etc.). On disait d'elles qu'elles étaient dangereuses et viles. Elle a fini, en quelque sorte, par prendre cela au mot : elle en est venue à devenir, littéralement, incontrôlable. Le thème de la nature humaine dans *Antichrist* (Trier, 2009) est également illustré par le cadre naturel du film, notamment par le grand chêne. Cet arbre, généralement symbole de vie et de force, est subverti pour représenter la mortalité et la désintégration. Le chêne devient un rappel constant de la souffrance et de la mort, incarnant la nature cruelle et indifférente à la condition humaine. Ce cadre naturel sert de miroir à la lutte

intérieure des personnages, amplifiant leur chute existentielle du paradis (Eden) vers l'enfer de leur propre psyché. Le film explore donc la nature humaine comme une force complexe et ambiguë, à la fois extérieure et intérieure, qui peut nourrir autant qu'elle peut détruire. Dans *Antichrist* (Trier, 2009), cette force prend la forme d'une pulsionnalité brute, telle que décrite par Freud dans le domaine du Ça (Id) : un royaume d'exigences primaires et d'intensités immédiates. Ce qui rend l'histoire du film tragique, c'est que ces pulsions ne sont plus médiatisées par l'ordre du Surmoi (celui de la loi, du langage, de la culture, du symbolique). Là où, dans la vie psychique ordinaire, le désir trouve un chemin à travers les médiations du signe, du fantasme et de la morale, ici il se déchaîne sans régulation, entraînant une dissolution des repères et une chute dans la violence. La « nature humaine » représentée dans le film n'est donc pas celle d'un équilibre entre pulsions et culture, mais celle d'une chute dans un monde où la symbolisation a été suspendue, où l'humain se confronte à sa propre nudité pulsionnelle. Le scénario met en lumière la fragilité de l'équilibre mental et la difficulté de vivre en harmonie avec une nature qui est en nous et autour de nous, une nature qui peut être à la fois bienveillante et terriblement cruelle. Cette dualité rappelle que la lutte pour comprendre et maîtriser la nature humaine est une quête perpétuelle, marquée par des moments de révélation et de chute. La chute est ainsi herméneutique. C'est une chute dans la compréhension elle-même, une perte de l'horizon symbolique permettant de différencier savoir, croyance et réalité. C'est aussi une chute dans un monde où le mal ne peut plus être dénoncé, car il est devenu le langage même dans lequel elle se pense et s'exprime. À travers cette dynamique tordue, la femme cesse d'être sujet de son propre récit pour devenir le produit de ce que l'histoire a fait des femmes. On retrouve ici une proximité avec la réflexion de Paul Ricoeur dans son livre *Philosophie de la volonté II Finitude et culpabilité* sur le « mal comme langage », où il rappelle que le mal n'est pas seulement une catégorie morale mais aussi une structure symbolique qui traverse et façonne les récits (Ricoeur, 1960). La protagoniste incarne tragiquement le point d'effondrement où l'héritage de la persécution se rejoue dans le corps et l'âme de l'individu. Cette dernière scène cristallise un moment de bascule : le seuil à partir duquel la chute n'est plus une menace, mais une réalité en cours. Le couple, qui semblait déjà déstabilisé par le deuil, bascule dans une dynamique où la nature (en tant que lieu, force, mythe et pulsion) redevient l'actrice principale du drame. La chute se fait ici à la fois individuelle et relationnelle : elle est la dissolution d'un lien, la ruine d'un savoir et l'effondrement d'un monde symbolique partagé. L'Éden n'est plus le jardin des commencements, mais devient le théâtre d'une fin, la fin de l'amour, la fin du sens et même la fin de l'humain.

Le mari ne se trouve pas dans le rôle d'un conjoint souhaitant aider sa conjointe. Il reste fixé sur la lubie déraisonnable et finalement perverse, d'être le psychothérapeute de sa partenaire de vie en effectuant un exercice de jeux de rôle confrontant pour découvrir la plus grande peur de cette dernière. Tout en ne se rendant pas compte que le danger grandit, pour elle aussi bien que pour lui, que son « expertise », loin de l'aider à se contenir et à signifier sa douleur psychique, contribue à l'exacerber et à la faire grandir, à exercer sur elle une pression et une absurdité délétères. Et quand il la découvre, il se rend compte qu'il ne peut pas recevoir cela, qu'il ne peut pas l'entendre. Il n'est alors plus à l'aise comme thérapeute et en tant que mari, il est choqué, épouvanté : il vient d'en savoir trop et il a peur; il s'est fait frapper par le Réel. Il traite sa partenaire comme un objet de recherche. Cette confusion des rôles et cette confrontation ne font que creuser encore plus l'écart et la chute de leur relation, à l'intérieur de laquelle le secret n'existe plus, lui non plus – le mari ayant eu accès à un aspect de la vie psychique de sa conjointe qu'il ne peut ni contenir ni élaborer, de sorte qu'il s'en trouve médusé. Il n'était déjà plus dans la posture du mari, il ne pourra plus, par ailleurs, se sentir à l'aise dans celle du thérapeute. Leur discussion sur la nature « at large » par rapport à la nature féminine est un terrain glissant pour le couple qui n'aide pas à freiner la descente du couple et la descente de la santé mentale de la femme. Il est toutefois juste d'affirmer qu'à travers l'histoire, les hommes ont déjà eu peur du corps féminin et ont déjà martyrisé les femmes précisément pour cette raison : lorsque nous pensons par exemple au *Malleus Maleficarum* (Kramer & Sprenger, 1486) qui est à l'origine des grandes chasses aux sorcières à travers le monde. Cette peur du corps féminin, ou « la nature féminine », renvoie à l'altérité radicale que le corps de la femme représente pour l'homme. Pour l'homme, cette altérité est souvent perçue comme inassimilable, étrangère, voire « obscure » selon Freud (Freud, 2016). Cette étrangeté a historiquement conduit les hommes à adopter une posture de savants vis-à-vis des femmes, cherchant à réduire leur altérité à un soi-disant savoir qu'ils pouvaient en avoir. Ce besoin de comprendre et de contrôler ce qui est perçu comme autre et mystérieux a mené à des comportements dominants et violents, comme en témoigne la chasse aux sorcières. Dans le film, le mari cherche à comprendre et à connaître les symptômes de sa femme pour les contrôler, déniait ainsi l'étrangeté du féminin. En tentant de se comporter en savant, il échoue à reconnaître la nécessité de la pause, de la déférence, du geste de non-savoir que tout seuil de véritable compréhension présuppose. Il reste confiné dans le « même », dans le corridor éclairé de ses connaissances, refusant d'admettre que quelque chose dans sa femme lui échappe et reste mystérieux. Le mari, en cherchant à dominer la nature féminine de sa conjointe, ne parvient plus à la voir comme une Autre, comme une entité distincte et complexe. Il la réduit à un objet d'étude, une patiente à traiter, ce qui conduit à une déshumanisation progressive de leur relation. Cette déshumanisation est exacerbée par son incapacité à accepter l'élément fondamental de

l'altérité féminine, ce qui crée un gouffre insurmontable entre eux. Le film expose une dynamique de pouvoir destructrice, où la quête de contrôle et de savoir de l'homme sur la femme devient une métaphore de la lutte historique et existentielle entre le désir de maîtriser l'Autre et l'incapacité d'accepter l'inconnu. Le mari, en refusant de reconnaître la profondeur et la complexité de la nature féminine, incarne de manière imagée, caricaturale, une figure tragique de l'homme moderne, prisonnier de ses propres certitudes et de son incapacité à accepter ce qui lui échappe. Ce refus de la pause et de l'acceptation du non-savoir, cette volonté de tout maîtriser, conduit non seulement à l'effondrement de la relation conjugale, mais aussi à la destruction de l'identité propre de chacun des partenaires. Le mari, en s'enfermant dans une posture de contrôle, perd sa capacité à être véritablement présent et empathique, tandis que la femme, niée dans son altérité, sombre dans la folie et l'isolement. Cela nous rappelle que l'acceptation de l'altérité et du mystère inhérents à la nature humaine est essentielle pour éviter la chute dans la déshumanisation et la destruction mutuelle. Le film nous invite à réfléchir sur la nécessité d'une approche plus humble et respectueuse de l'autre, où l'inconnu est accueilli avec une curiosité bienveillante plutôt qu'avec une volonté de domination.

La scène suivante amène le spectateur directement au centre d'une relation sexuelle entre les deux partenaires.

- « Frappe-moi. » Demande-t-elle à son conjoint de manière désespérée, alors qu'ils en plein acte sexuel.
- « Quoi? »
- « Fais-moi mal. » Lui demande-t-elle en pleurant.
- « Non »
- « Je t'en prie. »
- « Non, je ne peux pas, je ne peux pas. » Répond-il.
- « Alors c'est que tu ne m'aimes pas? »
- « D'accord, peut-être que ne je ne t'aime pas. » Il la repousse et elle se sauve, nue, dans la forêt. Elle se masturbe au pied d'un arbre avec une musique d'ambiance très perturbante et agressive. Il vient la rejoindre, lui touche le visage et la gifle avec sa main droite.
- « Encore! Encore! (Il lui donne une nouvelle gifle au visage, avec plus d'intensité cette fois)
Les sœurs de Ratisbonne faisaient s'abattre la grêle. »

Lorsque la femme supplie à son mari « Fais-moi mal », cette injonction désespérée révèle une quête tragique de reconnaissance et d'incarnation. Dans l'effondrement de ses repères affectifs et symboliques, la douleur devient pour elle un vecteur paradoxal d'existence. Se faire frapper n'est plus seulement un acte de soumission : c'est une manière de hurler sa présence au monde, de forcer une réponse, fût-elle

violente, de l'autre. Dans cette dynamique pervertie, la souffrance physique devient un langage ultime, un cri adressé à un conjoint qui ne l'entend plus autrement. Cette scène bouleversante donne à voir la manière dont la violence intériorisée cherche à se manifester dans le corps, comme si seule la blessure visible pouvait attester d'une douleur invisible. C'est une tentative désespérée de réappropriation : à défaut d'être sujet de son propre désir, elle devient objet de violence, dans un espoir tordu d'amour ou de confirmation de soi. L'éclatement des frontières entre l'amour, la violence et la reconnaissance témoigne d'un état d'aliénation profonde, où l'on ne sait plus comment exister autrement qu'en se heurtant à l'autre. Ce passage met en relief la manière dont la détresse peut pousser un être à chercher dans l'agression une trace de relation et dans la douleur, la preuve ultime qu'il reste encore quelque chose à sauver, ne serait-ce que sa propre capacité à ressentir quelque chose.

L'image de leurs ébats sexuels recule et le spectateur peut voir, à travers les racines des arbres, différentes mains et bras humains autour d'eux, comme si les personnages participaient à une orgie sexuelle au cœur de la forêt. Le vent se met alors à souffler très fort dans les arbres, au-dessus d'eux. La jouissance est aussi une forme de chute, une étreinte dans laquelle tout est dans tout, où le « tout » de la nature prend la totalité de la place. Autrement dit, un univers où il n'y a ni intimité, ni limites, ni seuil et ni différence. Les amants se dissolvent dans le grand tout passé et à venir. La connaissance du Bien et du Mal n'est plus là. Seule persiste la pulsion comme pulsion, la grande étreinte de la vie indifférenciée. L'acte de jouissance dans cette scène se transforme en une symbiose primordiale avec la nature. Les frontières entre les amants, les arbres et les autres participants à cette orgie forestière s'effacent, créant un espace où la différenciation individuelle disparaît. Ce retour à un état originel, à une fusion totale avec l'environnement, rappelle les concepts abordés par Bernd Jager (Jager, 1989), où la satisfaction et le désir transcendent les limites imposées par l'ordre social et la conscience humaine. La jouissance, en tant que forme de chute, peut être interprétée comme une descente dans l'inconnu, un abandon des structures conscientes qui régissent la vie quotidienne. Dans cet état de dissolution, la séparation entre soi et l'autre s'efface, et le désir s'exprime dans sa forme la plus pure et la plus primitive. Il n'est plus question de combler un manque ou de satisfaire un besoin individuel, mais de se fondre dans une existence collective où la pulsion de vie règne sans partage. Cette expérience de l'orgasme, qualifiée de « petite mort », illustre parfaitement la dualité du désir et de la satisfaction. En atteignant ce moment de jouissance extrême, les amants traversent une transformation, où le soi individuel meurt symboliquement, ouvrant la voie à une renaissance au sein de l'univers indifférencié. C'est une métaphore de l'acceptation du manque et du dépassement des limites personnelles pour atteindre une satisfaction qui transcende l'égoïsme et

l'isolement. Cependant, cette fusion totale avec la nature et l'autre, bien que séduisante, n'est pas sans ses dangers. Elle peut aussi représenter une perte de l'individualité, une dissolution dans un tout qui n'offre ni repères ni stabilité. C'est là que se manifeste la tension entre la quête de satisfaction et le besoin de maintenir une identité distincte. L'abandon complet à la pulsion de vie peut entraîner une perte de soi, une incapacité à pivoter et à naviguer entre différents états de l'être, comme le souligne Bernd Jager. La scène se déroule dans un espace où la loi et l'ordre social semblent suspendus, où les règles et les structures qui maintiennent l'individu dans un cadre donné sont momentanément abolies. Mais cette abolition des limites peut aussi conduire à une forme d'impuissance, une incapacité à s'orienter et à trouver un « assez » dans ce chaos indifférencié. La grande étreinte de la vie, bien qu'elle offre une libération temporaire, peut également devenir une prison sans murs, où l'individu est enfermé dans une quête incessante de satisfaction ininterrompue. Cette scène montre que la quête de jouissance ultime, bien qu'elle puisse offrir un moment de transcendance, ne garantit pas une satisfaction durable. Elle met plutôt en lumière la fragilité de la condition humaine, toujours en quête d'un équilibre entre le désir de fusion et la nécessité de maintenir une identité distincte dans un monde de limites et de différences.



4.16 (Trier, 2009)

Dans le plan suivant, les personnages sont de retour dans le chalet d'Eden, où le mari sermonne sa partenaire en lien avec le travail psychothérapeutique qu'il souhaite accomplir.

- « Moi je refuse de continuer si tu ne m'écoutes pas. Le bien et le mal, ça n'existe pas en thérapie. Est-ce que tu sais combien de femmes innocentes ont été tuées rien qu'au 16^e siècle pour la seule raison qu'elles étaient des femmes? Bien sûr tu le sais : beaucoup. Et pas parce qu'elles étaient maléfiques. » Dit-il d'un ton fâché et accusateur.
- « Je sais. C'est juste que parfois j'oublie. » Répond-elle en baissant les yeux telle une enfant qui se fait gronder par son père.
- « Le mal dont tu ne cesses de parler est une obsession. Les obsessions ne se concrétisent pas. C'est un fait avéré. L'angoisse ne t'amènera jamais à faire quelque chose que tu ne ferais pas en temps normal. C'est comme l'hypnose. Sous hypnose jamais personne ne t'obligera à commettre des actes que tu ne ferais pas en temps normal qui iraient contre ta nature. Est-ce que tu comprends? »

- « Oui, je crois, oui. »
- « Tu crois, bon. Tu n'es pas obligé de comprendre, crois-moi sur parole. » Après cette réplique dénigrante du mari, sa femme semble réfléchir et baisse la tête, apparemment sans savoir quoi répondre à son conjoint.

Cet extrait est d'une grande violence envers la conjointe. Le mari lui fait des menaces de mettre fin au « traitement psychologique » si elle ne l'écoute pas ou si elle n'est pas du même avis que lui sur la question du bien et du mal. Le mari, en affirmant que le bien et le mal n'existent pas en thérapie, fait une déclaration surprenante et tendancieuse. En réalité, la psychothérapie ne se situe pas en dehors des cadres moraux et éthiques. Les actions, pensées et sentiments des patients sont souvent examinés à travers le prisme de ce qui est bénéfique ou nuisible à leur bien-être. Nier l'existence du bien et du mal en thérapie risque de minimiser les responsabilités éthiques des patients et des thérapeutes, simplifiant à l'extrême la complexité des conflits moraux qui sont souvent au cœur des difficultés psychologiques. Ce qui est particulièrement violent dans la posture du mari, c'est qu'il ne se contente pas de rejeter les notions de bien et de mal en thérapie; il les utilise comme un instrument de domination. En affirmant que ces notions n'ont pas leur place en thérapie, il cherche à réduire sa conjointe à une figure stéréotypée de la « sorcière » ou de « l'autre » perçu comme une menace à son propre savoir et autorité. Ce faisant, il la rabaisse à un objet de sa propre certitude, assimilant son doute et ses résistances à une forme de mal ou de désordre à éradiquer. Il se place ainsi en position de maître et de juge, imposant sa vision comme vérité incontestée, tandis qu'il la prive de toute possibilité de dialogue ou de compromis. Sa violence réside dans le fait qu'il la soumet à un jugement unilatéral, déniait la légitimité de ses expériences et de ses sentiments. Les termes « bien et mal » deviennent un outil pour réduire sa partenaire à un simple « cas » à résoudre, plutôt qu'un être humain complexe et en évolution. En se comportant ainsi, il reproduit une dynamique historique où les femmes étaient condamnées au nom d'une vérité imposée par une autorité patriarcale. C'est comme si, sous le prétexte de principes psychologiques, il réactivait les mécanismes de jugement et de condamnation d'antan, où l'autre est à la fois l'objet de l'inquisition et du savoir unique. Cette réduction paternaliste est une violence subtile, mais profonde : en ignorant l'altérité et la profondeur de son interlocuteur, il perpétue une forme de domination où il se place au-dessus, dans une position de contrôle et de supériorité. Ce qui rend cette posture encore plus paradoxale, voire perverse, c'est que le mari reconnaît explicitement ce que l'histoire a fait subir aux femmes – leur condamnation au nom d'une supposée « nature mauvaise », qui n'était en réalité qu'un prétexte à leur exclusion et à leur domination – tout en reproduisant lui-même, sous une autre forme, cette même logique de réduction. Là où l'obscurantisme religieux voyait en elles des pécheresses, il les réduit désormais à des « cas »

psychologiques, dans un objectivisme désaffecté qui nie leur singularité et leur subjectivité. Le mythe a changé, mais la structure de domination demeure : le mari continue d'imposer sa vérité, actualisant ainsi la violence qu'il prétend dénoncer.

En prenant des papiers près du foyer pour démarrer un feu, elle découvre la lettre que son mari avait conservée dans sa poche de manteau.

- « Qu'est-ce que c'est? » Demande-t-elle à son conjoint en s'approchant de lui.
- « C'est une lettre du médecin légiste avec un double du rapport d'autopsie. »
- « Une autopsie? Ils ont fait une autopsie? » Dit-elle sous le choc d'apprendre la nouvelle.
- « Je n'ai pas voulu t'en parler parce que tu n'étais pas en état. »
- « Et alors, qu'est-ce qu'ils ont trouvé? »
- « Rien qui soit en rapport direct avec le décès. »

Présentation d'un retour en arrière du conjoint au moment où il a lu le rapport d'autopsie pour la première fois : « La seule anomalie constatée sur la victime est une légère difformité des os des deux pieds datant déjà d'un certain temps. Nous n'y attachons pas de signification particulière. »

Le mari présente à sa conjointe la photographie de type polaroid où le spectateur peut voir l'enfant assis par terre, sur le balcon du chalet, en train de jouer avec des cailloux.

- « T'as vu que tu lui as mis ses chaussures à l'envers sur cette photo? » Lui demande-t-il.
- « Ha oui, c'est bizarre. Je devais être distraite ce jour-là. C'est curieux. »

Elle lui redonne la photographie et il part dans le bâtiment du garage extérieur pour aller consulter les autres clichés du jeune Nic et découvre que sur chaque image, qui a été prise à différents moments, le jeune enfant porte toujours ses chaussures dans le mauvais pied. Autrement dit, la mère du bambin n'était pas distraite lors de cette première photographie, elle le chaussait intentionnellement à l'envers. Un nouveau flashback, très court celui-là, est présenté aux spectateurs : la mère chausse les souliers de son fils à l'envers avec un regard très froid et dénué d'émotion, alors que l'enfant pleure et semble être en douleur. L'homme interprété par Willem Dafoe réalise à ce moment ce qui se passait depuis un moment au chalet d'Eden, lorsque sa conjointe y était présente avec son fils. Il sort la feuille de papier où il avait tracé la pyramide des peurs de sa conjointe. Le haut de la pyramide, remarquons-nous avec lui, était demeuré inconnu jusqu'ici. Il y inscrit, en lettres majuscules : elle-même (*me*). Son enquête arrive de cette manière à son terme. Au moment où il a terminé d'inscrire sa conclusion, sa conjointe arrive par-derrière et tente de l'assommer avec une bûche.

- « Salaud, tu me laisses tomber, c'est ça? Tu me laisses tomber. » Les deux personnages se battent sur le sol.

- « Mais non, mais non je t'aide. Je t'aime » Lui répond-il. La femme, toujours en train de se battre avec son conjoint, descend violemment son pantalon, prend son membre et chevauche son conjoint tout en continuant de crier.
- « Je ne te crois pas! » Hurle-t-elle.
- « Si, si. »
- « Je ne te crois pas! JE NE TE CROIS PAS! » Hurle-t-elle encore plus fort.

