

Rogério De Almeida, Alberto Filipe Araújo & Sabrina Da Paixão Bresio

## Une Ève déçue : l'imaginaire féminin sous le regard d'Adam

### A FALLEN EVE: THE FEMALE IMAGINARY UNDER THE GAZE OF ADAM

**Abstract:** In our study, we offer an analysis of how the feminine nature is linked to life and death and is treated in Lars Von Trier's *Antichrist* (2009) and Darren Aronofsky's *Mother* (2017). The theoretical framework uses the contributions of Gilbert Durand for the study of the imaginary and the methodology is guided by a symbolic hermeneutics.

**Keywords:** Nature; Female; Cinema; Imagination; Transformation.

### ROGÉRIO DE ALMEIDA

Université de São Paulo, São Paulo, Brasil  
rogerioa@usp.br

### ALBERTO FILIPE ARAÚJO

Université du Minho, Braga, Portugal  
afaraujo@ie.uminho.pt

### SABRINA DA PAIXÃO BRESIO

Université de São Paulo, São Paulo, Brasil  
sapaixao.hq@gmail.com

DOI: 10.24193/cechinox.2022.42.13

« Les femmes ne contrôlent pas leur corps. La nature le contrôle »  
*Antichrist* (2009, 1 :07'50")

« Pourquoi le soleil continue-t-il à briller ?  
Pourquoi la mer court-elle vers la plage ?  
Ne savent-ils pas que c'est la fin du monde ?  
Si tu ne m'aimes plus  
Pourquoi les oiseaux continuent-ils à chanter ?  
Pourquoi les étoiles brillent-elles dans le ciel ?  
Ne savent-ils pas que c'est la fin du monde ?  
Mère! »  
*Mère!* (2017, 1 :56'20")

### Introduction

Parmi les diverses manifestations imaginaires du féminin, l'une des plus récurrentes l'associe à la gestation de la vie. Par l'isomorphie symbolique de la génération de la vie, elle est liée à la Terre Mère, participe au mystère même de la

vie et, par conséquent, de la mort<sup>1</sup>. Donc ce n'est pas exagéré de souligner l'analogie étroite qu'il y a entre la femme (symbolisant le principe féminin) et la Terre Mère dans son rôle de Mère utérine<sup>2</sup>. Dans cette étude, nous cherchons à analyser comment cette relation est présentée de manière contemporaine à travers le cinéma, plus précisément dans deux films : *L'Antichrist* (2009) de Lars Von Trier et *Mère!* (2017) de Darren Aronofsky. Ces œuvres cinématographiques sont modelées par une sorte d'imaginaire où la nature féminine est présentée comme malfaisante, irrationnelle et fragile<sup>3</sup>. Elles sont influencées par une vision de la femme négative, fort probablement contaminée par la tradition judéo-chrétienne et culturelle de teneur machiste et misogyne, alignée sur une certaine perspective philosophique occidentale, rationaliste, illuministe (l'imaginaire diurne et héroïque selon Gilbert Durand<sup>4</sup>). Parallèlement nous pouvons encore trouver d'autres résonances bibliques, liées au *Livre de la Genèse*, en l'occurrence dans le film *Mère !*: Dieu-Vierge Marie ; Adam-Ève et Caïn et Abel<sup>5</sup>.

Pour mener à bien notre intervention, nous développerons dans une première partie le symbole d'Ève et le rôle qu'il joue dans les deux films déjà cités ci-dessus. Lors de la deuxième partie, intitulée « Adam raconte », nous essayerons de réfléchir sur la façon dont les deux films traitent, quoique de manière suggérée, la nature humaine, et principalement la nature féminine, comme quelque chose de mauvais en soi, voire de diabolique, d'intrinsèquement négatif. C'est pourquoi les deux films présentent le principe féminin déréglé (le côté dionysiaque), comme responsable du mal. À ce propos, le moins que

l'on puisse dire, c'est qu'il s'agit d'une lecture (vision), à la fois pessimiste et tragique de la nature féminine : la femme chassée de l'Éden rappelle l'épisode biblique de l'expulsion d'Adam et d'Ève du Jardin des délices, comme l'évoque la peinture<sup>6</sup> de Jérôme Bosch.

### 1. Une Ève déchue dans l'imaginaire féminin

Nous devons remarquer le statut ambivalent de la femme dans toutes les traditions religieuses, notamment dans la tradition judéo-chrétienne<sup>7</sup> :

Mère et Epouse. Etre inférieur de par sa naissance et rivale de l'homme. Considérée comme impure de par sa physiologie et pourtant c'est elle qui donne la vie. Elle représente la force spirituelle en même temps que la tentation. Son pouvoir de séduction la fait jeter hors du Paradis, mais lui permet aussi, en cas de péril, de sauver son peuple de la destruction. (...) l'image d'Ève tentatrice et responsable des malheurs de l'humanité<sup>8</sup>.

Dans la tradition judéo-chrétienne, la femme est intrinsèquement liée au don de la vie et envisagée comme la « mère des vivants » (*natura naturans*). Mère de toutes les choses, à la fois du bonheur (l'état édénique), du malheur et de la déchéance (état de corruption et de péché/faute originelle). À ce propos, il convient de rappeler, en accord avec Pascal, qu'« Il ne faut pas que l'homme croie qu'il est égal aux bêtes, ni aux anges, ni qu'il ignore l'un et l'autre, mais qu'il sache l'un et l'autre »<sup>9</sup>. Finalement, Ève se définit alors comme « une

image archétypale de la femme médiatrice, réunificatrice de toutes les antinomies, en qui se réconcilient le même et l'autre sous la forme du masculin et du féminin »<sup>10</sup>.

### 1.1. Le symbolisme d'Ève

Ève qui s'est laissée séduire par la fourberie du serpent (qui symbolise aussi bien les puissants instincts primitifs et sexuels que la connaissance, la sagesse et le Mal) en mangeant, avec toutes les conséquences connues, le fruit défendu (la pomme) qui poussait sur l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal, ce qui a conduit à son expulsion du Paradis terrestre<sup>11</sup> :

Mais à la figure de la première pécheresse la tradition judéo-chrétienne en conjoint aussi une autre, étroitement liée au symbolisme sexuel des motifs du serpent et de la gourmandise, en même temps qu'à l'assimilation, explicite dès les premiers siècles de notre ère, du péché originel au péché de chair : celle de la première séductrice, de la première ensorceleuse par qui l'homme a été perdu. Ève s'apparente alors à Satan, le grand ange déchu et séducteur du monde (...) quoi qu'il en soit, une femme aux charmes démoniaques redoutables<sup>12</sup>.

Par sa faute, Ève (symbolisant l'archétype féminin et « mère des vivants ») s'est transformée en femme déçue et pécheresse, à l'instar d'Adam, le pécheur. Le couple a engendré une infinité de créatures déçues qui leur ressemblent : tous les deux restent le symbole du couple originel et représentent la naissance de l'humanité toute entière<sup>13</sup>. Ainsi, par leur

faute originelle l'humanité a connu toutes sortes de misères et de châtements ! Le bonheur éternel a cessé après le péché commis par Ève (qui symbolise l'Âme), dont la fonction a été de tenter Adam (qui symbolise l'Esprit). Ève, tirée de la côte d'Adam pendant son sommeil, pointe la subordination de la femme à l'homme, en tant que symbole du principe masculin, lumineux et rationnel : « Ève est considérée comme la première femme, la première épouse, la *mère des vivants*. Sur un plan d'intériorité, elle symbolise l'élément féminin dans l'homme [*Anima*] (...) Ève signifie la sensibilité de l'être humain et son élément irrationnel »<sup>14</sup>. Ève symbolise, d'une part, la source originelle de vie, puisqu'elle engendra trois enfants : Caïn, Abel et Seth. C'est pourquoi Ève est considérée comme la Mère des vivants car elle a initié la chaîne des générations. Ève est l'ancêtre de l'humanité : « l'indissociable unité de la femme et de l'œuvre. (...) la féminité éternelle, (...), l'innocence (...) Ève rêvée dans l'innocence [délivrée] de toute culpabilité »<sup>15</sup>. D'autre part, elle symbolise la tentation, la séduction et la perte : « Ève conçue comme la figure d'une altérité radicale dangereuse et dégradante – celle du corps, du sexe, du mal »<sup>16</sup>. En bref, la figure mythique et archétypale d'Ève comprend tantôt l'image idyllique, tantôt l'image diabolique : « L'envers de cette image idyllique [renvoyant à une] constellation imaginaire reliant la femme idéale à la nature et à la mère, cependant est celle d'Ève coupable, figure archétypale de la femme fatale – l'Autre pourvu de tout son pouvoir maléfique d'altération »<sup>17</sup>.