La femme se dégage de son conjoint, qui demeure sur le dos, prend une bûche et le frappe de toutes ses forces dans les parties intimes. Il s'évanouit instantanément sous la douleur et demeure inconscient. Elle s'étend à côté de lui un moment pour reprendre son souffle, regarde son pénis en érection et masturbe son conjoint, toujours inconscient, jusqu'à ce qu'il jouisse. La scène est très graphique, le sang giclant sur la chemise de la femme. Celle-ci paraît surprise de ce phénomène. À moitié nue, elle se dirige vers le garage et, avec une froide détermination, utilise la meule à aiguiser pour infliger une forme de torture à son conjoint. La scène est très graphique et difficile à regarder pour le spectateur. Elle sort ensuite du garage, marche jusqu'au chalet et lance la clé anglaise sous le balcon de la maison pour éviter qu'il trouve l'outil pouvant le libérer de la meule à aiguiser. Elle semble confuse et retourne marcher dans la forêt. Elle ne veut pas qu'il la laisse tomber, qu'il l'abandonne dans sa descente aux enfers. Elle comprend qu'il s'éloigne d'elle de manière irréversible lorsqu'il découvre ce qu'elle a fait subir à leur fils, lorsqu'il comprend que sa plus grande peur est la peur de sa « propre nature », la peur d'elle-même et de ce qu'elle peut faire, la peur de cette « sauvagerie maternelle » (Dufourmantelle, 2016).

Le mari s'éveille de son état d'inconscience provoqué par la souffrance. Il est en état de choc et tout son corps tremble d'une nouvelle douleur à la jambe, qu'il découvre très abruptement lorsqu'il reprend connaissance. Il jette un cri de douleur et réalise que sa jambe est traversée par la meule à aiguiser. Le mari essaie d'enlever avec ses doigts l'écrou qui demeure fixé en place et qui l'empêche de se libérer du poids de la meule. Il cherche dans le coffre à outils près de lui un instrument lui permettant de se libérer, mais sans succès. Le mari décide de ramper pour sauver sa vie et tente de traverser la forêt pour rejoindre la route et la civilisation. Le processus est douloureux, épuisant et très laborieux. Il avance lentement et souffre beaucoup en se déplaçant au sol, dans la boue et toujours avec la meule accrochée à sa jambe. La femme revient au garage après s'être vêtue avec un pantalon et découvre que son conjoint n'est plus là.

- « Où est-ce que t'es? Espèce de salaud. Où est-ce que t'es? Où est-ce que t'es? » Dit-elle en criant et en courant dans la forêt avec un visage trahissant son désespoir. Le temps est très brumeux et la visibilité de

la femme est réduite. Elle répète de nombreuses fois cette même question. Le mari au loin, entend les cris de sa conjointe et repère à côté de lui le terrier du renard dans lequel il se glisse pour se cacher d'elle.

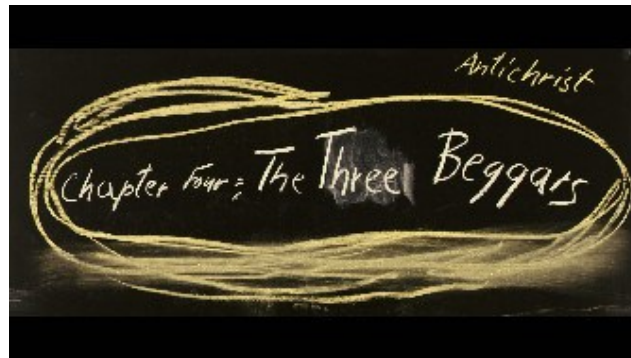
Dans *Antichrist* (Trier, 2009), la souffrance physique infligée aux personnages n'est pas seulement une manifestation de violence, mais une exploration de la corporéité et de ses implications symboliques. La blessure à la jambe du mari, tout comme la chute mortelle de leur enfant et les sévices au niveau de ses pieds évoquent une thématique récurrente liée à la locomotion et à la distanciation. Les jambes, essentielles à la marche, au voyage et à la fuite, deviennent ici le site de la douleur et de l'incapacité. La mutilation de la jambe du mari symbolise une entrave à la liberté de mouvement, un ancrage forcé dans un espace de souffrance et de désespoir. Cette incapacité à se mouvoir librement renvoie hypothétiquement à une paralysie existentielle, où la douleur physique devient le reflet tangible d'une immobilisation psychologique et émotionnelle. La scène du prologue avec le jeune Nic tombant par la fenêtre est également centrée sur les pieds, la partie du corps qui touche le sol, qui ancre l'être humain à la terre tout en lui permettant de s'en éloigner. La chute de l'enfant, perdant ce contact vital avec le sol, symbolise une rupture irrémédiable avec la sécurité et la continuité. De même, la blessure du mari à la jambe marque une séparation violente avec la capacité de s'éloigner de la source de douleur et de trouver refuge. Cette thématique est encore approfondie par le comportement de la mère, qui inversait délibérément les souliers de l'enfant pour déformer ses pieds. Cette action, visant à altérer la démarche naturelle de l'enfant, est une métaphore de la distorsion de l'innocence et de la pureté. Le film explore la corporéité non seulement en termes de douleur physique, mais aussi comme une métaphore de la distanciation et de l'aliénation. Les blessures infligées aux jambes et aux pieds ne sont pas de simples actes de violence; elles représentent une incapacité à s'échapper, à fuir la réalité oppressante et à s'engager dans un voyage de guérison ou de transformation.

- « Où est-ce que t'es? Comment tu peux me laisser tomber? Tu disais que tu voulais m'aider. Où est-ce que t'es? » Dis la femme au moment où il est complètement à l'intérieur du terrier.

Elle s'assoit par terre, découragée et se met la tête entre les mains. Pendant ce temps, son mari, toujours dans le terrier, gratte une allumette pour éclairer son environnement. Il en allume une deuxième et, soudain, quelque chose au fond du trou capte son attention. Il déterre un corbeau qui semble revenir à la vie. Le corbeau se met à crier et à s'énerver. Il allume une troisième allumette pour regarder le corbeau qui se tient devant lui. Au loin, sa conjointe poursuit sa recherche en criant : « Où est-ce que t'es? Espèce de salaud. » Elle s'arrête de crier en entendant les cris du corbeau. Le mari prend une pierre et frappe

l'oiseau pour tenter de l'assommer et de le faire taire, mais le corbeau croasse encore plus et semble étrangement immortel sous la pluie de coups qu'il reçoit. La femme se tient tout juste au-dessus du terrier du renard et découvre que son partenaire était caché dans le trou. Elle lui crie de sortir de là, lui tire les jambes, mais n'arrive pas à l'extirper du trou. Elle court frénétiquement jusqu'au garage pour aller y chercher une pelle et revient au terrier du renard. Elle donne des coups de pelle sur les pieds de son conjoint et une grosse pierre se détache de l'entrée du trou et scelle le passage, ce qui enterre l'homme vivant. Il n'est maintenant plus possible de sortir le mari du terrier par l'entrée de celui-ci. Elle grimpe sur le terrier et creuse en criant et en piétinant pour déterrer l'homme, qui est toujours coincé sous ses pieds. La femme se sent abandonnée par son conjoint qui lui imposait son aide au départ du scénario. La trame narrative se retourne complètement lorsque le mari comprend ce que sa conjointe imposait à leur fils et lorsque cette dernière l'agresse et le torture. L'image de la femme dépressive, écrasée par le fardeau des événements extérieurs et en pleine chute, se transforme en celle d'une femme agressive et tortionnaire. La réalité, en bout de course, semble échapper aux deux personnages, qui se retrouvent au milieu d'un monde terrifiant, prêt à s'écrouler dans la violence et l'horreur, à s'affaisser dans un monde au sein duquel le dehors et le dedans en sont venus à se confondre complètement, à se fondre dans un paysage inhumain où aucune différence n'existe plus entre le masculin et le féminin, l'humain et la nature, l'homme et l'animal, le bien et le mal, l'amour et la violence, la vie et la mort. La chute des protagonistes, comme la chute de leur couple, est aussi un effondrement du monde lui-même, de ce qui en maintient les contours et les limites proprement humaines. Les limites du monde humain sont soutenues par des structures et des concepts qui nous permettent de distinguer, de classifier et de donner un sens à notre réalité. Ces structures incluent les distinctions entre l'intérieur et l'extérieur, le bien et le mal, le masculin et le féminin, ainsi que la séparation entre l'humain et la nature. Ces limites sont souvent maintenues par des normes culturelles, des croyances religieuses, des lois, des pratiques sociales et des cadres psychologiques qui définissent et régulent nos comportements et nos interactions. La capacité à discerner et à maintenir ces frontières est ce qui nous permet de naviguer dans le monde de manière compréhensible et prévisible. La chute du mari et de sa femme dans un état où ces distinctions se dissolvent représente une descente dans le chaos primordial, un retour à un état d'indifférenciation où les repères habituels disparaissent. Ce phénomène peut être interprété comme une perte de l'ordre symbolique qui structure l'expérience humaine. Le monde devient alors un espace indistinct où les oppositions qui organisent notre compréhension de la réalité cessent d'exister. Dans le film de Lars von Trier, cette dissolution des frontières est accentuée par la confrontation directe avec les forces de la nature, brutales et implacables. Les personnages se retrouvent immergés dans une forêt qui incarne un lieu où l'inhumain règne en maître,

un espace où les règles de la civilisation ne s'appliquent plus. La nature, dans son indifférence cruelle, dans le Réel sans le filtre protecteur du fantasme, devient le reflet de leur propre désintégration mentale et émotionnelle.



4.17 (Trier, 2009)

Le quatrième chapitre s'ouvre sur la vue du terrier du renard. La nuit est tombée, le personnage de la femme, à bout de souffle, est dressé à la verticale avec sa pelle en main. Elle se penche en demandant pardon à son conjoint et en déterrante avec ses mains le visage inconscient de ce dernier, qui ressort du sol. Elle parvient à extirper l'homme du terrier, lorsqu'il commence contre toute attente à reprendre ses esprits.

- « Il faut qu'on me retire ça de la jambe. » Dit-il faiblement.

Elle retourne au garage de la cabane et cherche dans le coffre à outils l'instrument qui pourrait lui libérer la jambe de la meule. Elle ne trouve rien qui pourrait l'aider et ne semble pas se rappeler qu'elle a lancé la clef à molette sous la maison. La déconnexion entre ses intentions initiales et ses actions finales reflète une guerre intérieure, où ses sentiments de perte, de culpabilité et de rage se battent pour dominer. La femme est à la fois l'agent et la victime de cette force destructrice, piégée dans une spirale de violence qui la mène toujours plus loin de son humanité. En cherchant à aider son mari et en échouant à retrouver l'outil nécessaire sous la demeure, elle démontre sa propre confusion et la fragmentation de son esprit, incapable de se rappeler de ses propres actions passées. Une forme de dualité est peut-être exprimée à travers ce changement drastique d'attitude chez la femme. D'un côté il y a la mère en deuil qui perd son fils et qui éprouve des difficultés conjugales avec son conjoint. De l'autre, le personnage déshumanisé et

satanique qui torture son enfant et son conjoint dans une chute épique vers la destruction. Cette dualité est présente dans la chair du personnage de la mère, qui incarne à la fois la vulnérabilité et le sadisme.

- « Je ne trouve plus la pince. » Dit-elle avec un ton désespéré.

Elle l'aide à se relever et le traîne jusqu'à la cabane de bois en soulevant la meule. Comme si, à cet instant précis, les deux personnages combattaient un ennemi commun, voulaient surmonter l'épreuve qu'ils affrontaient ensemble. Ils entrent dans la maison en pleine nuit, elle referme la porte d'entrée et regarde paisiblement son conjoint exténué, qui tente de retrouver un souffle de vie.

- « Tu voulais me tuer. » Affirme-t-il à sa conjointe.
- « Pas encore. Les trois mendiants ne sont pas encore là. »
- « Les trois mendiants? Qu'est-ce que ça veut dire? » Lui demande-t-il.
- « Quand les trois mendiants arrivent, quelqu'un doit mourir. »
- « Ah, je vois. »

Elle se couche alors contre lui, le prend dans ses bras et se met à pleurer en émettant des cris et des sanglots. Elle se relève subitement en enlevant les cheveux de son visage et dit froidement, avec un sourire très perturbant pour le spectateur :

- « Une femme qui pleure est une femme qui manigance. Fausses sont ses cuisses. Faux sont ses seins, ses cheveux et ses yeux. »

La femme démontre alors à son conjoint sa capacité à le tromper et à simuler une grande détresse émotionnelle. Manipulant les perceptions et les émotions de son conjoint. Elle utilise pour se faire une partie du poème de Robert Herrick (poète et écrivain né en 1591 à Londres) *Upon Some Women* (Pollard, 1891). Herrick est un poète reconnu principalement pour son style d'écriture souvent vulgaire, qui renferme de nombreuses allusions à l'acte sexuel et au corps féminin. Célibataire tout au long de sa vie, il est considéré par certains chercheurs contemporains comme un auteur misogyne (Kadue, 2021). L'utilisation du poème de Herrick, qui expose une vision cynique et dégradante de la femme, renforce cette dualité maléfique en faisant écho à la manière dont la femme se joue de ses propres stéréotypes pour exercer son pouvoir destructeur. Elle déploie une stratégie de tromperie et de manipulation, créant un environnement où les repères moraux sont constamment renversés. La femme devient à la fois l'actrice

et le symbole d'une puissance maléfique, son corps et ses mots servant de vecteurs à une volonté qui échappe à toute rationalité humaine.

UPON SOME WOMEN

Par Robert Herrick

Thou who wilt not love, do this,
Learn of me what woman is.
Something made of thread and thrum,
A mere botch of all and some,
Pieces, patches, ropes of hair;
Inlaid garbage everywhere.
Outside silk and outside lawn;
Scenes to cheat us neatly drawn.
False in legs, and false in thighs;
False in breast, teeth, hair, and eyes;
False in head, and false enough;
Only true in shreds and stuff.

La référence au poème de Robert Herrick dans le contexte de cette scène souligne une vision profondément misogyne et dégradante du féminin, qui ne peut être imputée à la femme elle-même, mais bien à une construction pétrie de méfiance, de désillusion et de contrôle. Herrick, dans un ton acerbe et cynique, décrit la femme non comme une personne entière et incarnée, mais comme un « patchwork » trompeur : une série d'artefacts de fragments rapiécés de faux-semblants. Dans cette représentation, la femme n'a plus d'intériorité, elle n'est qu'un leurre habillé de soie, une illusion façonnée pour séduire, manipuler et mentir. Ce regard n'est pas neutre ou bienveillant : il trahit une angoisse profonde face à ce qui ne se laisse pas posséder ni entièrement connaître. La femme décrite par Herrick est littéralement « fausse de partout », sauf dans les lambeaux qui constituent sa surface, une surface suspecte, instable et à jamais étrangère. Mais ce portrait n'en dit pas tant sur la femme que sur l'homme qui le trace. Il témoigne d'un rapport au féminin marqué par la peur, la volonté de contrôle et l'impossibilité de faire face à l'altérité. Ce n'est pas la femme qui est intrinsèquement fausse, c'est la projection masculine qui l'évide, qui la décompose en signes mensongers. Pourtant, dans le film de Lars von Trier, cette image aliénante est retournée. La femme, en incorporant malgré elle certaines de ces projections, en devenant instable, imprévisible et excessive, ne fait que refléter l'angoisse de l'homme face à une altérité irréductible. Elle devient alors un miroir déformant qui lui renvoie sa propre impuissance à saisir le réel, à fixer le sens ou à maintenir l'ordre. Le poème de Herrick ne sert donc pas ici à condamner la femme, mais à dévoiler la logique qui préside à sa déshumanisation. En la réduisant à une fiction trompeuse, l'homme se prive d'une

véritable rencontre avec elle. Et c'est précisément ce refus de rencontre, ce refus de reconnaître la femme dans son opacité, sa souffrance et sa subjectivité, qui constitue une forme de chute morale et existentielle. Le film, en plaçant cette dynamique au cœur de la relation du couple, déploie une critique acérée des structures de pouvoir et montre comment la peur de l'autre (peur travestie en savoir) devient le moteur même de la destruction.

La femme se penche ensuite pour embrasser son conjoint, qui demeure très faible et reste étendu sur le dos, avant de s'éloigner de lui. Le personnage de la femme enlève son pantalon au fond de la pièce, prend une paire de ciseaux dans la cuisine et retourne se coucher près de son conjoint. Elle prend la main de son conjoint pour l'amener sur son sexe et se masturber. Un flashback du prologue en noir et blanc apparaît pour les spectateurs, qui revoient la scène d'amour du couple au moment où Nic grimpe sur une chaise et s'approche de la fenêtre ouverte. Nous découvrons qu'à ce moment précis, la femme a regardé son fils grimper, puis tomber par la fenêtre sans intervenir pour empêcher sa chute vers la mort ou pour le secourir. Ce simple regard, qui est dévoilé au spectateur, vient changer la perspective de cette chute, vient modifier le regard du spectateur sur le personnage de la mère, sur sa propre chute dans la dépression et dans la culpabilité. Le plaisir charnel de l'acte sexuel aurait eu priorité sur la sécurité de son enfant en danger. Dans tout le film, le plaisir charnel semble être limité à une sorte de dévouement pulsionnel exclusivement. La femme pleure et se tortille de sanglots. Elle demande à son conjoint de la prendre dans ses bras, alors qu'ils sont toujours au sol. À demi conscient, le mari se tourne lentement pour passer son bras autour d'elle. Ce qui suit est une scène d'horreur d'une intensité graphique inouïe pour le spectateur : la femme, dans un acte de douleur et de désespoir, utilise des ciseaux pour couper son propre clitoris. Elle se met à hurler de douleur et le spectateur voit que la biche dans la forêt entend son cri. Le parallèle entre la culpabilité qui a résulté de l'étreinte au cours de laquelle le décès de l'enfant est survenu et le centre du plaisir féminin qu'est le clitoris est suggéré dans cette dernière scène. De plus, c'est la biche, la mère animale endeuillée dans l'histoire, qui entend le cri de douleur de la femme. La dernière scène est difficile à affronter pour le spectateur, qui voit l'horreur directement et sans censure. Il n'y a ici aucun élément suggéré, que des éléments graphiques. Le voile du fantasme n'est pas présent pour protéger le spectateur. En sacrifiant le centre de son plaisir, elle cherche probablement à annihiler cette partie d'elle-même qu'elle associe à la perte tragique de son fils. Autrement dit, elle a du mal à être à la fois mère et femme, c'est-à-dire à vivre l'entrelacement de ces deux destins, en même temps que leur différence, voir leur « exclusion » : la mère et le fils ne partagent pas l'étreinte sexuelle (tabou de l'inceste) ; le fils doit se séparer psychiquement et investir sa propre génération pour trouver le plaisir sexuel ; la mère ne doit pas

déployer son plaisir sexuel et à plus forte raison, son plaisir génital, dans la proximité de son fils, etc. Le coït ne lie pas la mère et le fils : l'enfant en provient, mais le consommera jamais avec la mère. Dans le film, la mère vit ces « deux destins » de manière mutuellement exclusive, comme un conflit ou une opposition radicale, comme un combat à mort entre la sexualité et la maternité – comme si un conduisait à la mort de l'autre. Et de fait, dans le film, c'est ce qui finit par se produire : elle se mutile, mutile son mari et mutile son fils, etc. Ainsi, la mutilation devient un acte fou, désespéré, une sorte de pénitence mortifère du genre de celles que l'on a autrefois infligées aux femmes, une manière de se purger du péché perçu de la luxure et de retrouver une forme de contrôle sur sa vie et son corps, marqués par le traumatisme et la culpabilité.

La femme se relève et quitte la cabane pour aller s'accroupir au sol, à l'extérieur. Le mari reprend connaissance et toujours au sol, regarde les étoiles par la fenêtre pour y reconnaître la carte du ciel avec les trois mendiants qu'il avait vu en image, dans le grenier.

- « Cette constellation n'existe pas. » Dit-il.

Le spectateur revoit ensuite, tel un flashback, la scène du prologue, lors de laquelle Nic tombe de la fenêtre. Le spectateur remarque par ailleurs, dans cette scène, la biche qui assiste à la chute. Le mari se retourne ensuite doucement et croise le regard de sa conjointe, accroupie près de lui.



4.18 (Trier, 2009)

- « Tout ça ne sert à rien. Tout ça ne sert à rien. Non! » Dit-elle avec un visage qui suscite la peur. Elle crie son dernier mot et de la grêle se met alors à tomber – le spectateur comprend alors la référence aux sorcières, qui peuvent soi-disant faire tomber la grêle. Il regarde sa femme allongée au sol et la biche, qui est juste devant elle. Il regarde ensuite vers la porte et voit un renard qui a une cloche au cou et entre dans la cabane. Il entend aussi le corbeau, sous le plancher, qui crie. Il défonce le plancher de bois avec

son coude pour libérer le corbeau et y découvre la clef à molette, que sa conjointe avait précédemment lancée sous la cabane. Le corbeau vient rejoindre ses deux comparses près de la femme inconsciente et à moitié nue.