## 1.2. Un portrait d'Ève dans *Antichrist* de Lars Von Trier et dans *Mère!* de Darren Aronofsky

**A**ntichrist et *Mère!*, les deux films que nous avons choisis, offrent, chacun à leur façon, une vision pessimiste de la nature féminine. Tout au long de ces films nous éprouvons une angoisse aiguë car la relation entre l'homme (culture) et la femme (nature) est toujours traitée comme une descente aux enfers dans les tréfonds de notre âme. Les images, aussi bien déroutantes que brutales, ont un effet réellement bouleversant sur le spectateur qui ressortira perturbé vu la richesse de leurs propositions et des lectures multiples qui en découlent. Les deux films sont marqués par le *régime héroïque de l'antithèse*, qui est d'ailleurs l'une des caractéristiques les plus significatives du Régime Diurne de l'imaginaire durandien :

On peut même dire que le sens tout entier du *Régime Diurne* de l'imaginaire est pensé 'contre' les ténèbres, est pensée contre le sémantisme des ténèbres, de l'animalité et de la chute, c'est-à-dire contre Kronos, le temps mortel. (...) c'est l'antithèse du temps, de ses multiples visages, et du *Régime Diurne* de la représentation, lesté de ses figurations verticalisantes et de son sémantisme diairétique, illustré par les grands archétypes du *Sceptre et du Glaive*. (...) On pourrait définir le *Régime Diurne* de la représentation comme le trajet représentatif qui va de la première et confuse glose imaginative greffée sur les réflexes posturaux, jusqu'à l'argumentation d'une logique de l'antithèse et au 'fuir d'ici' platonicien<sup>18</sup>.

En effet, l'ambiance des films évoqués est étouffante, voire fort angoissante, puisque le déroulement de leur récit ne nous donne aucun signe de *ré-conciliation* ni même d'espoir. En d'autres termes, leur récit ne nous offre aucune possibilité, même mince, de trouver un arrangement acceptable du point de vue psychologique et affectif concernant les deux couples. Au fur et à mesure que les deux récits s'approchent de la fin, nous sommes ébranlés par le sentiment croissant du triomphe inéluctable du principe masculin, gouverné par les structures du régime diurne de l'imaginaire, tel que Gilbert Durand l'a conçu<sup>19</sup>, et qui ne cesse d'écraser le principe féminin qui ressort quasiment anéanti. En effet, la vision du monde et de la féminité, véhiculée par les films en question, sont indissociables d'une matrice anthropologique et symbolique qui croit à la supériorité du principe masculin, de la lumière, de la raison tranchante sur le principe féminin, lunaire et mythique. Cette supériorité est illustrée par la légende, traduite dans l'iconographie de la tradition chrétienne, de Saint Georges et du Dragon, où le saint (qui représente le héros vainqueur) apprivoise et tue un dragon (symbolisant le mal et les instincts puissants de la libido) qui réclame des sacrifices humains. Dès lors, cette façon héroïque d'envisager la nature féminine cache derrière sa prétendue victoire une longue histoire de démythologisation ou de désenchantement du monde et de la nature, de lutte manichéiste entre le bien et le mal, entre la lumière et les ténèbres, entre le *logos-mythos* dont le résultat s'avère tragique jusqu'à nos jours<sup>20</sup>.

Dans ce contexte, nous pouvons maintenant offrir un résumé des deux films choisis pour illustrer notre propos

qui consiste, par le biais d'*Antichrist* et de *Mère !*, à mieux comprendre les enjeux de la densité angoissée, dramatique, voire diabolique et fantasmée, de la nature féminine côtoyant le Diable<sup>21</sup>.

### 1.2.1. *Antichrist* – un film de Lars Von Trier<sup>22</sup>

Le film, sorti en 2009, est composé, comme souvent chez Lars Von Trier, par chapitres. En l'occurrence, la mise en scène du film est divisée en quatre chapitres, un prologue et un épilogue<sup>23</sup> : à la suite de la mort de leur enfant pendant qu'ils faisaient l'amour, un couple, dont la femme se sent responsable et coupable de la mise à mort de ce fils, s'installe dans une cabane retirée dans la forêt, où le mari thérapeute tente de la soigner ; mais, au fur et à mesure que le récit se déroule, le couple sombre dans la folie.

*Le Prologue* : le couple fait l'amour (filmé au ralenti), un enfant sort de son berceau et tombe par la fenêtre. La scène est filmée au ralenti, avec une photographie en noir et blanc et en bande sonore l'aria *Lascia Ch'io Pianga*, de l'opéra *Rinaldo* de Händel. Le montage alternatif montre le rapport sexuel du couple (joué par Willem Dafoe et Charlotte Gainsbourg) et la chute de leur fils : un bébé, qui se réveille et quitte son berceau puis, en se penchant sur le rebord de la fenêtre tombe et meurt. L'événement simultané met en évidence le contraste entre la vie (*Eros*) et la mort (*Thanatos*), le désir et la fatalité, le plaisir/jouissance et la culpabilité. Il est possible d'établir une relation symbolique avec la chute du paradis, puisque la connaissance de la mort vient avec la découverte du plaisir sexuel, quand Adam et Eve se découvrent

nus. Dans le film, la chute du bébé, qui a environ deux ans, est reprise et prolongée par les images d'un biberon qui tombe, de son liquide, de la neige à l'extérieur, des poupées des trois mendiants (chagrin, douleur et désespoir) se trouvant sur la table où le bébé était monté et, enfin, était tombé de la fenêtre suivi de son ours en peluche. Le prologue condense symboliquement le mythe d'Adam et Eve, qui sera réécrit (et donc relu) tout au long du film.

*Chapitre Un* : la douleur. Lors de l'enterrement, la femme s'effondre. Un mois plus tard, son mari la sort de l'hôpital. Elle se sent terriblement coupable, sa souffrance est immense, tourne au cauchemar, à l'angoisse, au point de vouloir mourir aussi : le récit tourne à la culpabilité de la mère qui entre en profonde dépression. Son mari, thérapeute, décide, face à l'inefficacité du traitement, de l'aider à affronter la souffrance et la douleur résultant de la perte douloureuse de son fils, en la confrontant à la douleur de la perte. Autrement dit, il fallait que la mère puisse surmonter le trauma psychologique douloureux en faisant face à la dure réalité de la perte de son enfant, sans la nier (ce qu'on appelle « procès de dénégation » ou « déni »). Son mari, en tant que thérapeute, tente alors, face à l'échec du traitement clinique, une *thérapie pour la sauver* : ils vont la pratiquer dans une cabane isolée qu'ils possèdent dans les bois, qui se nomme *Eden* ce qui est déjà symptomatique. Cet isolement dans la cabane au milieu de la forêt semble terrifier la femme. Son mari constate, dans son diagnostic, qu'elle souffre d'un syndrome de panique.

*Chapitre Deux* : le deuil – le chaos règne. Dans ce chapitre, plusieurs souvenirs reviennent à la femme dans ce lieu où ils sont venus avec leur enfant. Elle

compare les glands qui tombent du chêne sur le toit de la cabane à des enfants de l'arbre qui tombent et meurent par milliers. Elle en conclut que la nature est terrible et la compare à Satan. Le mari assiste à des naissances/morts (on ne sait pas très bien) d'animaux dans la forêt. Finalement, tout à coup, la femme semble aller mieux, mais son mari reste dubitatif.