4.19 (Trier, 2009)

L'homme utilise rapidement l'outil pour tenter de se libérer de la meule. Sa conjointe ouvre les yeux, prend les ciseaux et les plonge dans le dos de son mari. Il parvient cependant à enlever les ciseaux du milieu de son dos et les lance à l'autre bout de la pièce avec rage, avant de tenter de libérer sa jambe. La femme reprend la paire de ciseaux et essaie à nouveau d'attaquer son conjoint, qui arrive à se défendre. En lançant un grand cri de douleur, le mari parvient à retirer la meule de son tibia et regarde sa partenaire avec colère. Il se rend alors compte qu'elle est en proie à une nouvelle attaque de panique (le spectateur revoit à ce moment les cinématiques expliquant les différents symptômes d'une attaque de panique) et en profite pour la relever et la plaquer contre le mur. Il l'étrangle jusqu'à son dernier souffle en se fermant les yeux pour ne pas assister à cette scène, d'une terrible violence par ailleurs. Le corps inanimé et désincarné de la femme chute lentement au sol, alors que l'homme relâche son emprise. L'horreur destructrice trouve son apogée lors de cette scène, au fil de laquelle la seule issue semble être, d'une manière ou d'une autre, celle de la violence et du meurtre. Cette scène marque l'apogée d'une dynamique de destruction mutuelle où la violence devient le seul langage possible entre les personnages. En s'attaquant physiquement à son conjoint, la femme exprime une pulsion autodestructrice et hétérodestructrice, où la frontière entre l'agresseur et la victime devient floue. La tentative désespérée de l'homme de se libérer de la meule symbolise sa lutte pour échapper à la souffrance et à la domination oppressive de sa partenaire. Pourtant, cette libération ne mène qu'à une violence encore plus grande, lorsqu'il se voit forcé de la tuer pour survivre lui-même. La strangulation est un acte de violence barbare et même que le mari ferme les yeux pour ne pas assister à la mort de sa femme, suggérant une incapacité à affronter la réalité brutale de ses actions. La chute lente du corps inanimé de la femme incarne la

dissolution finale de son être, une perte totale de son humanité et de sa subjectivité. La femme, en proie à une attaque de panique, devient une figure désincarnée, perdant son ancrage dans le monde et dans son propre corps. Dans cette scène, la violence et la mort règnent en maîtres, les personnages se retrouvent dans un monde où l'humanité a été annihilée, remplacée par une sauvagerie impitoyable.

La scène suivante se déroule à l'extérieur, devant le chalet d'Eden. Le mari porte un atèle de fortune à sa jambe meurtrie et se tient en position relevée. Il jette de l'essence sur le corps de sa femme, qui est déposée sur un bûcher, non sans rappeler le sort qui était réservé aux sorcières accusées de pratiquer la sorcellerie dans le monde chrétien de la fin du Moyen Âge et lors de la Renaissance. Quelques secondes plus tard, le spectateur assiste à l'embrasement du bûcher, une scène qui semble être grandement inspirée par le film *Le Miroir*, de Tarkovski (Tarkovsky, 1975). Cette scène est en apparence un acte de libération ou de purification. Elle révèle en réalité une certaine continuité de la violence et de la destruction qui imprègnent le récit. Le mari, en brûlant le corps de sa femme, semble exécuter un rituel de purification, une tentative désespérée d'effacer les horreurs passées et de rétablir un certain ordre dans son univers chaotique. Pourtant, cette action renvoie directement aux pratiques atroces de la chasse aux sorcières, où les femmes étaient brutalement persécutées et immolées en raison de peurs irrationnelles et de préjugés profondément ancrés. Le bûcher, loin d'être une véritable purification, devient un symbole de la continuité du cycle de violence et de la persistance des traumatismes. Inspirée par le film *Le Miroir* (Tarkovsky, 1975) de Tarkovski, cette scène suggère également une réflexion sur la mémoire et le temps. La scène met en lumière l'incapacité des personnages à trouver une véritable résolution à leur douleur. Le rituel de purification par le feu ne parvient pas à expier les péchés du passé, mais au contraire, souligne la persistance des structures de violence et de domination qui les ont conduits à ce point de rupture.



4.20 (Trier, 2009)



4.21 (Tarkovsky, 1975)

Le quatrième chapitre se termine par une scène filmée au ralenti, où l'on peut voir le personnage masculin se déplacer dans la forêt avec une béquille. La forêt semble très effroyable et sombre. Il passe devant l'arbre mort qui avait été évoqué par la femme, lorsqu'elle a indiqué qu'il pourrissait lentement et qu'il avait une personnalité. Alors qu'il progresse péniblement dans la forêt, de nombreux corps nus apparaissent, disposés sur le sol et sur différents monticules. Cette scène plonge le spectateur dans une atmosphère onirique et cauchemardesque, où la réalité et l'imaginaire se confondent. Le mari, se déplaçant avec une béquille à travers la forêt sombre et effroyable, incarne une figure de survie et de résilience, malgré les traumatismes physiques et psychologiques qu'il a subis. La forêt, elle-même un personnage à part entière, devient le théâtre d'une exploration introspective et existentielle, où chaque pas est une confrontation avec les spectres du passé. L'arbre mort symbolise à la fois la décomposition et la persistance de la mémoire. Sa lente putréfaction, dotée d'une « personnalité », évoque la manière dont les expériences traumatisantes continuent à influencer et à hanter le mari. Sa pénible progression à travers ce paysage désolé et hanté illustre la lutte constante pour donner un sens à la souffrance et pour trouver un chemin vers la guérison, malgré les obstacles apparents. La présence des corps nus disposés sur le sol et sur différents monticules renvoie à une réflexion sur la vulnérabilité et la mortalité humaines. Ces corps, dépouillés de toute protection, symbolisent l'exposition totale à la violence et à la mort. Ils sont des témoins silencieux de la dévastation et de la perte, des incarnations des conséquences ultimes des conflits et des actes destructeurs. Le ralentissement du temps permet de saisir l'ampleur de la souffrance et de la perte, rendant palpable la douleur intérieure du mari. Cette scène révèle la forêt comme un lieu de transition et de transformation, où le mari doit faire face à ses démons intérieurs et aux vestiges de son passé. Sa progression difficile symbolise le chemin ardu de la rédemption et de la reconstruction de soi, un processus marqué par la confrontation avec les réalités sombres et les vérités incommodes.



4.22 (Trier, 2009)



4.23 (Trier, 2009)

L'épilogue du film se présente quant à lui comme un rappel de son prologue, avec ses images en noir et blanc et la même chanson *Lascia Ch'io Pianga* qui se fait entendre et qui donne, encore une fois, une teinte épique et sentimentale à la scène finale. Le mari se déplace lentement et laborieusement avec sa béquille, en direction de la caméra. Il s'arrête un moment et s'assoit par terre pour manger des baies qu'il trouve dans la forêt. Il porte sur son visage, sur sa jambe et dans son dos, les stigmates des agressions de sa conjointe. L'homme découvre au sol, près des fruits, une plume de corbeau. Toujours au sol, il se retourne et voit le renard, la biche et le corbeau qui apparaissent comme des fantômes translucides qui le regardent. Ces animaux sont l'incarnation de la nature dans son imagination. Ils apparaissent comme des spectres éthérés, incarnent possiblement une manifestation de la nature imprégnée de la subjectivité et des tourments intérieurs du personnage. Ils ne sont pas simplement des créatures de chair et de sang, mais des projections de son esprit en proie à la culpabilité, à la douleur et à la quête de sens. Les trois animaux ont déjà été rencontrés dans des moments antérieurs du film et symbolisent chacun des aspects de la nature sauvage et indomptable. En apparaissant comme des fantômes translucides, cela souligne hypothétiquement la frontière floue entre la réalité objective et la perception subjective. Ils représentent une nature qui n'est plus simplement extérieure et observable, mais qui est devenue un miroir des états d'âme du personnage. Ils incarnent la nature dans son imagination, un paysage mental où les peurs et les symboles prennent une forme tangible.

Le personnage se relève, regarde au loin et voit de nombreuses femmes sans visages, avec des vêtements provenant de différentes époques. Ces femmes semblent défiler dans la forêt, telle une vague féminine libérée des injustices passées. Une inscription indique ensuite que l'œuvre cinématographique est dédiée à Andreï Tarkovski, 1932-1986. Alors que le prologue du film est une introduction poétique au thème de la mort, l'épilogue est plutôt une ouverture à une vie beaucoup plus lumineuse. Elle consiste dans l'image

d'une renaissance du personnage du conjoint. La nature ne semble plus être aussi sombre, en l'accueillant cette fois-ci avec de la nourriture et une lumière qui n'avait encore jamais été présentée dans le film.

Alors que tout au long du film la nature s'était révélée hostile, indifférente, voire complice de la folie destructrice, l'épilogue ouvre sur une tonalité sensiblement différente. La lumière nouvelle qui baigne la scène finale, ainsi que l'apparition des baies nourricières, vient contrebalancer la noirceur qui avait jusqu'alors dominé l'univers du film. Ce moment de calme et de lenteur, presque méditatif, où l'homme s'assoit pour se nourrir au sol, suggère une possible reconnexion au monde, une forme de réintégration lente et douloureuse dans l'ordre de l'être. Cette scène n'est pas pour autant une résolution apaisante, mais plutôt une suspension, un entre-deux fragile où le survivant, marqué par la souffrance et la violence, tente de retrouver un contact avec le réel à même la terre. Les trois animaux (la biche, le renard et le corbeau) qui lui apparaissent à ce moment précis ne sont pas les simples symboles de la douleur, du deuil et du désespoir comme l'avait suggéré la tripartition du film. Ils reviennent ici comme des témoins silencieux de l'épreuve traversée, comme des figures transitionnelles entre l'horreur vécue et la possibilité d'une élévation. Leur aspect translucide évoque leur double statut : à la fois résidus de l'imaginaire traumatisé et figures mythologiques intemporelles, appartenant désormais au monde intérieur du personnage. Leur apparition ne semble plus menaçante, mais contemplative, comme s'ils accompagnaient cette lente remontée de l'homme depuis l'abîme, cette sortie fragile de l'enfer forestier. La réapparition des femmes sans visage constitue un des moments les plus énigmatiques du film. Leur anonymat, leur absence de traits et leur défilé silencieux dans la lumière viennent rompre le cycle de la peur et de la haine qui avait structuré l'univers féminin dans le film. Ces femmes ne sont plus persécutées, ni torturées, ni hystérisées. Elles traversent la scène comme des présences énigmatiques, venues peut-être témoigner d'un autre rapport au féminin, plus collectif, plus transhistorique et moins lié à la représentation diabolique qui avait hanté la thèse de la mère et les projections du mari. Elles ne s'arrêtent pas devant lui, elles ne lui parlent pas, mais leur passage fait signe. C'est comme si une autre mémoire, celle des injustices, des violences et des corps niés venait se manifester (non pas pour se venger) mais pour exister enfin, dans un espace symbolique où leur présence devient irréfutable. L'épilogue du film ne représente pas une rédemption pleine et entière, mais une sortie de la pure négativité. Le personnage masculin, blessé et transformé, ne s'élève pas triomphant de sa chute, mais apprend à vivre avec elle, à marcher de nouveau (non sans boiterie et béquilles) au sein d'un monde qui l'accueille désormais autrement. La nature jusqu'alors violente et désarticulée retrouve ici une forme de cohérence. Il y a la mort mais aussi des baies. Il y a les animaux spectres mais aussi la lumière. Peut-être, au fond, que le film, d'une manière ou d'une

autre, évoque la rencontre de l'homme avec le féminin – non pas seulement le mari avec sa conjointe, mais l'homme en général, dans son rapport au mystère du féminin. Ce féminin apparaît ici comme une altérité irréductible, qui suscite une peur inconsciente plus encore que consciente, et qui confronte l'homme à une perte de certitudes, à un vertige, à une angoisse de l'incompréhensible. Le sujet du film pourrait alors être lu comme une mise en scène de cette rencontre fondamentale : l'homme face au féminin, qu'il s'agisse du mari, du spectateur ou peut-être même de Lars von Trier lui-même. La chute telle qu'expérimentée dans *Antichrist* (Trier, 2009) n'est donc pas un simple effondrement brutal. Elle est un processus de désintégration à travers lequel l'individu traverse une perte radicale de sens, d'identité, de liens et d'humanité. Mais dans cette désintégration peut parfois surgir une trace ténue de recomposition, une remontée lente et incertaine vers une forme d'existence dépouillée mais beaucoup plus vraie et authentique. L'épilogue suggère une possibilité d'un après la chute (non pas une résurrection éclatante, mais une survie lucide) une humanité reconquise à travers l'épreuve. Le film se clôt sur une ouverture : celle d'un être humain qui, ayant connu le fond de l'abîme, se remet en marche, porteur de la mémoire du désastre et de la conscience de la fragilité. Une chute qui ne s'annule pas, mais qui devient le fondement d'une nouvelle manière d'habiter le monde. Tout comme l'image de son réalisateur Lars von Trier qui ressort grâce à ce film d'une dépression majeure pour naviguer ensuite dans un monde transformé suite à la noirceur.



4.24 (Trier, 2009)

-4.2 : ANTICHRIST ET LE CHRISTIANISME : LE RENVERSEMENT DE L'ORDRE DIVIN ET LA CHUTE DE L'HUMAIN

Antichrist (Trier, 2009) est une œuvre complexe qui aborde aussi le christianisme de façon frontale et en même temps, très imagée, très symbolique et avec lui, les dogmes et les préjugés séculaires sur la place de la femme dans le monde et dans l'histoire de l'humanité. Lars von Trier rapporte que son film est basé sur la théorie selon laquelle ce n'est pas Dieu, mais bien Satan qui a créé le monde (Badley, 2010). Si on

prend au sérieux cette déclaration de Lars von Trier on fait face à une vision profondément nihiliste et désespérée de la réalité dans laquelle se déroule l'action du film. Cette inversion théologique suggère que l'ordre du monde, tel qu'il est perçu dans le film, est fondamentalement corrompu, marqué par une violence primordiale et un chaos inhérent. Dans ce contexte, l'idée même de la création n'est plus associée à l'acte divin de donner vie, d'apporter de la lumière et de l'ordre, mais plutôt à une force sombre qui engendre la confusion, la souffrance et la destruction, qui cherche à provoquer la chute de la réalité (de la famille, du mariage, de l'amour et ainsi de suite). Cette vision du monde, dominée par Satan, sape les fondements mêmes des croyances traditionnelles qui placent l'homme dans une relation morale et sacrée avec le divin. Au lieu de cela, l'univers d'*Antichrist* (Trier, 2009) devient un lieu où les forces du mal ne sont pas simplement en lutte contre le bien, mais où elles structurent la réalité elle-même. Ce renversement radical résonne avec le concept de la chute, non seulement au sens théologique de la chute originelle dans le péché, mais aussi comme une chute existentielle dans un monde dépourvu de toute rédemption. La chute, dans le film du réalisateur danois, n'est pas seulement celle des personnages dans leur spirale de folie et de destruction, mais celle de l'humanité entière, jetée dans un cosmos où le mal est la norme et où le bien, s'il existe, est dénué de pouvoir. Le film suggère que, dans un monde créé par Satan, les dogmes, les préjugés et les structures patriarcales qui ont historiquement asservi la femme ne sont pas des aberrations, mais des expressions naturelles de cet ordre corrompu. La misogynie, la violence et la déshumanisation de la femme deviennent alors non pas des anomalies à corriger, mais des conséquences inévitables d'un univers fondamentalement pervers. En choisissant de situer son film dans cet univers sombre, von Trier pousse à l'extrême l'idée que la civilisation elle-même, avec ses lois, ses normes et ses traditions, est bâtie sur des fondations instables, sinon diaboliques. La forêt d'Eden, lieu central du film, devient ainsi une parodie infernale du jardin biblique, un espace où les personnages se perdent non pas pour retrouver la grâce, mais pour affronter la terreur ultime de leur propre insignifiance dans un monde sans Dieu. Si Satan a créé le monde, alors la chute n'est pas seulement une perte de l'innocence ou une déviation morale, mais une révélation de la vraie nature de l'existence : un chaos où le mal règne en maître et où tout effort pour trouver un sens ou une rédemption est voué à l'échec. Le personnage de la mère incarne ainsi cette lutte désespérée contre une force maléfique omniprésente, qui ne peut être ni comprise ni vaincue, mais seulement subie et endurée. Dans cette vision, la chute devient une condition permanente, une existence piégée dans un cycle perpétuel de douleur et de dégradation, où chaque tentative de s'élever, de se libérer ou de comprendre, ne fait que renforcer l'emprise de Satan sur l'âme humaine.

Charles Baudelaire, dans son livre très intime intitulé *Fusées* (Baudelaire, 2014), aborde, dès la première ligne, l'existence et même la pertinence de Dieu :

« Quand même Dieu n'existerait pas, la religion serait encore sainte et divine. Dieu est le seul être qui, pour régner, n'ait même pas besoin d'exister. Ce qui est créé par l'esprit est plus vivant que la matière. » (Baudelaire, 2014, p. 649).

Le même esprit, quoiqu'inversé, s'applique dans l'art de Von Trier, dans lequel Satan occupe la place centrale. Sa présence matérielle n'est pas nécessaire pour créer cette ambiance glauque, seulement le nommer ou le faire exister à travers le vent est suffisant. Dieu ou Satan ne sont pas compris comme des êtres réels, mais comme des évocations ou des émanations d'un genre d'être qu'*Antichrist* (Trier, 2009) s'applique à décrire ou plutôt, à imaginer.

Le titre du film *Antichrist* (Trier, 2009) est une forme d'hommage au livre de Nietzsche *The Antichrist* (Nietzsche, 1895), mais ce titre nous laisse croire que l'œuvre cinématographique est axée principalement sur le christianisme, sur son rejet théorique ou sur un personnage influant qui guidera l'humanité dans les pas de Satan. La notion d'un « Antichrist » est à l'origine considérée comme une personne ou une force s'opposant au Christ ou à l'Église chrétienne. Cette personne ou cette chose est considérée comme suprêmement mauvaise et donc, comme un ennemi ou un adversaire fondamental du christianisme. Dans le film, la notion de l'ennemi fondamental du christianisme ne se manifeste pas par la présence explicite d'un personnage qui s'oppose frontalement à la figure du Christ ou aux enseignements de l'Église. La subversion opère plutôt de manière beaucoup plus insidieuse, en imprégnant chaque aspect de l'œuvre d'une ambiance de transgression et de renversement des valeurs chrétiennes traditionnelles. Le film prend à contre-pied l'idée classique d'un « Antichrist » comme figure identifiable, incarnant le mal ultime et propose plutôt un univers où les frontières entre le bien et le mal sont floues, voire inexistantes. L'antagonisme au christianisme, ici, n'est pas simplement une opposition directe, mais une déconstruction des concepts fondamentaux du christianisme comme la rédemption, la moralité et l'ordre divin. Lars von Trier subvertit les attentes en présentant au spectateur un monde où les symboles du sacré sont systématiquement pervertis. Le cadre naturel d'Eden, qui pourrait évoquer le jardin d'Éden biblique, se révèle être un lieu de perdition plutôt que de pureté originelle. L'innocence présumée est remplacée par une omniprésence du mal, où la nature elle-même semble conspirer contre les personnages, les entraînant inexorablement vers la folie et la destruction. Cette vision du monde est fondamentalement antichrétienne, non pas parce qu'elle prône un culte satanique explicite, mais parce qu'elle retire toute

possibilité de rédemption ou de salut divin. Le film est subversif en ce qu'il explore la dissolution des valeurs chrétiennes au niveau existentiel. L'acte de création dans le film n'est pas le fait d'un Dieu bienveillant, mais d'un être ou d'une force maléfique, suggérant que l'ordre cosmique est fondamentalement altéré. L'univers entier est sous l'emprise du chaos et de la violence (des caractéristiques qui sont normalement attribuées à l'Antichrist). En ce sens, le film de von Trier n'est pas simplement une critique du christianisme; il est une interrogation radicale sur la nature du mal et sur l'éventualité d'un monde dans lequel le mal n'est pas une déviation, mais la norme. Ainsi, *Antichrist* (Trier, 2009) est aussi subversif non seulement dans son contenu, mais dans la manière dont il engage le spectateur à réfléchir sur les structures profondes de la foi, de la culture et de l'humanité elle-même. Le film ne se contente pas de rejeter le christianisme; il explore ce qui se passe lorsque les valeurs chrétiennes sont non seulement absentes, mais activement renversées, laissant place à un monde où l'absence de Dieu est remplacée par la présence oppressante et inéluctable du mal. Dans cette optique, *Antichrist* (Trier, 2009) ne se contente pas de transgresser les repères religieux traditionnels : il les effondre dans une mise en scène vertigineuse de la chute. Ce n'est plus l'homme qui tombe d'un paradis perdu, c'est le monde lui-même qui s'écroule, privé de tout ancrage moral ou spirituel, privé de transcendance. La chute, dans le film, n'est plus un événement isolé ou un mythe originel à réparer : elle devient la structure même du réel, un état ontologique dans lequel l'existence humaine se trouve précipitée sans recours possible. À travers cette dérive cosmique, l'œuvre cinématographique de Lars von Trier met en scène une expérience de la chute qui excède la faute ou la culpabilité ; elle devient chute dans le chaos, dans l'indifférenciation du bien et du mal, chute dans un monde sans seuils, sans repères, sans orientation. C'est un monde où l'homme ne descend plus d'un lieu céleste, mais chute sans fin dans l'obscurité d'un cosmos déserté.