*Chapitre Trois* : le désespoir (féminicide). En enquêtant dans le grenier, son mari découvre que, par le passé, elle a fait une thèse sur les sorcières et les souffrances infligées aux femmes. Dans celle-ci, les sorcières médiévales, accusées de sorcellerie et de magie noire, étaient emmenées au bûcher parce qu'elles étaient considérées comme coupables d'avoir des rapports sexuels avec le diable : la nature humaine, plus particulièrement la féminine étant mauvaise et diabolique. La femme ne maîtrisant plus son corps, ce seraient plutôt les pulsions sexuelles qui la dominent. Il semble que sa grande culpabilité dans vis-à-vis de la mort de son fils pendant qu'elle faisait l'amour l'a conduite à donner raison aux tortionnaires qu'elle dénonçait dans sa thèse ; elle dit à son mari : « Les femmes ne contrôlent pas leurs propres corps, c'est la nature ». Elle découvre qu'une autopsie a révélé que leur fils avait une légère malformation aux pieds. La séquence du film semble donner raison à l'argumentaire de la thèse écrite par sa femme, puisque la nature féminine se trouve bel et bien sous l'emprise dionysiaque, c'est-à-dire des pulsions et de la sexualité : le manque de contrôle de la femme sur ses pulsions sexuelles entraîne des manifestations brutales et cruelles de la violence. Elle agresse son mari, ils font l'amour et elle lui donne un coup sur le sexe avec une bûche, il s'évanouit ; elle le

masturbe et il éjacule du sang (*étant toujours endormi*) ; elle lui fixe une pierre à meuler au mollet pour l'immobiliser mais il se réveille, *s'échappe en rampant et se cache dans un trou* ; elle le cherche, furieuse, le trouve et semble vouloir le tuer avec une pelle en l'enterrant dans son trou.

*Chapitre Quatre* : Sous le signe des trois mendiants. La femme reprend ses esprits et déterre le mari qui n'est finalement pas mort ; elle le ramène avec sa meule au mollet à l'intérieur. Une fois dans la maison, elle sombre à nouveau, prend des ciseaux et se coupe le clitoris et une partie des lèvres (la scène filmée en gros plan) ; il semble donc qu'elle applique une « sentence à son sexe » pour avoir causé la mort de son fils. Elle s'évanouit. Le mari se libère de sa meule mais elle se réveille et tente de l'en empêcher. Il l'étrangle, la tue puis la brûle dans un grand feu devant la cabane.

*Épilogue* : Le mari s'en retourne avec une béquille. Il voit apparaître des centaines d'enfants qui marchent, le visage flouté, rappelant peut-être les centaines de glands du chêne qui tombent et « meurent » dans l'indifférence de la nature. On assiste aussi à la scène initiale du film où la femme, lors de l'acte sexuel avec le mari, avait vu le bébé ouvrir la fenêtre. Elle aurait pu éviter la catastrophe, mais l'extase sexuelle a brouillé sa raison.

Envisageons, à présent, la diégèse du film *Mère !* de Darren Aronofsky.

### 1.2.2. *Mother !* (Mère !), de Darren Aronofsky<sup>24</sup>

Il s'agit d'un film sorti lors de la 74<sup>e</sup> édition du Festival international du film de Venise en 2017 : *Mother!* (titre original) est

construit comme une parabole allégorique basée sur la « mythologie » biblique, mais aussi sur le besoin des nouveaux prophètes<sup>25</sup>. Le film raconte qu'une jeune femme (Jennifer Lawrence) et son mari (Javier Bardem) mènent une vie paisible dans une maison campagnarde et retirée<sup>26</sup>. Leur existence est bouleversée par l'arrivée chez eux d'un mystérieux couple : l'Homme (Ed Harris) et la Femme (Michelle Pfeiffer) et, plus tard, de leurs deux fils, interprétés par Domhnall et Brian Gleeson. A l'instar d'*Antichrist*, les personnages n'ont pas de nom propre, mais leur présence et leur interprétation renforcent certains thèmes bibliques : le couple semble symboliser le couple Adam-Ève et les deux frères font penser aux enfants d'Ève : Abel et Caïn. Ce n'est que le début d'une descente aux enfers de plus en plus délirante, marquée par un court répit (la grossesse inespérée de Jennifer et la frénésie créative de Javier) qui s'avérera l'accélérateur de leur chute.

En bref, *Lui* (Javier Bardem) est symboliquement identifié à Dieu, alors que la femme, appelée *Mère*, semble bien représenter la nature elle-même. Tous deux vivent en couple, elle s'occupe de la maison pendant qu'il se consacre à l'écriture d'un poème. Un soir, alors qu'ils vivent tranquillement leur vie de couple, un homme, vraisemblablement un inconnu, frappe à la porte. Le mari lui propose de passer la nuit chez eux sans demander l'avis de sa femme, qui est étonnée de la gentillesse de son époux envers un inconnu. Le lendemain, alors que l'homme loge chez eux, sa femme sonne à leur porte. *Lui* propose à cette femme de rester également. *Mère* est de plus en plus perturbée par ces personnages inconnus qui s'incrument chez eux. Son mari lui demande de les accepter, en

expliquant que leur maison est plus vivante en leur compagnie. Comme son mari, l'inconnue est fascinée par le diamant du poète, mis en valeur sur son écrin. Malgré l'interdiction de *mère* d'entrer dans son bureau et de toucher au diamant, ils le font tomber au sol et le joyau se brise. Ceci provoque la fureur de *Lui*, qui chasse le couple d'invités de la pièce, arrache la poignée de la porte de son bureau et le barricade en y clouant des planches ; *Mère* décide de renvoyer l'homme et sa femme. Alors que ceux-ci s'appêtent à partir, leurs deux fils arrivent soudain dans la maison, à la recherche de leurs parents. Ils se disputent violemment pour savoir qui est sur le testament de leur père. Face à sa femme désorientée, *Lui* protège les deux inconnus de leurs enfants furieux. Brusquement, alors que la querelle s'envenime, le fils aîné frappe mortellement son frère avec la poignée arrachée, préalablement posée sur un meuble par *Mère*, puis s'enfuit.

Après cet étrange et lancinant épisode *Mère* est réveillée par le retour des deux inconnus, ainsi qu'une douzaine de membres de leur famille, invités par *Lui* et venus organiser une veillée funèbre. Ainsi, débute une étrange célébration de deuil, avec l'invasion de la maison par une foule de personnes qui font la fête, mangent, boivent et s'adonnent au sexe. *Mère* n'arrive pas à s'imposer et son mari reste impassible face à cette situation incontrôlée. Le changement survient avec la rupture d'un tuyau dans l'évier de la cuisine, qui déverse de l'eau dans toute la maison. À ce moment, *Mère* hurle et leur ordonne aux intrus de sortir de chez elle. Même en colère contre *Lui* pour avoir invité ces gens sans son accord et pour l'avoir ignorée, elle et *Lui* font l'amour.

La deuxième partie du film raconte la naissance de l'Enfant Jésus. Le lendemain, *Mère* découvre qu'elle est enceinte. Apprenant la nouvelle, *Lui* retrouve l'inspiration et se remet à écrire. Peu de temps après, il termine son œuvre et la soumet à *Mère*, qui la trouve parfaite. Quelques secondes plus tard, son éditrice téléphone et *Lui* révèle que son manuscrit est publié. Le couple retrouve le bonheur. *Mère* s'absente, sous prétexte qu'elle va s'occuper de l'apocalypse. Il y a un saut dans le temps : elle s'occupe de la chambre du bébé, déjà sur le point de naître. *Lui* conclut son poème. Au moment où *Mère* le lisait, une foule envahit leur maison : journalistes, photographes, fans viennent comme pour adorer *Lui*, alors que, dans une scène troublante, le nouveau-né est passé de main en main parmi les fidèles, qui finissent par le tuer et le dévorer. *Mère* reste perdue et effrayée, en même temps qu'elle remarque que son époux se réjouit de la situation et de l'amour de ses fans qui s'emparent littéralement de la maison, qu'ils pillent et saccagent. Assistant à la destruction de son bonheur, *Mère* décide de quitter les lieux. Elle remarque que son paradis est ravagé par les maux humains, qui contaminent chaque pièce de sa résidence : guerre, fanatisme, misère. Après avoir été battue par la horde d'adeptes de son mari, *Mère* se réfugie dans le sous-sol, où elle casse un tuyau de carburant et met le feu à tout, y compris à elle-même, en référence à l'apocalypse. Indemne, *Lui* prend dans ses bras *Mère*, grièvement brûlée. Elle lui déclare qu'elle l'a toujours aimé et lui reproche son égoïsme.

*LUI* lui demande si elle l'aime toujours, elle acquiesce, en même temps qu'il lui arrache le cœur ; *Mère* meurt. *Lui* lui ouvre le cœur et y trouve un nouveau

diamant, qu'il place sur son écrin. La maison se répare toute seule au milieu d'une nature qui a retrouvé sa splendeur. Dans le lit conjugal, une nouvelle *Mère* apparaît et demande où est son mari, en l'appelant « bébé ».