Bien que le christianisme puisse servir de cadre de référence pour certaines de nos réflexions sur le film, notamment en ce qui concerne l'historicité et la manière dont les concepts de bien et de mal ont été façonnés au fil du temps, il serait réducteur de limiter l'interprétation du film à cette seule perspective. *Antichrist* (Trier, 2009) ne se contente pas de s'ancrer dans une critique du christianisme ou de ses valeurs; il s'aventure bien au-delà, en explorant les profondeurs de la psyché humaine, ses peurs, ses désirs et ses contradictions. La richesse de cette œuvre cinématographique réside justement dans sa capacité à provoquer des questionnements multiples, à défier les catégorisations simplistes et à ouvrir des voies d'interprétation qui ne se limitent pas à une lecture religieuse ou moraliste. Si le christianisme (étant donné le titre du film) peut sembler offrir une grille d'analyse pertinente, il ne doit pas en devenir le prisme d'interprétation exclusif, car cela risquerait de détourner l'attention des autres dimensions narratives et

symboliques du film tout en appauvrissant la portée potentielle de ce dernier. Ce film est avant tout une œuvre cinématographique qui interroge les frontières de l'expérience humaine, en mêlant le sacré et le profane, la vie et la mort, le bien et le mal dans un tourbillon de symboles qui échappe à toute interprétation univoque.

C'est à travers l'allégorie de la chute du jardin d'Eden que Lars von Trier présente la majeure partie de son intrigue. Eden est le chalet dans le fond des bois appartenant au couple. C'est à Eden que se passe la majorité de l'histoire et où la descente du thriller psychologique vers l'horreur se produit. Le texte biblique traitant du thème de la chute d'Adam et Ève du jardin du paradis désigne le troisième chapitre de la Genèse. Comme l'évoque Bernd Jager dans son texte : *Memories and Myths of Evil; A Reflection on the Fall from Paradise* (Jager, 2007), il est hasardeux aujourd'hui pour un psychologue de soulever des questions sur la nature du « mal », mais cette interrogation se retrouve au centre de l'intrigue d'*Antichrist* (Trier, 2009).

La chute du jardin d'Eden est un mythe hébraïque de la création qui a inspiré bon nombre d'artistes depuis des centaines d'années. Lucas Cranach l'Ancien est un peintre et graveur de la Renaissance allemande qui a magnifiquement représenté, en 1528, Ève croquant la pomme, le fruit défendu qui mena à la chute de l'homme et à son renvoi du paradis (Cotterell & Storm, 2000). Selon ce mythe fondateur, Ève était la toute première femme, créée à partir de la côte de son époux Adam. C'est un serpent qui incita la première femme à consommer le seul fruit que Dieu leur avait strictement défendu de manger. Elle convainquit Adam d'en faire de même. Après cette trahison aux yeux de Dieu, Adam et Ève furent immédiatement expulsés du paradis et « atterrirent » sur Terre, un monde de souffrance et de péchés. Mais ce monde terrestre, bien que marqué par la douleur, devient aussi progressivement le lieu d'émergence du langage, des symboles, des rites et de la civilisation. La chute chrétienne étant une sorte de chute qui, à terme, ouvre sur quelque chose, réussit à quelque chose – à la différence du film, dans laquelle la chute est totale et sans appel. Dans l'interprétation classique du mythe fondateur (qui est très largement contestée aujourd'hui, même en théologie), Ève est considérée comme responsable de la chute de l'homme. Cette chute entraîna avec elle le péché, le chagrin et la mort qui s'abattirent sur le monde.

Les chrétiens ont souvent assimilé le péché d'Ève à une faute sexuelle. Pourtant, la chute a également ouvert la voie du développement, de la connaissance et de l'amour. Adam appelle Ève *Hawwah*, ce qui se traduit par « Mère de toute chose vivante » ou « Celle qui donne la vie ». (Cotterell & Storm, 2000, p. 279)

Laurent Jenny dans son livre *L'expérience de la chute : de Montaigne à Michaux* (Jenny, 1997) nous expose l'origine du récit chrétien de la Chute :

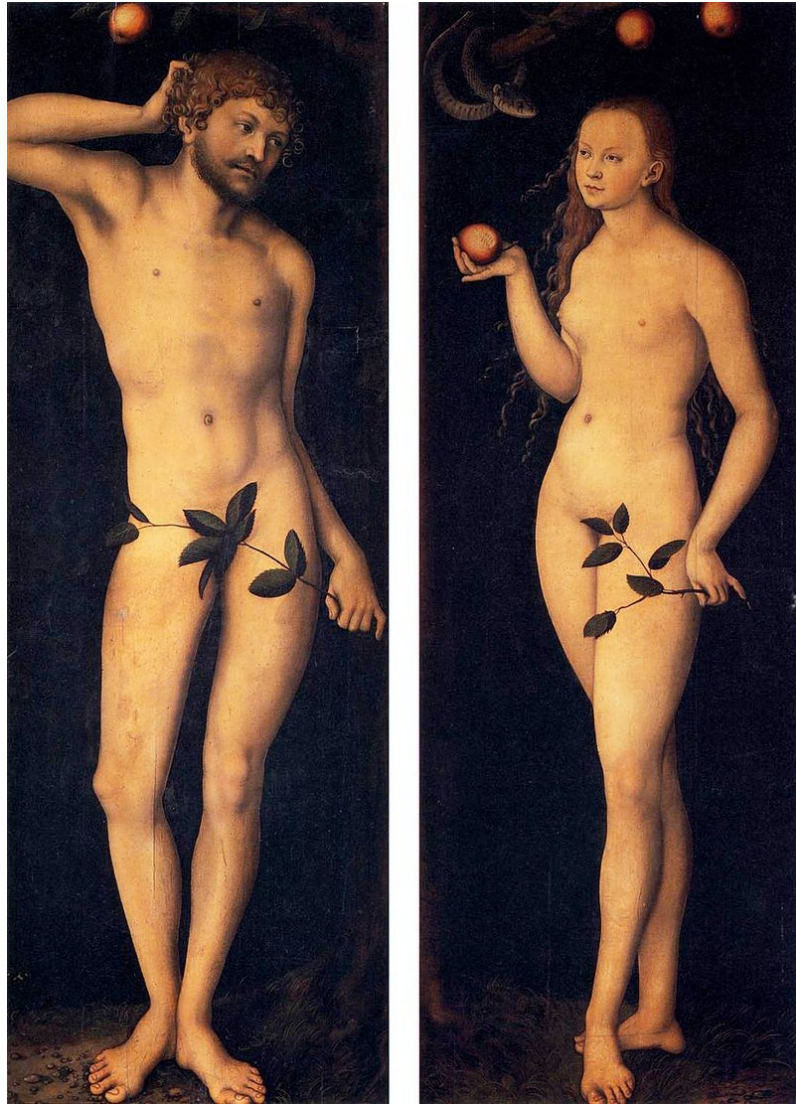
... l'imaginaire chrétien de la Chute. À vrai dire, cet imaginaire est tardif. Il n'y a pas littéralement de chute de l'homme dans la tradition biblique. La géographie du paradis est horizontale. Le péché originel n'entraîne donc pas une chute dans l'abîme, mais un exil du jardin clos et une ouverture au monde. Le dehors du paradis n'est ni le « bas », ni un hors-monde. C'est la terre, offerte à la liberté humaine. Pour que le péché originel puisse être représenté comme une « chute », il a d'abord fallu que la géographie du paradis se verticalise par une confusion progressive du jardin originel et du séjour céleste des bienheureux après la mort. Le livre d'Hénoch déjà situait le paradis terrestre en dessous du troisième ciel platonicien. Origène, au III^e siècle, dans le *Traité des principes*, imagine un premier paradis, terrestre, où les âmes des saints vont parfaire leur instruction après la mort avant de s'élever au royaume des cieux (formellement identifié aux sphères des Grecs). Dante enfin, dans la *Divine comédie*, fixe durablement la géographie paradisiaque : il entérine l'élévation du paradis terrestre en le situant au sommet de la montagne du Purgatoire, juste en dessous du paradis céleste, constitué pour sa part des neuf ciels platoniciens surmontés d'un dixième ciel en forme de rose céleste. Ainsi, par l'effet d'une sublimation progressive du paradis, Adam rétrospectivement monte au ciel – mais aussi en tombe. Son exil devient littéralement une « chute ». Et ce d'autant plus aisément qu'en « tombant » Adam redouble une forme de déchéance qui a précédé la sienne : celle de l'ange. (Jenny, 1997, p. 16)

Le Larousse définit l'Antéchrist ou l'Antichrist comme un « Personnage symbolique, représentant les forces hostiles à Dieu et à l'établissement de son royaume, qui doit se manifester avant la seconde venue du Christ à la fin du monde. » (Larousse, s. d.-b). Le royaume de Dieu est, à la base, un ordre « cosmique » au sens des travaux de Bernd Jager. Dans ma compréhension des travaux de monsieur Jager (Jager, 2022), l'ordre cosmique ne se limite pas seulement à une organisation religieuse ou morale, mais englobe également une structure existentielle qui régit la manière dont les êtres humains se rapportent au monde et à eux-mêmes. Il s'agit d'un ordre qui sous-tend l'expérience humaine, un cadre dans lequel les relations, les significations et les valeurs prennent forme. Ce cosmos n'est pas simplement un système mécanique ou une simple organisation hiérarchique; il est profondément lié à la manière dont l'humanité perçoit et vit son existence. Dans ce contexte, le royaume de Dieu, en tant qu'ordre cosmique peut être vu comme une sorte de structure fondamentale qui soutient la cohérence de l'expérience humaine. Il incarne une forme de régularité et de sens que les individus cherchent dans le monde, une tentative de répondre à l'anxiété existentielle face au chaos et à l'incertitude. L'Antichrist, alors, en tant que force qui s'oppose à cet ordre, ne représente pas seulement une rébellion contre une autorité divine, mais aussi une menace contre la stabilité même de ce cosmos, un agent du désordre qui cherche à détruire ou à subvertir l'équilibre existentiel sur lequel repose l'expérience humaine. Le royaume de Dieu est donc autre chose

qu'un monde brut et hostile où le sexe, l'horreur et la mort sont présentés à nu et sans artifices. Le récit de la chute d'Adam parle d'un passage du paradis terrestre vers la terre et l'existence humaine finie et sexuée. Ce qui importe, à l'avant-plan dans ce mythe, c'est le fait qu'il se présente comme un mythe de chute. C'est ainsi la notion de chute qui importe et qui doit être explorée. Cette chute amène l'être humain à devenir un mortel qui doit maintenant se préoccuper de sa sécurité et de ce qu'il laisse en héritage de son passage sur Terre limité à quelques décennies. La chute dans le mythe originel est donc plus un passage qu'une « véritable » chute, un révélateur existentiel (le temps, la sexualité, la mort, etc.) qu'une déchéance dans l'insignifiance. Les humains sont tombés de la Terre à la Terre et ont réalisé que le monde est double, susceptible de niveaux ontologiques, distincts puisque nous pouvons être sur Terre dans un véritable paradis ou dans un état de « chute », vivant de la souffrance et du désespoir. Il est possible de glisser plus ou moins rapidement d'un état à l'autre selon les circonstances de notre vie. Notre historicité en tant qu'humanité et en tant qu'individu est constituée de ces différents glissements d'états.

Il existe un lien intéressant et pertinent à explorer entre les concepts de Thanatos en psychanalyse et la présence implicite de Satan (faisant partie du champ symbolique religieux) dans *Antichrist* (Trier, 2009). Thanatos est représenté symboliquement comme le « roi » de la mort, tout comme Satan est représenté comme le « roi » des enfers et des péchés. Le film présente de nombreuses références directes à Satan qui se manifestent à travers le souffle du vent à différents moments clés du long métrage. Le titre du film *Antichrist* (Trier, 2009) porte légitimement son appellation diabolique. À travers la présente œuvre cinématographique, Satan est imagé par l'infanticide, la douleur, la luxure, le sexe, la nature, le meurtre et la torture. Une référence à la crucifixion de Jésus de Nazareth est aussi explicite dans l'œuvre cinématographique de Lars von Trier, en particulier lorsque le personnage masculin se fait transpercer la jambe par sa conjointe, qui y enfonce une meule à aiguiser. Dans le film, Satan et Thanatos deviennent ainsi des figures superposées d'une même dynamique de désintégration, à la fois symbolique et pulsionnelle. Le souffle du vent, les images de décomposition et les gestes violents incarnent moins une volonté extérieure malveillante qu'une force intérieure, obscure et silencieuse, à l'œuvre dans les profondeurs de la psyché humaine. Thanatos, pulsion de mort, n'est pas seulement une force dirigée vers la fin ou l'annihilation : elle est aussi pour Freud une tension vers un retour à l'état inorganique, à une forme de repos absolu, une fuite des conflits, des tensions et même du désir lui-même. Cette logique de Thanatos est au cœur de la chute des personnages. Elle n'est pas spectaculaire, héroïque ou rédemptrice; elle est lente, insidieuse et progressive. Chacun des deux protagonistes est aspiré dans un effondrement à la fois psychique et cosmique, où les repères habituels (éthiques, relationnels, temporels) s'effondrent.

La forêt d'Eden devient le théâtre de cette chute, non plus verticale et divine, mais intérieure, diffuse et terriblement humaine. Plus rien ne sépare les personnages de la mort : ni le langage, ni le rituel et ni la culture. Les médiations qui permettent normalement de soutenir la vie humaine (l'altérité, la symbolisation, l'amour) sont désactivées, rongées de l'intérieur par une pulsion qui aspire tout à l'immobilité, au silence et à la désagrégation. La pulsion de Thanatos agit comme une contre-force à Éros dans un entrelacement tragique. Ce n'est pas seulement la mort qui guette les personnages, mais l'impossibilité même du lien, de la séparation et du langage. L'amour lui-même devient suspect, contaminé par la cruauté, la fusion morbide et l'emprise. Le corps de l'autre n'est plus habité par le désir, mais par la destruction. C'est en quelque sorte cela qu'est la chute dans *Antichrist* (Trier, 2009) : non pas simplement tomber hors du paradis, mais bel et bien sombrer dans une zone obscure de l'humain où la vie elle-même semble vouloir cesser d'une manière moribonde, où l'élan vers l'autre est retourné contre soi, dans une boucle d'autodestruction. En ce sens, la chute dans ce film ne représente pas un mouvement ponctuel, mais une condition. Elle désigne un monde où la pulsion de mort est devenue le moteur principal de l'existence, où Thanatos remplace toute transcendance. Lars von Trier met en scène cette déchéance avec une telle force que le spectateur n'a pas le choix de la ressentir à travers les corps et les images, le vertige d'un monde vidé de sa structure symbolique.



4.25 Cranach, L. l'Ancien. (1528). *Adam et Ève*

-4.3 : L'ÊTRE AU MONDE EN CHUTE DU PERSONNAGE MASCULIN D'ANTICHRIST

Willem Dafoe interprète dans *Antichrist* (Trier, 2009) un psychologue dont l'attitude est rigide et scientifique. Plutôt que d'approcher le deuil profond de sa conjointe avec l'empathie et la sensibilité d'un époux, il s'engage dans une « démarche thérapeutique » rigide et contraire à l'éthique, cherchant à imposer son savoir et son contrôle sur la situation. Selon Bernd Jager (Jager, 2022), l'obstacle est ce qui empêche l'individu de véritablement rencontrer l'autre dans son altérité radicale, c'est-à-dire d'accepter et de reconnaître ce qui est fondamentalement différent et irréductible en l'autre. En se positionnant comme le thérapeute de sa propre femme, le personnage de Dafoe s'érige en expert tout-puissant, pensant pouvoir résoudre la douleur de sa conjointe par des méthodes qu'il qualifierait lui-même de scientifiques et rationnelles. Il ne parvient pas à rencontrer cette « altérité » qu'est la personne de sa femme, se

retranchant derrière un savoir théorique qui le coupe de toute sensibilité humaine et de la véritable intimité conjugale. Son approche scientifique n'est pas seulement inefficace, elle est destructrice. Il se prive donc de la possibilité d'une véritable rencontre avec l'autre, se condamnant à une solitude accentuée par son incapacité à franchir l'obstacle de son propre savoir. Ce mélange des rôles s'inscrit dans une série de seuils transgressés tout au long du film : entre l'homme et la femme, le réel et l'imaginaire, l'existence humaine et la vie animale ainsi qu'entre la vie et la mort. Le chalet d'Eden joue un rôle symbolique central. À première vue, il évoque le jardin d'Eden et l'innocence perdue. Cependant, de manière plus profonde, le film propose une inversion de l'innocence et du paradis biblique. Cette inversion est au cœur de la chute décrite dans le récit. Contrairement à la chute biblique qui mène à la différenciation, l'enfement, le passage du temps et le symbole, la chute dans *Antichrist* (Trier, 2009) se dirige vers une immersion dans le mal absolu, incarné par une nature brute et impitoyable qui résiderait au fond de chaque individu. Cette vision pessimiste et troublante redéfinit le concept de chute, non pas comme une perte d'innocence menant à la civilisation, mais comme un retour à une sauvagerie inhérente et destructrice. Le film propose une méditation sur la chute biblique inversée, où le paradis perdu devient un enfer retrouvé, et où l'espoir de rédemption est remplacé par une descente vertigineuse dans la violence et la désolation. Cette chute est symbolisée par l'échec du mari à se détacher de sa position de pouvoir et de savoir, perdant ainsi la capacité de véritablement rencontrer l'autre dans sa vulnérabilité et son altérité. Au lieu de guérir, cette incapacité à franchir le seuil nécessaire à toute forme de relation authentique semble contribuer à une spirale de destruction mutuelle.

Le mari, incarné par Willem Dafoe, n'est pas indemne de la perte de son fils. Lui aussi traverse l'épreuve du deuil, mais plutôt que de se laisser toucher par sa perte, altérer par celle-ci, il cherche refuge dans ce qu'il maîtrise soi-disant le mieux : sa posture professionnelle de psychothérapeute. En adoptant une posture de neutralité clinique face à la détresse de sa conjointe, il tente de canaliser son propre sentiment d'impuissance à travers une forme de contrôle rationnel. Mais cette posture se révèle rapidement inadaptée dans le contexte d'une relation intime, où l'écoute, l'empathie et la présence sont essentiels. La frontière entre la relation thérapeutique et la relation conjugale s'efface et ce glissement contribue à fracturer davantage la dynamique du couple. La relation s'efface progressivement, glissant de la complicité vers la confrontation, de la tentative de réparation vers un affrontement sourd. Les deux protagonistes finissent par incarner des pôles antagonistes, incapables de se rejoindre autrement que dans la violence ou l'incompréhension. Le jeu d'acteur de Willem Dafoe traduit cette distance émotionnelle : son visage reste souvent figé, impassible, comme si le personnage refusait d'exprimer les affects qui le traversent. Le

mari n'écoute pas vraiment : il interprète, il intervient et il impose. Pour traverser le deuil, il exige que sa compagne affronte sa plus grande peur, qu'il associe au lieu Eden, leur chalet retiré dans la forêt. Eden, pour lui, n'est pas qu'un lieu particulier, habitable ou effrayant, mais un terrain d'expérimentation thérapeutique, un espace où la confrontation avec l'angoisse doit permettre, selon lui, une catharsis, une libération. Or, cette démarche repose sur une méconnaissance fondamentale de la subjectivité de l'autre : il projette ses propres méthodes sur un être en détresse, sans voir que son approche risque non pas d'apaiser, mais d'envenimer la souffrance de sa femme. Eden n'est pas un lieu neutre. Pour la femme, il est chargé de significations, hanté par la mémoire du deuil, saturé d'une atmosphère pesante et inquiétante. Ce lieu devient le théâtre d'une lutte intérieure contre une nature perçue comme hostile, autant extérieure qu'intime. Eden incarne cette confusion entre le dehors et le dedans, entre la forêt réelle et la psyché torturée. Les figures animales (le renard, la biche et le corbeau) ne sont pas de simples présences naturelles : elles symbolisent une part d'elle-même, un inconscient peuplé de culpabilité, de terreur et de désespoir. En imposant à sa partenaire de revenir à Eden et de s'y confronter, le mari tente en réalité d'en faire un espace de maîtrise, de le reconvertir en dispositif thérapeutique. Mais ce faisant, il nie la complexité du deuil et la singularité du vécu de l'autre. Eden devient alors le symbole même de ce qui échappe à toute tentative de rationalisation : l'incontrôlable, le chaos, la peur, la part d'ombre de la nature humaine. Ce lieu ne peut être réduit à une scène de thérapie, car il concentre en lui la densité de la perte, la charge de la mémoire, la violence du trauma. Pour le mari, Eden représente également ce qu'il ne peut dominer, ce qui le confronte à ses propres limites, à cette vérité insupportable que certaines expériences humaines résistent à toute méthode, à tout protocole, à toute logique. Sa chute, à lui, s'inscrit dans ce constat : vouloir guérir sans écouter, vouloir maîtriser sans accueillir, vouloir rationaliser là où il faudrait accompagner. La peur d'Eden, c'est la peur d'un effondrement intérieur, d'une désorientation face à une nature (humaine ou non) qui ne répond plus aux lois de la raison. Ainsi, Eden devient l'espace métaphorique de la chute : chute de la relation, chute de la rationalité, chute dans l'impuissance devant la douleur irréductible de l'autre.

L'attitude violente et destructrice du mari, en tant que psychothérapeute, soulève des questions sur le caractère moral de cette relation, qui implique naturellement les notions de bien et de mal, des thèmes fondamentaux dans le film de Lars von Trier. Ce long métrage engage un dialogue critique avec la modernité et une certaine forme de scientisme, révélant des niveaux de sens parfois discordants. Le scientisme y est poussé dans ses derniers retranchements, avec un discours polémique sur le bien, le mal,

la religion et la morale. Robert Nadeau, dans son article sur le scientisme, selon le philosophe Friedrich August von Hayek, illustre ce concept qui peut s'appliquer au personnage masculin du film.

Hayek s'en prend ouvertement à l'idée que l'on puisse fixer a priori pour toute discipline scientifique, et sans considération spécifique en ce qui a trait à l'objet d'étude particulier, le moyen le plus approprié de l'approcher et de l'analyser. Il n'hésite absolument pas à caractériser d'anti-scientifique une telle attitude d'esprit. (Nadeau, 1986, p. 136)

Cette rigidité mentale, caractérisée par une monomanie intellectuelle, se reflète dans l'approche du mari, qui tente de contrôler sa relation amoureuse avec la même rigueur scientifique qu'il applique aux phénomènes naturels. Cette quête rigide le pousse à s'enfoncer dans les ténèbres de l'existence humaine, là où les réponses ne sont pas aussi évidentes que celles que peut offrir la science. Le personnage masculin, en adoptant une approche rigide et scientiste, ne fait que descendre dans un abîme où les concepts de bien et de mal, de morale et d'éthique deviennent flous et indistincts. Cette descente symbolise l'échec de la modernité scientiste à saisir les subtilités de l'expérience humaine, transformant ce qui devrait être une exploration empathique en une quête froide et mécanique.

Le mari est cependant actif, se trouve dans la pure dimension verticale qui est le royaume du solipsisme, de l'individualité absolue et du *Cogito* cartésien (Jager, 2022). Il objective le phénomène qui le transporte dans un état de rêverie qui est le commencement d'une chute psychologique où le personnage abandonne la surface de son monde pour descendre dans l'aventure exploratrice d'une quête de découverte et de maîtrise. Ce détachement le plonge dans un état de rêverie, une fuite de la réalité où il se persuade qu'il peut maîtriser et contrôler la situation par le biais de sa connaissance scientifique et rationnelle. Cette rêverie marque le commencement d'une chute psychologique, où le personnage s'éloigne progressivement de la surface tangible et partagée de son monde pour s'enfoncer dans une quête personnelle de découverte et de domination. Cette chute psychologique révèle l'échec de son approche, qui ignore les dimensions émotionnelles, spirituelles et éthiques de l'expérience humaine. La quête de découverte et de maîtrise se transforme alors en une tragédie, où l'homme se retrouve isolé, prisonnier de sa propre incapacité à rencontrer l'autre dans sa pleine complexité et son altérité.

Hugo lie indissociablement conjecture et chute. La pensée chez lui est totalement désabritée. Elle ne peut songer à se réfugier dans la plénitude d'une chair. La chair elle-même est percée de gouffres. Pas plus donc qu'on ne peut se soustraire à la gravitation universelle, on ne peut se dérober aux vertiges de la connaissance. Penser, c'est tomber. Au mieux tomber à genoux, au pire glisser dans la folie, précipice du songe. (Jenny, 1997, p. 181)

Comment le père peut-il faire face à l'impensable : la perte de son enfant, survenue dans un moment d'intimité partagée avec sa conjointe, alors même que l'enfant chute vers la mort à quelques mètres de là, dans la même pièce et sans le remarquer. Le film ne livre pas directement de réponse précise à ces questionnements mais il montre un homme qui semble s'enfermer dans un mutisme affectif, une forme de retrait rationnel et maîtrisé, où les émotions sont absorbées, contenues, déplacées vers un registre purement intellectuel. Le personnage interprété par Willem Dafoe semble choisir, ou peut-être subir, une défense psychique qui le pousse à adopter une posture de contrôle. C'est comme s'il cherchait à annuler la force traumatique de l'événement en s'appropriant la fonction de thérapeute. Cette posture lui permettrait, en apparence, d'agir, d'offrir une solution, mais peut-être aussi, plus profondément au fond de lui-même, de fuir sa propre vulnérabilité. Plutôt que de plonger dans sa propre douleur, il la détourne potentiellement vers un projet de soin : il veut « traiter » sa conjointe, comme si c'était elle la seule atteinte du deuil, comme si sa propre souffrance pouvait être évacuée par l'exercice de son savoir. Son attitude vis-à-vis d'elle, distante, condescendante, souvent marquée par un calme imperturbable, pourrait alors être l'expression manifeste d'un clivage intérieur : le refus d'accéder à son propre abîme. À travers ce rôle de soignant, il se déresponsabilise partiellement de son propre deuil, en déplaçant le centre de gravité de la douleur vers l'autre. Sa rationalité devient un abri, un refuge fragile contre l'irruption de l'angoisse. Ce mécanisme défensif, cependant, ne fait qu'accentuer la distance dans la relation de couple, exacerbant la solitude de sa conjointe. Celle-ci le lui reproche explicitement : son absence émotionnelle, son manque d'implication familiale, son regard froid et analytique. Ce retrait n'est pas sans ambiguïté. Est-il un signe de résilience ou, au contraire, une forme subtile d'effondrement intérieur? Ce mutisme, cette froideur apparente pourraient être lus comme les marques d'une chute silencieuse, d'un deuil qui n'arrive pas à se dire, à s'exprimer autrement que par le refus de sentir. Son rejet des traitements pharmacologiques proposés par le psychiatre traitant de sa conjointe s'inscrit également dans cette dynamique de maîtrise. Il se positionne comme seul apte à « aider », comme s'il détenait une vérité que les autres (médecins, institutions, approches cliniques traditionnelles) ignoreraient. Mais cette posture d'omniscience, à la fois paternaliste et orgueilleuse, révèle aussi une peur plus intime : celle d'admettre son impuissance. En prétendant guider l'autre à travers la douleur, il évite d'avoir à plonger dans la sienne. Il devient une figure de déni actif, dissimulant sa propre chute derrière les habits rassurants de la compétence et du savoir. Peut-être choisit-il délibérément de ne pas voir l'effondrement de son couple, ou peut-être est-il tout simplement incapable de l'affronter. Ce qui est certain, c'est que la fracture relationnelle ne date pas uniquement de la perte de leur enfant. Le film suggère, de manière diffuse mais

insistante, que les failles étaient déjà là, latentes, souterraines. La mort de l'enfant n'a pas créé la chute, elle l'a précipitée, amplifiée, rendue irréversible. Ainsi, l'attitude du père, loin de représenter un simple défaut de communication ou un échec conjugal, devient une manifestation existentielle de la chute : chute dans l'oubli de soi, dans la méconnaissance de l'autre, dans la perte de toute capacité à aimer autrement que par le contrôle.

-4.4 : L'ÊTRE AU MONDE EN CHUTE DU PERSONNAGE FÉMININ D'ANTICHRIST

Quelle est la manière d'être au monde du personnage féminin? L'actrice Charlotte Gainsbourg interprète une mère dont la souffrance psychologique est palpable. L'image de la femme dans *Antichrist* (Trier, 2009) évolue significativement tout au long du scénario. Au départ, son image est celle d'une femme accablée par la perte de son fils. Le personnage est victime de la malchance, elle subit le mauvais destin de sa famille et semble être soumise à ses peurs et à sa fragilité individuelle. Tranquillement, cette image se transforme vers celle d'une femme plus forte, capable de tenir tête à son mari arrogant. C'est à la fin du scénario que le spectateur découvre le secret du personnage féminin, son côté obscur : cette dernière imposait à son fils de porter ses souliers à l'envers, entraînant chez le bambin une déformation de ses pieds. Lorsque son conjoint découvre le secret et commence à mettre les morceaux du casse-tête en place, il devient la victime de la violence et de la colère de sa conjointe. Il devient le mauvais objet qu'elle martyrise et qu'elle tente de tuer. Lorsqu'il découvre ce secret, le mari subit une transformation radicale de son rôle à l'intérieur de leur dynamique relationnelle. En découvrant que sa femme imposait à leur fils de porter ses chaussures à l'envers, causant ainsi une déformation physique, il voit soudainement sa partenaire sous un jour complètement différent. Ce n'est plus seulement une femme accablée par la douleur et le deuil, mais une figure plus complexe et troublante, capable d'actes de cruauté inconscients ou même délibérés. À ce moment, le mari devient ce que la psychanalyse appelle « le mauvais objet ». Selon cette théorie, le concept de « mauvais objet » est utilisé pour décrire une figure qui incarne toutes les frustrations, les pleurs et les ressentiments d'un individu (Klein, 1975). Dans ce contexte, le mari devient la cible de la projection de la colère et de la douleur de sa femme. Il est perçu non seulement comme l'époux insensible et contrôlant, mais aussi comme l'élément perturbateur qui expose et menace l'équilibre psychologique déjà fragile de sa conjointe. Cette dynamique de « mauvais objet » se manifeste par une escalade de la violence et de la manipulation. Le personnage féminin, en reconnaissant la vulnérabilité de son mari face à ses découvertes, utilise cette faiblesse comme une arme pour inverser les rôles de pouvoir dans leur relation. Sa souffrance et sa fragilité initiale se transforment en une source de force destructive. Le mari, auparavant dominant et rationnel, est maintenant soumis à une forme de torture psychologique et

physique orchestrée par sa femme. La femme n'est plus simplement une victime passive de circonstances tragiques; elle devient un agent actif de la douleur, utilisant sa propre souffrance comme un moyen de contrôle et de vengeance. Le mari, qui cherchait à appliquer une logique froide et rationnelle à la guérison de sa femme, se retrouve piégé dans un cycle de violence qu'il ne peut comprendre ni maîtriser. Le concept de « mauvais objet » dans le film met en lumière la fluidité des rôles de victime et d'agresseur. Il démontre comment la douleur non résolue et les secrets inavoués peuvent transformer les relations humaines en champs de bataille psychologiques, où l'amour et la haine, le soin et la cruauté se mêlent obscurément. La femme, en faisant de son mari le réceptacle de son mal intérieur, révèle les profondeurs sombres de son propre être, un reflet tordu de la douleur infligée et reçue.

Le spectateur découvre, au fil de la trame narrative, que la femme semble devenir de plus en plus hypnotisée par ses croyances et par l'illusion du pouvoir si elle le vénère. Cette quête de pouvoir, peut être interprétée comme une métaphore de la volonté de s'approprier le pouvoir des hommes. Dans une société patriarcale où les hommes détiennent traditionnellement le pouvoir et l'autorité, la femme se tourne vers une source de pouvoir sombre et interdit pour revendiquer une forme de contrôle et d'autonomie. Ce désir de pouvoir reflète une lutte contre l'oppression et la soumission auxquelles elle est confrontée. En se tournant vers Satan, elle ne cherche pas simplement à embrasser le mal, mais à inverser les dynamiques de pouvoir qui la maintiennent dans une position de faiblesse et de vulnérabilité. Cette espèce d'ascension vers le mal entrainera son monde dans une chute funeste. Une forme de vengeance contre son conjoint et peut-être, aussi, contre le genre masculin en général, semble émerger en elle, la poussant à expérimenter impulsivement sur son conjoint blessé les différentes tortures qu'elle a découvertes dans ses lectures sur les génocides féminins pour l'écriture de sa thèse. La grande souffrance qu'elle vit à l'intérieur de son couple, la perte de son fils unique, la perte de toute forme d'horizon possible et l'incapacité de se projeter dans un avenir meilleur sont des éléments permettant de mieux mettre en contexte sa situation et sa position dans l'existence au moment où toute sa vie se décroche du monde humain auquel elle n'appartient plus. L'horizon, en termes phénoménologiques, représente bien plus qu'une simple limite visuelle. C'est une métaphore de la potentialité, de l'espoir et de la capacité à se projeter dans l'avenir. C'est la ligne imaginaire où le ciel rencontre la terre, symbolisant le point de convergence entre ce que l'on connaît et ce que l'on imagine. Lorsque la mère perd son horizon, elle ne perd pas seulement une vue ou une perspective tangible, mais également la capacité de se projeter dans un avenir meilleur, de concevoir des possibilités nouvelles et de nourrir des espoirs.

Pour approfondir notre compréhension du personnage féminin dans *Antichrist* (Trier, 2009), il est important de distinguer sa trajectoire de celle d'une simple dépression. La dépression, bien qu'elle puisse entraîner un profond désespoir et une perte de sens, ne suffit pas à expliquer la destructivité extrême manifestée par la femme dans le film. Son basculement vers une destructivité intense est initié par un mélange chaotique de culpabilité et de ressentiment profond. La révélation de son rôle dans la mort de son fils, symbolisé par la scène où elle impose à l'enfant de porter ses chaussures à l'envers, déclenche une spirale d'autopunition et de rage. Cette culpabilité, profondément enfouie, se mue en une haine autodestructrice qui trouve une expression violente et sadique. En cherchant à s'appropriier le pouvoir, elle n'embrasse pas simplement le mal pour le mal, mais elle cherche une forme de rédemption perverse. Sa « recherche », dans ce contexte, devient une métaphore de la libération des contraintes morales et sociales qui l'étouffent. La rencontre de la mère avec des textes sur les génocides féminins pour l'écriture de sa thèse joue également un rôle crucial. Ces lectures alimentent sa rage et lui offrent des « solutions » violentes qu'elle applique éventuellement sur son mari. Ce n'est plus seulement une question de vengeance personnelle, mais un acte symbolique de révolte contre des siècles d'oppression masculine. La scène où elle martyrise son conjoint blessé n'est pas un acte planifié, mais une explosion de violence accumulée. Elle découle d'un désespoir profond et d'un désir inconscient de punir autant elle-même que son mari pour la perte de leur fils. Cette impulsivité destructrice va bien au-delà de la simple dépression : la femme est devenue une force chaotique, consumée par une haine qui transcende la logique rationnelle. La transformation de la femme en une figure presque mythologique de vengeance et de destructivité incarne la chute dans une forme de mal qui ne peut être entièrement expliquée par des modèles psychologiques traditionnels, mais qui exige une exploration plus profonde des aspects mythologiques et symboliques de la condition humaine. Cette descente du personnage féminin dans une violence sans borne et un nihilisme destructeur va bien au-delà de la dépression. Elle illustre une déchéance spirituelle et psychologique intense, alimentée par des forces inconscientes et des croyances déviantes, marquant ainsi un point de non-retour dans son existence.

« La folie est un manque de mesure conféré par les absences. Être devant rien, revient à perdre toute mesure et à tomber ; cela signifie n'être supporté par rien et n'avoir nulle part où aller. » (Jager, 2022, p. 85) La psyché du personnage semble avoir perdu tout espoir en l'avenir et elle s'effondre dans la folie, dans la sorcellerie qu'elle a étudiée pour incarner, finalement, cet « antichrist » ayant le pouvoir de commander les tempêtes et de torturer les hommes qui l'entourent (son fils et son conjoint). Ce qui rend cette folie particulièrement dévastatrice, c'est la manière dont elle enveloppe et consume entièrement le

personnage. Privée de tout espoir, de toute perspective, elle se tourne vers des forces obscures, cherchant à donner un sens à sa douleur insupportable. La sorcellerie, avec ses promesses illusoire de pouvoir et de contrôle, devient pour elle une échappatoire, une manière de transcender son désespoir. Cependant, au lieu de la libérer, cette quête la plonge plus profondément dans la destructivité, l'éloignant de plus en plus de la réalité. Loin de se contenter d'être une victime passive de la tragédie qui a frappé sa famille, la femme se réinvente en un être de pure vengeance et de colère. Sa transformation en cet « antichrist » n'est pas seulement symbolique; elle incarne littéralement un pouvoir maléfique qui perturbe l'ordre naturel et moral. En commandant les tempêtes et en infligeant des tortures à son mari, elle rejette les contraintes de la moralité et de la raison. La femme ne perd pas seulement l'espoir en l'avenir, mais elle renonce également à toute mesure, à toute humanité. Sa chute dans la folie et la sorcellerie est une tentative désespérée de trouver un sens dans un monde devenu insupportable. Ce processus de déshumanisation révèle une psyché en ruines, où la douleur et le désespoir ont anéanti toute possibilité de rédemption ou de guérison. Le personnage devient ainsi un symbole de la destructivité ultime, une incarnation de l'« antichrist » qui, dans sa quête de pouvoir et de vengeance, détruit tout ce qui lui est cher et se condamne à une existence de pures ténèbres. En poursuivant la réflexion, le titre du film *Antichrist* (Trier, 2009) prend une dimension encore plus profonde et symbolique. Littéralement, l'antichrist est le contraire ou l'opposé du Christ. Alors que le Christ est un être intermédiaire qui accepte de mourir pour sauver l'humanité, l'antichrist incarne la négation de ce sacrifice, la subversion de cette rédemption. Le film, par son titre et son contenu, interroge la nature de la souffrance et du mal tout en posant une question troublante : dans un monde où la rédemption semble impossible, quelle est la place de l'espoir et de la foi? Le film ne se contente pas de présenter une simple opposition entre bien et mal; il explore la profondeur de la chute humaine dans une dimension où la rédemption est impossible. La mère, en tant qu'antichrist, représente la rupture absolue avec la possibilité de communion et de rédemption. Elle est le miroir sombre du Christ, non pas celui qui sauve, mais celui qui détruit, non pas celui qui unit, mais celui qui divise. On pourrait aussi considérer que le père, à sa manière, incarne une autre figure de l'« antichrist » : non pas par la violence pulsionnelle et destructrice, mais par la froideur rationalisante qui nie l'expérience de l'autre et qui prétend se substituer au rôle du sauveur. Si la mère sombre dans une fusion sans limite, le père chute dans une distance glaciale, dans un refus d'écoute et d'ouverture. L'antichrist ne serait donc pas seulement une figure unique, mais une dynamique relationnelle où les deux personnages, prisonniers de leur incapacité à habiter l'entre-deux, participent ensemble à la ruine de toute médiation et à l'éclatement du lien humain.

Le coroner ne pouvait naturellement pas faire le lien entre le comportement de la mère et les déformations aux pieds de son fils. Seul son mari avait des preuves photographiques pour étayer ses soupçons et constater que les souliers étaient délibérément chaussés dans les mauvais pieds sur plusieurs photographies prises à différents moments. C'est à cet instant de l'histoire qu'il est concevable d'affirmer que cette femme avait déjà commencé à perdre le contact avec le caractère réciproque et horizontal du monde. Elle tente désespérément de maintenir un semblant de normalité, mais l'accumulation de souffrances et de secrets l'isole progressivement de son entourage, la faisant sombrer dans une folie où la douleur et la culpabilité prennent le dessus. Mais cela soulève un questionnement troublant : où était le père dans ce quotidien? Ne lui a-t-il jamais mis de souliers, n'a-t-il jamais remarqué l'étrangeté de cette situation dans leur domicile? Le monde terrestre et humain fait référence à la réalité quotidienne et aux relations interpersonnelles qui structurent notre existence. Il s'agit du réseau de liens et d'interactions qui nous relie aux autres et nous ancrent dans une communauté partagée de significations et de valeurs. En perdant ce contact vital avec le monde terrestre et humain, elle se retrouve dans un état de déracinement profond, où les repères habituels de la vie en société ne font plus sens. C'est ce décalage croissant qui la pousse vers des comportements de plus en plus destructeurs et irrationnels, éloignant encore davantage toute cette possibilité de rédemption ou de compréhension mutuelle. Le personnage de la mère semble ainsi brusquement tomber à l'intérieur d'un monde sans avenir et sans horizon. En perdant son monde, elle se perd soi-même et se détourne de ses proches.

La façon d'être au monde du personnage féminin est symbolisée par une longue et douloureuse agonie à l'image de la nature dans l'imaginaire de Lars von Trier (l'arbre mort, l'oisillon qui tombe de son nid et qui se fait dévorer par les fourmis, les nombreuses tiques qui s'accumulent pendant la nuit sur la main de l'homme, etc.). Le poids de l'existence semble être difficile à supporter pour les deux personnages depuis la mort de leur fils et peut être plus encore pour la mère, qui semble vivre son existence dans une souffrance qui crève l'écran et qui vient percuter le spectateur. Cette souffrance, qui n'arrive pas à s'exprimer, même lorsque la mère se blesse elle-même ou tente de « l'exorciser », pourrait-on dire, par la sexualité. La douleur est prisonnière de sa chair. La souffrance est là tout entière comme une sorte d'absolu (Henry, 2000). Rien ne peut porter atteinte à cette souffrance et aucune fuite n'est possible. Cette métaphore du corps qui est un peu comme une prison met en lumière l'incapacité de la douleur à s'exprimer et à trouver une issue. Enfermée dans sa chair, la souffrance devient omniprésente et écrasante, sans aucun moyen de s'échapper. Cette douleur réprimée se manifeste par des actes d'automutilation et des comportements sexuels compulsifs, qui sont des tentatives désespérées de libérer

une fraction de l'angoisse qui la consume de l'intérieur. Mais, paradoxalement, ces actions ne font que renforcer son emprisonnement, en lui rappelant constamment la profondeur de sa détresse. La douleur non exprimée et non résolue érode progressivement l'intégrité psychique et physique du personnage féminin. Chaque moment de sa vie devient insupportable. Contrairement à une douleur qui se ventile, s'exprime et se transforme, la souffrance de la mère dans le film reste stagnante et inaltérable. Une douleur ventilée peut éventuellement trouver des moyens d'expression à travers des paroles, des larmes, des gestes et des interactions humaines qui permettent de partager et d'alléger le poids émotionnel. Cette libération, cette symbolisation permet à la personne de reconnecter ensuite avec son environnement et de trouver du soutien dans une transformation de la douleur en une expérience qui est moins accablante. Pour la mère, la souffrance pourrait se ventiler et se transformer si elle trouvait des moyens de communiquer sa douleur de manière significative tout en recevant une écoute empathique (ce qu'elle n'obtient pas de la part de son mari). La nature absolue de sa souffrance dans le film montre visiblement cette absence de tels moyens empathiques. Le personnage est isolé, incapable de trouver des voies de sortie pour sa douleur, ce qui conduit à un cycle perpétuel de désespoir et de destructivité à l'image d'un presto qui ne se vide pas de sa pression pour finir par exploser sous la tension trop extrême. Pour le personnage de la mère en souffrance, le temps n'existe plus. Cette absence de temporalité signifie qu'elle est piégée dans un présent éternel, où chaque instant est marqué par la douleur et le désespoir. Le temps qui, normalement, permet le mouvement et le changement, devient stagnant pour elle, la condamnant à revivre continuellement sa souffrance sans espoir de progression ou de guérison. Lorsque le temps n'existe plus pour une personne, l'existence elle-même est profondément altérée. Le passé, le présent et le futur se confondent en une masse indistincte. Cette masse indistincte empêche toute forme de développement personnel ou de planification. L'individu perd la capacité de projeter des espoirs ou des aspirations dans l'avenir, car chaque instant est englobé par la douleur qui l'immobilise. L'absence de temps, d'ouverture, d'itinéraire et donc de possibilité narrative supprime la possibilité de changement, de guérison ou de croissance en transformant chaque moment en une répétition de la souffrance. C'est donc une désorientation totale pour elle. Elle n'a plus de repères pour structurer sa vie après la mort de Nic et cela vient effondrer ses certitudes et ses attentes en le futur. Son monde se rétrécit, se désintègre même, car l'avenir n'a plus de sens et chaque jour est une répétition douloureuse du précédent, un jour de la marmotte au cœur de l'enfer. Au fur et à mesure que l'enfant s'émancipait et qu'il s'affranchissait de l'état fusionnel avec sa mère, il « l'abandonnait » pour aller explorer son monde. L'émancipation de l'enfant représente un moment crucial de développement où il commence à découvrir et à interagir avec le monde extérieur de manière autonome. Pour la mère, cependant, ce processus naturel et souhaitable est vécu

comme un abandon douloureux, exacerbant son sentiment de solitude et d'isolement. Cela devient pour elle une source de souffrance intense. Elle avait probablement construit une grande partie de son identité et de son sens de l'existence autour de la relation symbiotique avec son fils. Lorsque cette relation change ou évolue, elle perd non seulement son fils, mais aussi une partie d'elle-même. La fusion initiale entre la mère et l'enfant, marquée par une proximité émotionnelle et physique se dissout, laissant un vide que la mère peine à combler. Ce sentiment d'abandon est amplifié par la tragédie de la mort de Nic, rendant la séparation définitive et irréversible.

Une autre démonstration de la perte d'horizon du monde survient lorsqu'elle attache une meule à la jambe de son conjoint. Le vilebrequin devient un outil qui sert à la destruction du corps de l'homme. Avec cet outil, elle cible une partie symboliquement chargée du corps de son mari, sa jambe. Ce corps, loin d'être réduit à une simple matière inanimée, devient un champ de bataille où se joue une lutte symbolique. En s'attaquant à des parties du corps spécifiques de son conjoint (ses jambes et son sexe), elle semble vouloir détruire non seulement l'intégrité physique de son mari, mais aussi ce qu'il incarne à ses yeux : une figure d'autorité, de masculinité et une figure de domination. Ce n'est probablement pas un acte de violence gratuite, mais une tentative délibérée de s'en prendre à la « vie » même, à ce que ce corps représente et à ce qu'il signifie dans leur relation. Le mal s'est insinué partout dans cet univers de violence imprégné d'une symbolique perverse comme dans un cauchemar où l'enchantement s'opère à l'envers. Le corps du mari n'est pas simplement un objet passif, mais une entité vivante et signifiante, un réceptacle de la violence et de la souffrance que la femme cherche à extérioriser. Ce corps devient un espace de projection pour sa propre douleur et son désir de vengeance, un endroit où elle peut exercer son pouvoir, même si ce pouvoir est profondément ancré dans la folie et la souffrance. Le personnage de la femme a peut-être aussi du plaisir à entailler et à surmonter la résistance objective dans une dialectique du dur et du mou :

... joie d'être ou de manœuvrer l'instrument le plus dur, d'agir dans le sens du saillant le plus contondant et d'imprimer son projet dans la matière qui cède. Impérialisme aveuglant du relief le plus résistant : de la charrue, du diamant, du poignard, des dents. (Bachelard, 1948, p. 44-45)

La mère souffre d'anxiété, de diverses peurs et est aux prises avec des attaques de panique pouvant la paralyser. C'est lors d'une attaque de panique que le mari profite de la paralysie temporaire de sa conjointe pour l'étrangler et sauver ainsi sa propre vie. La mère de l'histoire vit dans une peur immense

de perdre son conjoint ou de perdre son fils. Cependant, cette peur, loin de la pousser à protéger ceux qu'elle aime, se manifeste de manière destructrice. Le paradoxe ici est que, dans sa terreur de la perte, elle finit par mutiler ceux qu'elle craint de perdre. Ce comportement apparemment contradictoire révèle un mécanisme psychologique assez complexe où la violence devient une tentative désespérée de conserver un certain contrôle sur l'inévitable. L'agression est une réponse à cette angoisse insupportable. En infligeant de la douleur et en exerçant un contrôle physique, elle semble tenter de dominer ce qui lui échappe, de s'approprier leur destin, même si cela signifie détruire ceux qu'elle aime. C'est comme si, en mutilant son mari et en maltraitant son fils, elle cherchait à prévenir leur départ, à les immobiliser dans un état de souffrance où elle serait toujours présente, où leur existence ne pourrait jamais complètement lui échapper. En chaussant son fils avec ses souliers à l'envers ou en attachant une meule à la jambe de son conjoint, elle s'assure littéralement qu'ils ne pourront pas la fuir. En perdant le lien avec son fils et avec son conjoint, la femme n'a plus l'invitation de l'autre. Elle devient alors une chute vivante avec aucun endroit où partir, où se sauver autrement que dans sa propre folie.

-4.5 : LA CHUTE DU LIEN CONJUGAL : LA DESTRUCTION D'UN COUPLE

Dans le prologue, les personnages apparaissent au spectateur comme un couple amoureux vivant une grande tragédie dans la perte de leur fils unique. Le mari impose ensuite sa volonté pour entraîner sa conjointe dans l'affrontement de ses peurs dans un environnement hostile. Le deuil de leur enfant les affecte chacun d'une manière bien différente. Il est facile de comprendre que le deuil d'un enfant est l'une des pires tragédies qu'un parent puisse affronter. Qu'avons-nous à dire de la mort de notre enfant? Comment un couple peut-il arriver à survivre à cette tragédie qui va les marquer au fer rouge pour le reste de leur existence? L'expression « travail de deuil » peut parfois être mal interprétée ou simplifiée à l'excès dans le cadre de la psychologie populaire qui tente de mettre en scène un processus positif et normalisé avec différentes étapes à franchir pour supposément traverser le sentiment de deuil en lien avec la disparition d'un être cher. C'est comme si l'être humain ne pouvait plus affronter l'impitoyable réalité de la perte irremplaçable de la singularité d'un être unique et de sa séparation dans sa condition humaine. Le deuil doit se vivre et s'éprouver dans toute son absurdité et ses incohérences. Il est une expérience qui est à la fois commune à tous et, en même temps, toujours extrêmement personnelle. La perspective d'une psychologie existentielle soulignerait plutôt l'imprévisibilité et l'unicité de chaque expérience de deuil. Dans cette optique, le deuil n'est pas un processus linéaire ou ordonné, mais un état où les individus sont confrontés à l'inconnu, à l'absurde et aux incohérences de leur propre existence. Il ne s'agit pas simplement de « traverser » le deuil pour en sortir de l'autre côté, mais de vivre pleinement cette

expérience avec toutes les contradictions, les émotions brutes et l'irrationalité qui l'accompagnent. La psychologie existentielle soutiendrait sans doute que c'est précisément dans ces moments de confrontation avec l'absurdité et l'incohérence que l'être humain est capable d'accéder à une compréhension plus profonde de sa condition, comme l'a souligné Viktor Frankl (Frankl, 1988), pour qui le sens se révèle souvent au cœur même de la souffrance. La psychologie existentielle ne cherche pas à atténuer la douleur ou à la rendre acceptable, mais à reconnaître que la douleur elle-même est une composante inévitable et significative de l'existence. En embrassant l'absurdité et en acceptant les incohérences du deuil, on peut éventuellement trouver une forme d'authenticité dans l'expérience, même si cela signifie vivre avec une douleur qui ne sera jamais entièrement résolue.

Il y a chaque fois, pour chacun, la singularité de la relation, mais surtout la singularité absolue de l'être perdu, qui reste insubstituable. Et, en même temps, il y a un paradoxe, un déchirement dans l'expérience du deuil ... qui est d'être à la fois commune et exceptionnelle : commune en ce que la mort, la mienne et celle des autres, est la règle de toute vie humaine ; exceptionnelle en ce qu'elle se vit chaque fois comme imprévisible et scandaleuse. Si bien que le deuil, qui devrait logiquement se penser sur le mode de la règle universelle de la finitude humaine, ne peut en réalité se penser que sur le mode de l'exception. (Delecroix & Forest, 2017, p. 16)

Le deuil d'un enfant est vécu comme un grand fracas de la perte dans une expérience d'isolement extrêmement souffrante pour les parents et les proches de la famille. Les parents doivent en plus porter la douleur dans la continuité du temps, sur une durée qui va se dilater dans le temps. Le deuil est pour Vincent Delecroix (Delecroix & Forest, 2017) un événement certes singulier et instantané, mais aussi continu, même s'il est fluctuant et susceptible de variations. C'est donc, sur un plan existentiel, un « travail » de l'historicité elle-même dont il est question dans le deuil et à ce titre, une « expérience herméneutique », au sens où il en va pour l'existant de son rapport à lui-même et à l'être, que la perte vient bouleverser et dont elle provoque le remaniement. Le choc de la réalité peut détruire les parents, mais c'est aussi la durée interminable du deuil qui peut s'avérer écrasante. La douleur ne se limite pas à l'instant de la perte, elle s'étend sur une temporalité indéfinie, où chaque jour réveille la mémoire de l'absence, rendant le processus d'autant plus éprouvant. Le temps ne guérit pas nécessairement cette blessure, au contraire, il rend d'une certaine façon la tristesse pérenne en rappelant constamment aux parents ce qui a été perdu, les laissant confrontés à une absence qui ne s'efface jamais complètement. Cette temporalité étirée du deuil exige des parents non seulement de survivre à l'impact initial de la perte, mais aussi de vivre avec ce sentiment de perte qui, bien qu'elle puisse fluctuer, reste une présence constante et lourde. En ce sens, le deuil devient une épreuve non seulement par l'intensité du choc, mais

aussi par la nécessité de porter cette souffrance sur une durée indéterminée, chaque instant étant un rappel poignant de ce qui ne reviendra jamais.

Ce temps autre, celui où l'on vit avec ce qui est perdu, dans sa présence, ce temps chamboulé, déstructuré, ces variations d'intensité sont épuisantes, même physiquement. (Delecroix & Forest, 2017, p. 17)

La perte d'un enfant est incommensurable par rapport à n'importe quelle autre perte. La différence n'est pas une différence de degré, mais plutôt une différence de nature, puisque le lien entamé dans la perte d'un enfant est un lien vital, celui de donner la vie et de survivre à ce qui devait normalement nous survivre. Cet héritage immatériel représente implicitement et symboliquement la continuité de notre être, ce que nous laissons derrière nous à travers nos enfants qui deviennent nos héritiers. Lorsqu'un parent perd un enfant, c'est cette continuité qui est brutalement interrompue. Ce lien de souffrance commune peut renforcer l'attachement des parents l'un à l'autre, créant un espace de solidarité silencieuse où ils se soutiennent mutuellement dans leur deuil. Cette même douleur peut cependant également devenir un mur infranchissable. Chaque parent vit le deuil à sa manière, selon son propre rythme et ses propres mécanismes de survie, ce qui peut entraîner des incompréhensions et des tensions. Parfois, les divergences dans la façon de gérer la perte (certains cherchant à exprimer et à extérioriser leur chagrin, tandis que d'autres préfèrent l'introspection et le silence) peuvent créer un fossé émotionnel entre eux. Ils peuvent se sentir seuls dans leur souffrance, même en étant côte à côte et la pression de porter cette douleur ensemble peut exacerber les sentiments de solitude et d'aliénation. Le paradoxe réside dans cette dualité. Le deuil les lie d'une manière enchevêtrée, mais il peut aussi les isoler l'un de l'autre, créant des chemins parallèles de souffrance qui ne se croisent plus.

Au moment où le couple quitte la ville en train pour se rendre à leur chalet, à Eden dans une forêt angoissante, il est évident que les deux protagonistes vivent déjà dans des mondes très différents et que la chute prochaine de leur couple est déjà en branle. Les deux personnages sont chacun emprisonnés dans la dimension verticale et l'éclatement de la dimension horizontale laisse anticiper la chute qui s'annonce :

Le thème qui relie tous les aspects de la dimension verticale est celui de l'absence de l'autre comme visage. La verticalité, ainsi considérée, semble consister dans une fuite de la dimension horizontale, du contact, du face-à-face, de la contingence impartie à l'existence charnelle, de la dépendance et de la vulnérabilité expérimentées dans l'amour. La verticalité est jusqu'ici apparue comme une issue de secours qui permet d'échapper aux exigences de la vie quotidienne parmi les hommes. (Jager, 2022, p. 98)

Dans la dernière partie du film, l'homme et la femme vivent chacun dans des mondes différents. Pour elle, l'humanité et la rencontre avec l'autre sont devenues impossibles. L'homme, lui, habite dans une réalité rationnelle, ancrée dans la logique et la raison, en opposition au chaos émotionnel et à la désorientation psychologique qui domine l'expérience de sa conjointe. Il saisit progressivement l'horreur de la situation, alors qu'il assiste à la transformation de sa femme, dont les actions deviennent de plus en plus déshumanisées et violentes. Cette divergence radicale entre leurs mondes intérieurs souligne une fracture profonde, non seulement au sein du couple, mais aussi dans leur rapport à la réalité elle-même.

Dans un monde où l'équilibre entre les différentes sphères de la vie est maintenu, il existe une transition naturelle chez les individus entre le monde du travail, souvent associé à la productivité, à la responsabilité, à la rigueur et le monde de la fête où l'on bascule dans un espace-temps de libération, de relâchement des tensions et de célébration collective. Cette transition n'est pas seulement une alternance entre deux états d'être, mais plutôt une chute symbolique dans une dimension où les règles du quotidien se suspendent, permettant une forme d'existence plus légère et plus spontanée. Comme le souligne Bernd Jager (Jager, 1971), cette chute peut être interprétée comme un passage d'une dimension horizontale, structurée par les exigences sociales et temporelles, à une dimension verticale, où l'individu plonge dans un état de rêve éveillé, réinvestissant les symboles et les rites d'une manière qui transcende la routine quotidienne. Cette transition révèle la nécessité de rééquilibrer le sérieux du travail par l'exubérance de la fête, où l'être humain reconnecte avec des aspects plus fondamentaux et parfois oubliés de son existence. Dans *Antichrist* (Trier, 2009), cette transition ne semble plus possible avec l'horreur de la situation familiale du couple. Il n'y a plus d'espoir pour les personnages de transiter entre ces deux mondes et tout devient souffrance et désespoir. La transition entre ces deux mondes (celui du travail et celui de la fête, du quotidien structuré et de l'abandon libérateur) est essentielle, car elle permet à l'individu de maintenir un équilibre psychologique et existentiel. Sans cette alternance, l'individu pris dans le monde du travail risque de sombrer dans un état de rigidité mentale, où la vie devient monotone, dénuée de sens profond et marquée par une accumulation de stress et de responsabilités sans exutoire. La fête, ou toute forme de rupture avec la routine agissent comme des mécanismes de régénération, où l'esprit est libre de s'échapper temporairement des contraintes imposées par la vie quotidienne, de se reconnecter avec des pulsions plus fondamentales et de restaurer un sens de joie et de vitalité. Dans le contexte du film, cette transition devient impossible et c'est précisément cette impossibilité qui amplifie le désespoir des personnages. En l'absence de toute forme d'échappatoire, les personnages se retrouvent piégés dans un cercle vicieux de souffrance et de désolation. Dans *Antichrist* (Trier, 2009), cette impossibilité de transition

devient le marqueur de l'effondrement total du monde des personnages, où tout espoir de renouveau est annihilé, les condamnant à une existence de souffrance sans fin.

Les expériences de chutes ultimes dans *Antichrist* (Trier, 2009) sont la mort de Nic, la chute du couple et la mort du personnage de la mère. Après la chute de l'enfant, le film parle de ce qui a été perdu, mais étrangement continue d'exister. Nic a cessé d'être, mais il « hante » toujours le présent du récit, tel un spectre. Ce qui devient de plus en plus évident au fil du récit, c'est que le deuil des parents, bien que central, demeure une entreprise impossible. Le spectre de Nic ne hante pas seulement l'espace physique du film, mais il envahit également l'esprit de ses parents, empêchant toute tentative de dépassement ou de réconciliation avec la perte. Ce deuil, plutôt que d'être un processus de guérison, semble figer les personnages dans une boucle interminable de souffrance et de culpabilité. Leur incapacité à se détacher de ce qui a été perdu, à faire face à l'absence irrémédiable de leur enfant, souligne l'impossibilité de surmonter un tel traumatisme. Cette stagnation émotionnelle et psychologique devient le terreau où germe la deuxième chute ultime du film : la chute du couple. La chute du couple, bien que différente de celle de leur enfant, est indissociablement liée à cette première tragédie. Le couple commence à se disloquer sous le poids de la douleur non résolue, de la culpabilité et de l'isolement. Ce n'est pas seulement la perte de leur enfant qui les éloigne l'un de l'autre, mais aussi la manière dont chacun tente de survivre à cette perte. La mère, en particulier, se laisse entraîner dans une spirale descendante de désespoir, de haine de soi et de confusion, qui la pousse de plus en plus loin de son conjoint. L'homme, quant à lui, essaye de s'accrocher à une rationalité et à un contrôle qui s'avèrent inefficaces face à la profondeur de la souffrance de sa femme. Leur incapacité à trouver un terrain commun, à partager et à porter ensemble leur deuil, transforme leur relation en un champ de bataille où l'amour et la compassion cèdent la place à la violence, à la méfiance et à la destruction. Dans la troisième chute, la vie quitte le corps de la mère et il n'y a plus de possibilité pour elle d'arrêter ou de remonter de cette chute fatale qui détruit indubitablement le couple à tout jamais. La continuité de l'existence du couple après cet événement est donc nécessairement impossible dans le contexte de cette fiction.

-4.6 : LA SEXUALITÉ DANS LE FILM : UNE CHUTE DANS L'INHUMAIN

Le film *Antichrist* (Trier, 2009), comme nous l'avons laissé entrevoir précédemment, foisonne de scènes de sexualité explicite. Ce qui est frappant dans ces scènes, c'est l'absence totale de médiation, d'un voile protecteur du fantasme, qui aurait pu adoucir ou sublimer la brutalité de l'expérience. La sexualité présentée dans le film est dépourvue des éléments qui, dans d'autres contextes, confèrent à l'intimité

humaine une dimension plus symbolique, plus « cuite » que « crue ». Le « cuit », ici, se réfère à la manière dont la culture transforme et civilise les pulsions brutes, en les enveloppant de rituels, de pudeur et de séduction. Ces éléments permettent normalement de transcender l'instinct pour en faire une interaction humaine, profondément marquée par la culture et le symbole. Dans *Antichrist* (Trier, 2009), cette dimension est délibérément absente. La sexualité est montrée dans son état le plus « cru », sans filtres ni rituels, ce qui la rapproche plus d'une nécessité instinctive que d'une interaction humaine symbolique. Cette présentation brute et dénuée de tout ornement culturel renvoie à un état quasi-animal, où les personnages semblent régresser à un stade primitif, où la sexualité n'est plus un espace de connexion intime, mais un terrain de désespoir, de perte et d'abandon. Cette absence de médiation dans la sexualité accentue le sentiment de déshumanisation et de désespoir qui traverse le film. Les personnages sont ainsi piégés dans une boucle où le corps, dépossédé de sa dimension symbolique, devient le lieu d'une souffrance brute, non filtrée par les structures de la culture ou de la civilisation. Cela renforce le caractère implacable de leur chute, où même l'acte qui pourrait symboliser une union est réduit à une manifestation de leur douleur et de leur désorientation. Cette sexualité est également tordue, bestiale et très crue, se déroulant à des moments inopportuns et entraînant une cascade de violences physiques qui progressent au fil de l'intrigue. Cette forme de sexualité entraîne le couple dans la destruction, dans l'explosion de leur relation et dans l'effacement de la bienveillance l'un envers l'autre. La sexualité telle qu'elle est représentée dans le film ne relève pas seulement d'un acte physique ou d'une expression d'intimité, mais plutôt d'une dynamique qui annihile la relation elle-même. Cette absence de médiation, de « cuit », conduit le couple à une désintégration progressive, où chaque interaction devient un pas de plus vers l'abîme et vers la chute. Dans ce cadre, la sexualité n'est pas vécue comme un échange nourrissant ou humanisant, mais comme un acte qui dévoile la rupture entre les individus, l'effacement des frontières symboliques qui, normalement, structurent et protègent l'espace intime. L'existence du couple se voit de plus en plus fragmentée, avec l'érosion de ce qui permettrait un lien authentique, celui qui est médiatisé par la culture, le symbolique ou la compassion. Ce processus de « déculturation » entraîne une dégradation de la bienveillance et de la reconnaissance de l'autre comme être autonome, plongeant le couple dans un cycle de violence où le désir devient une force destructrice, plutôt qu'une manifestation de vie. L'absence de « cuit » dans leur relation traduit probablement une régression vers un état brut, non sublimé, où l'instinct et la nécessité prennent le pas sur la conscience et le respect de l'autre en tant que sujet. Ce faisant, leur relation se transforme en une lutte pour la survie, où l'empathie s'efface au profit d'une compétition destructrice, marquant la disparition de l'amour au sens humanisant du terme. Une telle sexualité défie et destitue les processus secondaires, comme le principe de réalité lui-même (qui

suppose le temps, l'attente, la culture de la différence et la tolérance au manque). Il s'agit d'une sexualité vécue dans le registre de la nécessité et du besoin, non du désir et de la séduction. La sexualité du couple tient à ce que Lacan (Lacan, 1973) conçoit comme le « réel », c'est-à-dire comme le sexe et l'effroi purs et nus, sur lesquels le langage n'a pas encore fait son œuvre et qu'aucun seuil n'a encore « civilisé ». On est ici dans le monde de la force brute, dans le monde de l'effroi. La réalité de cette sexualité exposée dans *Antichrist* (Trier, 2009) confronte le spectateur avec son propre voyeurisme, accentuant le malaise et la culpabilité de celui qui regarde sans avertissement. Avec les scènes sexuelles tirant beaucoup sur le réalisme, *Antichrist* (Trier, 2009) s'aventure dans un domaine limité à un graphisme qu'on peut rapprocher de la pornographie.

Dans la pornographie se fait jour une tentative de porter à sa limite l'objectivité de la relation érotique de telle façon qu'en elle tout soit donné à voir – ce qui oblige d'ailleurs à multiplier les points de vue sur les comportements et les attributs sexuels comme si quelque chose dans la sexualité se refusait indéfiniment à cette objectivation totale. (Henry, 2000, p. 299)

La fusion de la pornographie avec l'horreur produit chez le spectateur un état qui peut mêler le dégoût, la stupéfaction et l'horreur du « trop ». La mère se livre à une forme d'automutilation qui traduit une souffrance si intense qu'elle ne peut être contenue dans son être. Cette douleur, à la fois physique et existentielle, semble dépasser les mécanismes psychologiques ordinaires pour devenir une expérience totale, où corps et esprit sont indissociablement liés dans une même expression de désespoir. Dans le film, cette souffrance corporelle n'est pas simplement le symptôme d'une douleur intérieure, mais elle incarne une tentative désespérée de rendre tangible l'insoutenable, de donner une forme à une détresse qui dépasse le simple cadre psychologique. La chair devient alors le lieu d'une révélation brutale, où la souffrance ne se laisse plus médiatiser par des mots ou des symboles, mais s'affiche dans toute sa cruauté. En tenant compte du bagage chrétien (ou anti-chrétien) de cette œuvre cinématographique grandement inspirée par *Le Marteau des sorcières* (Kramer & Sprenger, 1486), l'activité sexuelle peut être perçue dans le film comme une forme de péché nécessitant l'imposition d'une pénitence par le personnage féminin. Cette pénitence atteint son apogée par la mortification présente dans la scène d'automutilation de la femme et dans l'éjaculation sanglante de son conjoint.

Tendre la main, presser, caresser une peau, sentir, respirer une odeur, un souffle, c'est s'ouvrir au monde. C'est dans le monde, dans son apparaître que l'autre est là en effet, que son corps est là, bien réel, auquel l'amant s'est uni. S'il s'agit de l'atteindre au-delà de la limite sur laquelle le mouvement pulsionnel est venu s'écraser, au-delà de ce continuum résistant en lequel le corps organique se fait corps chosique, au-delà de la face invisible que celui-ci oppose au désir – n'est-ce pas dans l'apparaître du monde où ce corps s'offre maintenant au

regard, au toucher, à la caresse? Cet « en dedans » insaisissable du corps chosique de l'autre, c'est son « dehors » qui me le montre, c'est à lui que j'ai à faire, qu'il s'agisse de l'expérience ordinaire ou de la modification radicale qu'elle subit quand le corps sensible devient un corps érotique et sensuel – corps susceptible de sentir et d'être touché -, quand, en même temps que lui, le monde entier a revêtu le visage de l'angoisse. (Henry, 2000, p. 290)

Dans les échanges sexuels des personnages, il n'y a pas de place pour l'affectivité, la sensibilité et la tendresse entre les partenaires. Le film ne présente pas de moment où les personnages en viennent à accomplir l'acte érotique de se dénuder. Il n'y a pas cette transition où les personnages se dénudent pour entrer dans l'intimité, où la relation sexuelle passe du non-dit à l'acte lui-même. Ils sont tous les deux présentés comme des corps déjà nus et sans réserve de gêne ou de pudeur, dépouillés des moments d'érotisme et d'amour. Dans ces échanges sexuels, l'absence d'affectivité, de sensibilité et de tendresse traduit une déshumanisation certaine des personnages, où les corps ne sont plus que des objets d'une rencontre dépourvue de toute dimension symbolique. Ce dépouillement ne se limite pas à une simple absence d'érotisme ou d'amour, mais il évoque une rupture plus fondamentale : celle de la médiation humaine qui permet habituellement de transformer la sexualité en une expérience partagée, en un espace de connexion intime. Les personnages ne sont pas seulement physiquement nus, ils sont psychologiquement exposés, vulnérables, mais cette exposition ne mène pas à une véritable rencontre, à une véritable compréhension ou union. Au lieu de cela, elle devient une confrontation désespérée avec le vide, un moment où l'intimité, au lieu d'être un refuge, devient le théâtre d'une violence fondamentale, reflet possible de la désintégration intérieure de chacun. Ce dépouillement de l'érotisme et de l'amour n'est pas simplement une absence, mais une forme de chute existentielle, une descente vers un état où les relations humaines sont dégradées, où la sexualité, au lieu d'être un pont vers l'autre, devient un abîme qui les éloigne encore davantage. Les corps, au lieu de se rapprocher par la sensualité ou l'affection, se heurtent dans une lutte silencieuse. Les échanges du couple sont inadaptés l'un pour l'autre, comme le démontre la scène où la femme en vient à mordre et blesser son conjoint qui n'apprécie aucunement le geste. Dans l'ascension des violences entre les personnages, l'horreur et le sadisme viennent s'ingérer dans les comportements de mutilation et d'automutilation sexuelles réalisées par le personnage de la femme à l'endroit du corps de son conjoint et par la destruction irréversible de sa propre chair, de son propre centre du plaisir. Cette dernière scène ne parle pas seulement d'une douleur physique, mais elle renvoie aussi à une perte de la connexion à son propre corps et en particulier à sa sexualité. Ce geste violent peut être interprété comme un rejet de sa féminité, de son pouvoir sexuel, voire de la possibilité même du plaisir. En se mutilant, elle semble vouloir effacer cette part d'elle-même, comme si la sexualité n'était plus qu'une source de douleur insupportable, liée à la perte de son enfant et à la culpabilité qui l'habite. La scène

suggère un plaisir féminin qui a été complètement annihilé, où le corps, au lieu d'être une source de plaisir et de contact avec l'autre, est devenu un champ de bataille. La mutilation de son propre centre du plaisir peut être vue comme une tentative malheureuse de se punir, mais aussi de se libérer de la souffrance qui l'accompagne. Le plaisir féminin, qui dans d'autres contextes pourrait symboliser la vie, la création et la connexion intime, est ici défiguré, associé à une violence autodestructrice. Il en reste plus que le corps meurtri, privé de toute capacité à ressentir autre chose que la douleur. Cette destruction irréversible de son propre corps témoigne d'une possible rupture intégrale avec la possibilité de se réapproprier une sexualité saine, transformant le plaisir en une source de terreur et de perte. Cette image montre un miroir de l'irréversibilité de la perte de son fils Nic par la même occasion.

Dans le prologue du film, avant le point de bascule qu'est la mort de Nic, le couple fait l'amour dans la douche, ensuite sur le plancher de la salle de bain et ensuite dans sa chambre. À ce moment du scénario, la sexualité des membres du couple est plus incarnée, « humaine », elle se situe dans un horizon cosmique qui semble être harmonieux et dans lequel prime plus le désir d'une rencontre. Cet horizon cosmique présent dans le prologue est un espace où la sexualité du couple est encore reliée à des dimensions humaines, sensuelles et naturelles. L'aspect cosmique de cet horizon est une allusion à une unité fondamentale entre les corps, l'univers et les forces naturelles. La sexualité, à ce stade, est intégrée dans un flux harmonieux où le désir est une force vitale, une énergie créatrice qui relie les deux partenaires non seulement l'un à l'autre, mais aussi à l'ensemble de l'existence. Dans ce moment d'intimité, le couple est encore ancré dans une forme d'ouverture où l'acte sexuel n'est pas marqué par la douleur ou la violence, mais par une recherche mutuelle de connexion et d'unité. Leur union semble se dérouler sous le signe d'une plénitude cosmique, où le monde extérieur, représenté par la nature (l'eau de la douche et l'environnement chaleureux de leur demeure), est en harmonie avec leur expérience intérieure. C'est un espace où le désir est libre de s'exprimer sans être perturbé par les ombres du traumatisme à venir. Cet horizon cosmique suggère aussi une temporalité différente, où l'instant présent est infini, et où le temps semble suspendu, créant un espace hors du quotidien. Mais cette apparente harmonie est déjà traversée par une ambiguïté troublante : les amants, absorbés dans leur étreinte, oublient leur fils qui grimpe seul sur la table et s'approche de la fenêtre ouverte. La mère, qui l'aperçoit un instant, détourne pourtant son regard et poursuit l'acte sexuel, comme si l'élan vital et l'intimité du couple contenaient déjà en eux-mêmes le germe de la catastrophe. Ainsi, ce qui pourrait sembler une union « normale » et humaine est déjà teinté d'une faille, une promesse tragique des désastres à venir. Ce moment, situé tout juste avant la chute tragique qui brisera leur monde, est celui où la sexualité du couple est encore synonyme de vie, de

création et de connexion profonde. Dans le film, chacun des partenaires, assez rapidement dans le déroulement de l'intrigue, tente de combler cette distance, mais échoue inévitablement. De son côté, le mari cherche à disséquer, à analyser, à percer à jour l'âme de sa compagne, comme s'il pouvait, par la raison, dissoudre le mystère qu'elle représente. De l'autre côté, la femme incarne une autre forme de tentative de combler cette angoisse : elle se tourne vers des actes de violence et de domination meurtrière, cherchant à s'approprier l'autre non pas par la connaissance, mais par la destruction.

Pour le personnage de la mère, la sexualité est une fuite de son sentiment de culpabilité face au décès de son fils. Ce sentiment de culpabilité, que l'on pourrait associer assez naturellement au vécu d'une mère qui perd son enfant, renvoie à une expérience complexe et profondément humaine. La culpabilité naît ici de l'intersubjectivité même, de la relation qui unit la mère à son enfant. Il s'agit d'un sentiment « lié » parce qu'il ne prend sens que dans le cadre d'une relation où l'autre (en l'occurrence, l'enfant) est perçu et reconnu dans son altérité. La mère, en se sentant coupable, révèle ainsi une conscience aiguë de cette différence fondamentale entre elle et son fils, une reconnaissance de l'autre en tant qu'être distinct, ayant sa propre existence, ses propres droits et dont la perte est ressentie comme une faute irréparable. Ce sentiment de culpabilité est important parce qu'il témoigne de la capacité de la mère à concevoir et à accepter l'altérité de son enfant. Il n'y a culpabilité que si l'autre est perçu non pas comme une simple extension de soi, mais comme un être à part entière, digne de respect et de considération. En ce sens, la culpabilité marque une forme d'empathie, une reconnaissance de l'impact de ses actions ou de son inaction sur l'autre. Cette conscience de l'autre et la souffrance qui en découle sont ce qui distingue la mère d'un être psychopathe, pour qui l'autre n'existe pas en tant que tel, mais seulement comme un obstacle ou un facilitateur, dépourvu de toute véritable humanité. Pour se sentir coupable, la mère doit être capable d'empathie, elle doit reconnaître son fils comme un être distinct d'elle-même, avec ses propres besoins, sa propre vulnérabilité. Cette reconnaissance est ce qui rend la culpabilité possible et, paradoxalement, ce qui ancre encore la mère dans une forme de relation humaine, même après la mort de son fils. Cependant, cette culpabilité devient insupportable, car elle met en lumière la responsabilité qu'elle ressent face à cette perte tragique. L'impossibilité d'assumer cette responsabilité la pousse à fuir dans une sexualité débridée, une tentative désespérée de se libérer de cette souffrance insoutenable. La sexualité, dans ce contexte, devient un mécanisme de défense, une manière pour la mère de détourner son attention de la douleur qui l'habite. Elle cherche dans l'acte sexuel une évasion, un oubli temporaire de la culpabilité qui la ronge. Mais cette fuite est illusoire, car la culpabilité, enracinée dans son être intersubjectif, ne peut être véritablement évacuée par des moyens aussi superficiels. Au contraire, en se

lançant dans une sexualité dénuée de sens, la mère ne fait que s'éloigner davantage de la possibilité de faire face à sa souffrance, de l'accepter et même de la transcender. Cette fuite dans la sexualité n'est pas simplement une réaction à la douleur, mais un signe de la chute existentielle que traverse la mère. En refusant de confronter son sentiment de culpabilité, en tentant de le noyer dans des plaisirs éphémères, elle renonce à sa capacité d'affronter l'autre dans sa différence, à se reconnaître elle-même comme responsable de cette relation brisée. Cette chute, loin de la libérer, l'entraîne encore plus profondément dans un cycle de déshumanisation, où la sexualité, au lieu de représenter un espace de communion ou de réconciliation, devient le théâtre de sa destruction intérieure.

-4.7 : LA SÉPARATION D'UNE MÈRE ET DE SON FILS : LA CHUTE DU LIEN MATERNEL

Dans *Antichrist* (Trier, 2009), la chute ne concerne pas uniquement l'individu dans sa solitude intérieure ou dans sa relation au monde naturel ; elle se déploie aussi dans l'espace intime et intersubjectif du lien maternel. Il s'agit ici d'une chute d'un autre ordre : une chute dans la relation, dans la capacité de séparer, de laisser partir, de permettre à l'autre (en l'occurrence à l'enfant) d'exister hors du giron fusionnel de la mère. Le film explore, de manière profondément troublante, la douleur de cette séparation non accomplie, la peur abyssale qu'elle réveille et les conséquences tragiques d'un arrachement raté. Cette chute du lien maternel est peut-être l'une des plus vertigineuses : elle engage non seulement le destin d'un enfant, mais aussi l'équilibre psychique et existentiel d'une mère, prisonnière de son propre désir d'unité et de sa terreur de la perte.

Bernd Jager nous rappelait, dans son texte *Horizontality and Verticality* (Jager, 1971), que l'enfant fait l'expérience de son premier accueil hospitalier auprès de sa mère. Il appuyait ses propos à l'aide des visages maternels de différentes peintures célèbres au sein desquelles le regard aimant de ces mères attirait leur enfant dans le monde, l'accueillait avec douceur et bienveillance dans l'être.

Les visages maternels de ces peintures sont ouverts, sensibles, à l'écoute et vides de préconception ; ils cherchent à stimuler et à accompagner l'enfant de telle sorte que l'initiative puisse demeurer la sienne. (Jager, 2022, p. 75)

La plupart du temps, la présence maternelle apporte une chaleur réconfortante au foyer familial et permet d'apaiser les peurs de l'enfant en le soutenant et en lui ouvrant par le fait même le monde. À l'opposé, lorsque l'enfant grandit dans un monde de visages durs et fermés, son mouvement d'exploration tend à devenir plus difficile.

Un enfant qui grandit au milieu de visages durs, d'expressions fermées ou de regards rejetants verra son accès au monde barré. Le visage de l'autre constitue le portail par lequel nous entrons dans le monde. L'enfant qui voit son accès barré expérimentera sa place dans le monde comme illégitime et précaire. Il demeurera aveugle à l'appel des horizons mondains et incertains du sol sur lequel il se tient. Un enfant qui n'a pas été regardé, auquel on n'a pas fait face, ne peut pas à son tour faire face au monde pour le rencontrer. Il est constamment en danger de s'écrouler. (Jager, 2022, p. 79)

Évidemment, aucun parent n'est parfait dans son rôle maternel ou paternel. La fonction maternelle, comme toute fonction parentale, est marquée par des ambivalences, des absences, des moments d'impatience et de fragilité. Cette fonction, bien que souvent associée à la figure de la mère biologique, peut être incarnée par d'autres figures significatives dans la vie de l'enfant (qu'il s'agisse d'un grand frère, d'une tante ou de tout autre personne capable de fournir cette présence nourricière et protectrice). La « fonction maternelle » ne se réduit pas à un archétype fixe mais elle est plutôt une dynamique relationnelle complexe qui peut être investie par différents individus, selon les circonstances et les besoins de l'enfant. L'enfant naît dans le manque. Il a besoin d'une mère « suffisamment bonne » selon Donald Woods Winnicott (Colman, 2015), pas d'une mère parfaite – ce qui serait aussi illusoire qu'impossible. Le concept de mère suffisamment bonne est introduit par Winnicott en 1953 pour désigner l'attention normale qui est portée par une mère envers son bambin qui est encore totalement dépendant d'elle. Cette mère tente de répondre aux besoins exacts du bébé, permettant à ce dernier de se sentir tout-puissant et de maintenir le fantasme que la mère fait partie de lui. La mère suffisamment bonne permet à cet enfant, plus tard, d'abandonner ce fantasme et de se séparer d'elle (pour autant qu'elle-même y consente) de manière ordonnée (Colman, 2015). Dans le film, la mère ne peut évidemment pas être vue uniquement sous l'angle d'une insuffisance individuelle. Son rôle, sa fonction, est profondément enraciné dans un réseau complexe de relations et de dynamiques historiques, culturelles et intersubjectives. La mère dans *Antichrist* (Trier, 2009) n'est pas simplement une figure isolée qui échoue à être suffisamment bonne; elle est plutôt prise dans une toile d'influences, où l'histoire des femmes, les attentes de la société et surtout la connaissance et les actions de son mari jouent un rôle déterminant. Cette mère est liée à un contexte plus vaste qui inclut non seulement son enfant, mais aussi les désirs, les manques et les projections qui viennent d'ailleurs (de son mari, de la société et même de l'histoire collective des femmes). Le concept de « mère suffisamment bonne » présuppose en effet qu'il y ait toujours, dans l'expérience maternelle, une dimension d'« ailleurs ». Cette dimension n'appartient pas totalement à l'enfant mais est orientée vers d'autres aspirations, d'autres relations significatives. Cet « ailleurs » est crucial pour que l'enfant puisse se développer en tant qu'individu distinct, en se détachant progressivement de la fusion initiale avec la mère.

Dans le film, cette dynamique est perturbée, non pas uniquement par les actions ou l'état d'esprit de la mère, mais aussi par la pression de ce qui l'entoure (les attentes du mari, la tragédie de la perte de l'enfant et la violence symbolique et réelle qui pèse sur elle). La mère dans le film ne peut être comprise qu'en tenant compte de sa position d'« être-au-monde », située dans un contexte où elle n'a jamais été seule dans son rôle, mais toujours en relation avec des forces qui la dépassent. Ce qui est en jeu n'est pas simplement l'échec d'une mère individuelle, mais la complexité d'une situation où le lien avec l'autre, avec l'enfant, est pris dans une tragédie plus large, une tragédie de l'altérité et de l'intersubjectivité rompue.

Le personnage de la mère ne laisse pas son enfant grandir, se séparer d'elle et s'absenter, graduellement, de son désir. En empêchant volontairement son enfant de se lever, la mère l'appelle dans la régression et dans la chute, dans un état d'esclavagisme de son propre désir fusionnel et dans l'esclavagisme de son propre corps d'enfant. Mais cette dynamique ne peut être comprise qu'à travers l'absence du père dans son rôle de tiers symbolique, celui qui aurait dû soutenir la séparation et inscrire l'enfant dans un monde partagé. Sa passivité et ses difficultés à intervenir contribuent à renforcer la fusion, laissant l'enfant prisonnier du désir maternel sans possibilité d'accéder à une autonomie progressive. C'est pour cela que la séparation, dans le film, est métaphoriquement et littéralement, la mort. Cette mort ne représente pas seulement une cessation physique, mais une extinction plus profonde, celle du mouvement de vie, de l'Éros freudien, qui se caractérise par la pulsion de vie, la création et la capacité à établir des ponts entre les êtres humains. Dans le film de Lars von Trier, la mort prend la place de l'Éros, elle se substitue à tout ce qui pourrait permettre au couple de surmonter l'abîme de la séparation et de la différence. Au lieu de jeter des ponts par le langage, les rituels, les coutumes ou les symboles, le couple sombre dans une déchéance où ces médiations, essentielles à l'expérience humaine, sont annihilées. Le père, qui aurait pu être porteur de cette fonction de médiation, d'un rôle de tiers permettant à l'enfant de se situer au-delà de la fusion maternelle, échoue à l'assumer. Or, le père « est » en lui-même une médiation symbolique : par sa présence, il introduit normalement une distance, une altérité et une ouverture vers le monde partagé. Son absence ou son incapacité à s'inscrire dans cette fonction ne supprime pas la nécessité de la médiation, mais la rend défaillante, accentuant ainsi l'effondrement du couple et de l'enfant. La chute, dans ce contexte, n'est pas seulement celle des personnages, mais celle de la « mise en scène humaine » elle-même, où la capacité à cultiver la différence et la séparation est réduite à néant. Ce renoncement aux intermédiations qui permettent de naviguer entre la vie et la mort, l'unité et la séparation, transforme l'espace intime en un lieu de désespoir, où la violence et la mort deviennent les seules réponses possibles. Le père et la mère, chacun à leur manière, participent à cette chute en échouant à reconnaître et à

préserver l'altérité de l'autre, en cherchant au contraire à l'assimiler totalement à eux-mêmes. Ce processus, où la différence est annihilée plutôt que cultivée, conduit à une déshumanisation où la mort n'est plus une fin, mais une continuation logique de l'effondrement des liens symboliques et intersubjectifs qui constituent la trame de l'existence humaine.

Le scénario laisse sous-entendre que les sévices corporels infligés à Nic dataient d'assez longtemps pour en venir à déformer les os de ses pieds. Cette mère, en proie à ses propres tourments psychologiques et existentiels, est incapable de fournir l'attention nécessaire à la sécurité de son fils. Elle n'est probablement pas en mesure de créer un environnement où il pourrait se sentir en confiance, soutenu et encouragé à grandir et à s'épanouir. Son absence psychologique, marquée par une désorientation et un repli sur elle-même empêche toute possibilité d'accompagnement sain et de soutien affectif. En conséquence, Nic est laissé dans un état de vulnérabilité, sans le cadre protecteur dont il aurait besoin pour se développer harmonieusement (à ce que l'on comprend des propos de la mère, le père n'est pas très présent non plus pour supporter le développement de Nic).

La chute du monde de la mère se transpose ultimement en la mort de son fils. Plus que d'incarner une quelconque menace, l'enfant apparaît pour elle comme une figure paradoxale, à la fois source d'attachement et promesse de séparation. En grandissant, il incarne une autonomie naissante, une possibilité de se détourner d'elle, et cette perspective la confronte à sa propre incapacité à accepter la distance. L'ambivalence de la mère se manifeste alors dans son désir contradictoire : protéger son fils tout en craignant, obscurément, la perte qu'implique son inévitable émancipation. Elle aime cet enfant, mais cet amour est traversé par une inquiétude profonde devant la distanciation à venir, devant ce mouvement irrépressible qui l'arrache peu à peu à ses origines et à sa fusion maternelle.

L'apparition soudaine d'une absence dans l'attention de la mère et d'une pause ou d'un hiatus dans sa présence indivise annonce déjà la fin d'une unité qui autrement, risquerait de garder l'enfant captif. (Jager, 1989, p. 149)

En se repliant sur elle-même et sur son enfant, elle en vient à créer un monde intérieur dominé par la souffrance, la culpabilité et une quête impossible de réconfort. Ce repliement alimente un cycle de pensées autodestructrices, où la culpabilité se mêle à la peur de perdre le seul lien qui lui reste. Eden, au lieu d'un paradis, devient un enfer psychologique, un espace où la nature sauvage extérieure reflète la tempête intérieure de la mère, dénuée de toute médiation culturelle ou symbolique capable d'apaiser ses

tourments. Le monde de la mère devient un enfer non seulement à cause de la perte progressive de son fils, mais aussi en raison de la chute de toutes les structures interpersonnelles et symboliques qui auraient pu la soutenir. L'absence de rituels, de langage et de médiations qui permettent normalement à l'être humain de naviguer entre l'unité et la séparation, l'amour et la distance, la pousse à une chute vers l'accablement. Ce processus de dégradation, lent et insidieux est ce qui transforme son monde en un espace de tourments, où chaque tentative de réconfort ne fait qu'approfondir l'isolement et la douleur. Le résultat se traduit par un fantasme irréal chez la mère que son fils cesse de grandir et qu'il n'explore plus le monde pour maintenir cette relation d'amour dans un espace-temps qui n'évolue plus et qui lui apportera un amour inconditionnel et éternel.

CONCLUSION

Cet essai doctoral avait pour intention d'élaborer une pensée approfondie autour de l'expérience de la chute, tant dans sa dimension existentielle que psychologique, à travers l'œuvre cinématographique *Antichrist* (Trier, 2009) de Lars von Trier. Ce film, en tant qu'œuvre d'art, incarne un médium riche et complexe pour interroger les thématiques fondamentales de la condition humaine : la souffrance, la mort, le deuil, la désorientation, et surtout, la chute. Lars von Trier utilise un langage cinématographique audacieux pour exposer les vulnérabilités humaines, tout en mettant en scène des personnages aux prises avec des forces destructrices qui les dépassent. À travers l'exploration des divers aspects de la chute (qu'elle soit morale, psychologique ou existentielle), cet essai a tenté de montrer que la chute est plus qu'une simple métaphore visuelle ou narrative : elle est une réalité vécue, une expérience intime qui renvoie l'homme à son être mortel et conscient. En ce sens, l'art cinématographique de Lars von Trier devient un lieu herméneutique où se déploient, à travers l'image et le son, les fractures de l'existence. Les élaborations menées en dialogue avec Bachelard, Jager, Freud, Heidegger, Gadamer, Merleau-Ponty, Nietzsche ou encore Sartre, ont permis d'éclairer cette expérience de la chute comme une rupture des médiations symboliques, un effondrement des horizons du temps, de l'espace et de la relation à l'autre. Cette perspective a mis en évidence l'importance de la médiation humaine – langage, rituel, coutume, symbolisation – comme conditions indispensables à la possibilité même d'habiter le monde. Dans *Antichrist* (Trier, 2009), leur disparition ouvre sur un univers inhumain où la fusion, la violence et la pulsion brute remplacent la parole, la distance et le jeu relationnel. Cet essai doctoral a tenté de montrer que la chute, qu'elle prenne la forme du deuil, d'une souffrance psychopathologique, du désespoir dépressif ou des effondrements relationnels, ne peut être comprise sans référence à cette dimension intersubjective qui constitue le socle de l'existence humaine. En ce sens, l'apport de ce travail de recherche se situe autant du côté de la clinique que de la pensée existentielle : il rappelle que l'humain ne peut se maintenir debout qu'à travers des médiations symboliques, et que leur effacement entraîne une descente vers l'impersonnel, la violence et la déshumanisation. Le cinéma, en donnant forme sensible et esthétique à ces expériences-limites, permet d'en approcher l'indicible et de réfléchir autrement sur notre rapport à la fragilité, à la séparation et à la finitude. Cet essai doctoral ouvre des perspectives à la fois théoriques et pratiques. Théoriquement, il invite à repenser la chute comme une expérience fondamentale de l'existence humaine, à la croisée de l'intime et du collectif, de l'histoire et du mythe. Cliniquement, il suggère que le rôle du psychologue ne réside pas dans la maîtrise ou la réduction du chaos, mais dans la capacité à maintenir vivantes ces médiations qui soutiennent l'expérience humaine. Plus largement, il


affirme la pertinence de l'art et plus particulièrement du cinéma, comme partenaire privilégié de la psychologie humaniste-existentielle, en tant qu'il offre un espace symbolique où peuvent se dire et se transformer les expériences extrêmes. Ainsi, *Antichrist* (Trier, 2009) ne nous propose pas seulement un récit de désespoir : il nous confronte à la question de savoir comment l'humanité peut continuer à habiter le monde après l'effondrement. La chute y apparaît non pas comme une fin close, mais comme une épreuve révélatrice, qui nous oblige à repenser le sens même d'« être humain » face à la mort, à la souffrance et à la fragilité de nos liens avec les autres.

LISTE DES RÉFÉRENCES

- Adam, B. (2016, février 26). *Un anti-cinéma très malin par Benoît Adam*. SensCritique.
<https://www.senscritique.com/film/antichrist/critique/84153214>
- Bachelard, G. (1943). *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* [Text]. texte.
http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/air_et_les_songes/air_et_les_songes.html
- Bachelard, G. (1948). *La Terre et les rêveries de la volonté* [Text]. texte.
http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/terre_et_reverie_volonte/terre_et_reverie_volonte.html
- Bachelard, G. (2020). *La poétique de l'espace, édition établie par Gilles Hieronimus*. PUF.
- Badley, L. (2010). *Lars Von Trier*. University of Illinois Press.
- Barrera, C. (2008). La Matérialité de l'Imaginaire chez Gaston Bachelard. *Cahiers critiques de philosophie*, 5(1), 147-164. <https://doi.org/10.3917/ccp.005.0147>
- Baudelaire, C. (2014). *Fusées* (F. B. Editions, Éd.). CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Benigni, R. (Réalisateur). (1998, octobre 21). *La vita è bella* [Comédie, Drame, Romantique]. Melampo Cinematografica, Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica.
- Bernèche, R., & Plante, P. (2009). L'art-thérapie : Un espace favorable à la résurgence du potentiel créateur. *Revue québécoise de psychologie*, 30(3), 11-28.
- Berner, C., & Thouard, D. (2008). Sens et interprétation Pour une introduction à l'herméneutique. Dans *Sens et interprétation : Pour une introduction à l'herméneutique* (p. 11-17). Presses universitaires du Septentrion. <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.75143>
- Cabassut, J. (2004). La théorie du réel, clinique(s) de la « contention ». *Cliniques méditerranéennes*, no 69(1), Article 1.
- Colman, A. M. (2015). Good-enough mother. Dans *A Dictionary of Psychology*. Oxford University Press.
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199657681.001.0001/acref-9780199657681-e-3563>
- Cotterell, A., & Storm, R. (2000). *L'encyclopédie illustrée de la mythologie*. Celiv.
- Crocq, L. (1999). *Les Traumatismes psychiques de guerre*. Odile Jacob.
- Dame, I., & Thiboutot, C. (2016). Le cinéma et la recherche en sciences humaines. Une exploration à partir de l'œuvre de Krzysztof Kieslowski. *Recherches Qualitatives*, 35(2), 123-144.
- De Georges, P. (2013). *Savez-vous ce qu'est le désir?* <https://docplayer.fr/49037086-Les-cahiers-cliniques-de-nice-fantasme-et-desir.html>

- Delecroix, V., & Forest, P. (2017). *Le deuil : Entre le chagrin et le néant*. GALLIMARD.
- Depraz, N. (2012). *Comprendre la phénoménologie : Une pratique concrète*. Armand Colin.
- Derrickson, S. (Réalisateur). (2005, septembre 9). *The Exorcism of Emily Rose* [Drama, Horror, Thriller]. Screen Gems, Lakeshore Entertainment, Firm Films.
- Dufourmantelle, A. (2016). *La sauvagerie Maternelle*. RIVAGES.
- Durand, G. (with Internet Archive). (1963). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*; Paris, Presses universitaires de France. <http://archive.org/details/lesstructuresant0000dura>
- Fincher, D. (Réalisateur). (1999, novembre 10). *Fight Club* [Drame]. Fox 2000 Pictures, New Regency Productions, Linson Films.
- Foucault, M. (1980, avril 6). Le philosophe masqué. *Le Monde*, 1-17.
- Frankenheimer, J. (Réalisateur). (1979, août 22). *Prophecy* [Horror, Sci-Fi, Thriller]. Paramount Pictures.
- Frankl, V. E. (with Internet Archive). (1988). *Decouvrir un sens a sa vie : Avec la logotherapie*. Montreal : Ed. de l'Homme ; Paris : Diff. Inter-Forum. <http://archive.org/details/decouvrirunsenss0000fran>
- Freud, S. (1919). *L'inquiétante étrangeté. Das Unheimliche* (Internationaler Psychoanalytischer Verlag). http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html
- Freud, S. (2016). *La féminité*. PAYOT.
- Friedkin, W. (Réalisateur). (1973, décembre 26). *The Exorcist* [Horror]. Warner Bros., Hoya Productions.
- Frodon, J.-M. (2009). « Antichrist » de Lars von Trier : Dans la forêt de nous-même. *Cahiers du cinema*, 646, 30-32.
- Gadamer, H.-G. (1996). *Vérité et méthode*. Seuil.
- Giacometti, A. (1960). *Homme qui marche* [Graphic]. https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Homme_qui_marche_1&oldid=170509469
- Guercini, M. (2017). Image et réalité dans la théorie cinématographique d'André Bazin. *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, 28(1), 89-105. <https://doi.org/10.7202/1053856ar>
- Haneke, M. (Réalisateur). (2012, octobre 24). *Amour* [Drame]. Les Films du Losange, X-Filme Creative Pool, Wega Film.
- Hardy, C. (Réalisateur). (2018, septembre 7). *The Nun* [Horror, Mystery, Thriller]. Atomic Monster, New Line Cinema, The Safran Company.

- Heidegger, M. (1949). *La Chose* (conférence de Martin Heidegger). Dans *Wikipédia*.
[https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=La_Chose_\(conf%C3%A9rence_de_Martin_Heidegger\)&oldid=214937542](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=La_Chose_(conf%C3%A9rence_de_Martin_Heidegger)&oldid=214937542)
- Heidegger, M. (2024). *Être et temps* (T. Newcomb, Trad.). Independently published.
- Henry, M. (2000). *Incarnation : Une philosophie de la chair*. LESEUIL.
- Jackson, P. (Réalisateur). (2001, décembre 19). *The Lord of the Rings : The Fellowship of the Ring* [Action, Adventure, Drama]. New Line Cinema, WingNut Films, The Saul Zaentz Company.
- Jager, B. (1971). Horizontality and Verticality A Phenomenological Exploration Into Lived Space. *Duquesne Studies in Phenomenological Psychology, 1*, 212-235. <https://doi.org/dspp1971119>
- Jager, B. (1989). À propos du désir et de la satisfaction. *Journal of Phenomenological Psychology, 20*(2), 145-150.
- Jager, B. (1996). *The Obstacle and the Threshold : Two Fundamental Metaphors Governing the Natural and the Human Sciences*.
- Jager, B. (1997). Concerning the Festive and the Mundane. *Journal of Phenomenological Psychology, 28*(2), 196-234. <https://doi.org/10.1163/156916297X00095>
- Jager, B. (2022). *Oeuvres : Tome 1, Vers une poétique de l'existence* (C. Thiboutot, J. Quintin, & F. Vinit, Trad.). Connaissances & Savoirs.
- Jenkins, B. (Réalisateur). (2017, février 1). *Moonlight* [Drame]. A24, PASTEL, Plan B Entertainment.
- Jenny, L. (1997). *L'expérience de la chute : De Montaigne à Michaux*. Presses Universitaires France.
- Kadue, K. (2021). Flower Girls and Garbage Women : Misogyny and Cliché in Ronsard and Herrick. *Modern Philology, 118*(3), 319.
- Klein, M. (1975). Envy and Gratitude and Other Works 1946–1963. *The International Psycho-Analytical Library, 104*.
- Kramer, H., & Sprenger, J. (1486). *The Malleus Maleficarum*. Global Grey.
- La Sagna, P. (2014). Les malentendus du trauma. *La Cause du Desir, N° 86*(1), 40-50.
- Lacan, J. (1973). *Le Séminaire—Tome 11 Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. SEUIL.
- Landkroon, M. (2015). *CHAOS HEALS - A Nietzschean Approach to Lars von Trier's Antichrist*.
<https://5dok.net/document/dzxrrwz-chaos-heals-nietzschean-approach-lars-von-trier-antichrist.html>
- Larousse, É. (s. d.). *Définitions : Chute - Dictionnaire de français Larousse*. Consulté 7 septembre 2020, à l'adresse <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chute/15926>

- Leclerc, F. (2024, décembre 27).  Parler de la mort aux enfants : L'importance de "dire le vrai". *Sublimatorium Florian Leclerc | La liberté dans l'intérêt des familles*.
<https://www.sublimatorium-florian-leclerc.fr/2024/12/27/parler-de-la-mort-aux-enfants-limportance-de-dire-le-vrai/>
- Mann, S. (Réalisateur). (2022, décembre 7). *Fall* [Thriller]. Capstone Studios, Tea Shop Productions.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception* (Gallimard).
<https://www.gallimardmontreal.com/catalogue/livre/phenomenologie-de-la-perception-merleau-ponty-maurice-9782070293377>
- Merleau-Ponty, M. (2009). *Le cinéma et la nouvelle psychologie*. GALLIMARD.
- Miike, T. (Réalisateur). (2000, mars 3). *Audition* [Drama, Horror, Mystery]. Basara Pictures, Creators Company Connection, Omega Project.
- Mitchell, S. A. (1988). *Relational Concepts in Psychoanalysis : An Integration* (First Edition). Harvard University Press.
- Nietzsche, F. (1895). *The Antichrist* (First Thus edition). CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Nolan, C. (Réalisateur). (2010, juillet 21). *Inception* [Action, Aventure, Science-fiction]. Warner Bros., Legendary Entertainment, Syncopy.
- Panza, C., & Gale, G. (2008). *Existentialism For Dummies* (\$ {nombre}er édition). For Dummies.
- Penn, S. (Réalisateur). (2008, janvier 9). *Into the Wild* [Aventure, Biographique, Drame]. Paramount Vantage, Art Linson Productions, Into the Wild.
- Perreau, Y. (2017). *Incognito : Anonymat, histoires d'une contre-culture*. Grasset.
- Pollard, A. (Ed). (1891). *Works Of Robert Herrick, Vols I (HARD CVR)* (2nd Edition). Alfred Pollard.
<https://www.biblio.com/book/works-robert-herrick-vols-i-hard/d/633191382>
- Prédal, R. (2012). *Histoire du cinéma. Des origines aux années Abrégé pédagogique. De René Prédal. CinémAction—PDF Free Download* (Éditions Charles Corlet). CinémAction.
<https://docplayer.fr/25092854-Histoire-du-cinema-des-origines-aux-annees-abrege-pedagogique-de-rene-predal-cinemaction.html>
- Ricoeur, P. (1960). *Philosophie de la volonté II Finitude et culpabilité*. AUBIER-FLAMMARION.
- Rosenberg, S. (Réalisateur). (1979, juillet 27). *The Amityville Horror* [Horror]. American International Pictures (AIP), Cinema 77, Professional Films.
- Sartre, J.-P. (1943). *L'Être et le Néant*. GALLIMARD.
- Sartre, J.-P. (1946). *L'existentialisme est un humanisme*. FOLIO.
- Sartre, J.-P. (2005). *Situations Philosophiques*. GALLIMARD.

- Spielberg, S. (Réalisateur). (1994, mars 2). *Schindler's List* [Biographique, Drame, Historique]. Universal Pictures, Amblin Entertainment.
- Tarkovsky, A. (Réalisateur). (1975, mars 7). *The Mirror* [Biography, Drama]. Mosfilm.
- Tarkovsky, A. (Réalisateur). (1986, mai 9). *Le Sacrifice* [Drama]. Svenska Filminstitutet (SFI), Argos Films, Film Four International.
- Trier, L. von (Réalisateur). (1988, avril 1). *Medea* [Drama]. Danmarks Radio (DR).
- Trier, L. von (Réalisateur). (1996, novembre 13). *Breaking the Waves* [Drama]. ARTE, Argus Film Produktie, Canal+.
- Trier, L. von (Réalisateur). (2000, octobre 6). *Dancer in the Dark* [Crime, Drama, Musical]. Zentropa Entertainments, Trust Film Svenska, Film i Väst.
- Trier, L. von (Réalisateur). (2004, avril 23). *Dogville* [Crime, Drama]. Zentropa Entertainments, Isabella Films B.V., Something Else B.V.
- Trier, L. von (Réalisateur). (2009, mai 20). *Antichrist* [Drama, Horror]. Zentropa Entertainments, Zentropa International Köln, Slot Machine.
- Trier, L. von (Réalisateur). (2011, août 10). *Melancholia* [Drame, Science-fiction]. Zentropa Entertainments, Memphis Film, Zentropa International Sweden.
- Verbinski, G. (Réalisateur). (2002, octobre 18). *The Ring* [Horror, Mystery]. Dreamworks Pictures, Parkes/MacDonald Image Nation, BenderSpink.
- Vultur, I. (2015). Vers une herméneutique du cinéma. *Critique*, 817-818(6-7), 594-606.
<https://doi.org/10.3917/criti.817.0594>
- Vultur, I. (2017). *Comprendre : L'herméneutique et les sciences humaines*. Folio.
- Wachowski, L., & Wachowski, L. (Réalisateurs). (1999, juin 23). *The Matrix* [Action, Science-fiction]. Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Groucho Film Partnership.
- Weir, P. (Réalisateur). (1990, janvier 17). *Dead Poets Society* [Comédie, Drame]. Touchstone Pictures, Silver Screen Partners IV, A Steven Haft Production.
- Winnicott, D. W. (2000). *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*. GALLIMARD.
- Wybon, J. (Réalisateur). (2005, mars 24). *Le voyage de Chihiro : La philosophie du studio Ghibli* [Documentaire, Court-métrage]. Dreamlight Entertainment.