## 2. Le regard d'Adam

Les deux films se servent de la mythologie religieuse (celle de la tradition judéo-chrétienne) pour interpréter le féminin dans la contemporanéité. *Anti-christ* et *Mère!* fonctionnent comme des fables, comme des récits allégoriques qui utilisent le masculin et le féminin, Y compris comme des forces symboliques, pour justifier le mal, qui semble lié à la nature humaine dans son ensemble et, plus spécifiquement, à la femme, miroir d'Ève<sup>27</sup>. On retrouve dans ces films la récurrence de certains mythes (Claude Lévi-Strauss<sup>28</sup> et Gilbert Durand<sup>29</sup>) : la famille est composée d'un couple et d'un enfant. Ils vivent dans une maison isolée, avec une opposition bien marquée entre l'intérieur et l'extérieur : l'extérieur est l'espace du chaos, de l'irrationalité, de la terreur, tandis que l'intérieur du foyer familial est l'espace de l'ordre rationnel, de la *domus*, d'une morale sociale. Dans les films analysés, le pouvoir masculin semble être le *leitmotiv* quoiqu'il y ait quelques passages où la femme joue un rôle dominant, notamment dans *Anti-christ* où, à un moment donné, le discours masculin rationnel perd toute force face à la symbiose entre la femme et la nature.

L'homme, dans chaque film, représente le paradigme d'un être rationnel, méthodique, créatif, qui se donne à l'écriture, enfin qui cherche à s'affirmer quoique d'une façon non-linéaire, en lien avec le côté



apollinien, diurne, rationnel et lumineux, et en opposition aux femmes, qui s'identifient à la nature sous la protection de la déesse Artémis. Elles portent en elles tout ce qui est démesure, désir extrême, sauvagerie, érotisme, hystérie, perversité, lascivité, etc... En un mot, elles incarnent le côté dionysiaque, nocturne, extatique et sombre. Les deux personnages masculins des deux films exercent une maîtrise spirituelle, mentale, psychologique (le monde de la culture), tandis que les femmes se limitent au monde corporel, physique, matériel (le monde de la nature). Dans ce conflit, voire confrontation, l'homme cherche toujours à asservir et exploiter la nature féminine, en tant que Maître ou Seigneur. Autrement dit, tout au long des films analysés, le principe masculin cherche à dominer, à contrôler et assujettir la figure ambivalente de la femme. C'est donc dans le principe féminin que la vie et la mort se mêlent, se connectent aux espaces sombres de l'âme humaine : le royaume de l'*Ombre*, selon la terminologie junguienne, ou encore l'*Underworld*, cher à James Hillman (voir *The Dream and the Underworld* daté de 1979). C'est pourquoi, dans les deux films, la solution trouvée, pour mieux affirmer le principe masculin (solaire et apollinien), est similaire puisqu'on cherche à anéantir la figure de la femme (voire l'archétype de la femme universelle) par le feu qui est à la fois le symbole de l'apocalypse, celui du châtement et du mal et celui de la purification et de la régénération<sup>30</sup>.

La manière dont les films construisent la dualité entre le masculin et le féminin permet de mieux comprendre l'organisation symbolique de la désintégration entre les deux principes. Le déséquilibre du couple, à travers lequel le corps féminin, source de

vie et de permanence, est progressivement détruit dans son essence de la Mère Nourricière. Cette dernière est métamorphosée en Mère Terrible et Castratrice (symbole des forces primaires brutes, chtoniennes), qui doit être combattue et maîtrisée. En ce sens, les films peuvent être interprétés, dans une perspective anthropologique, à la fois comme une critique sociale contre les féminicides et la violence infligée aux femmes et comme un dialogue avec les matrices mythiques relatives à la dispute entre le monde naturel : celui de Gaïa (elle est la Mère universelle) et des forces titanesques, et le monde civilisé (celui de Zeus, d'Apollon et des Olympiens – dénommé de l'ordre Olympien) – où ne peut manquer Prométhée (le Titan blasphémateur)<sup>31</sup>. Dans ce contexte, le principe féminin symbolise une nature ensauvagée comme étant le mal, qui, par la force de l'instinct sexuel, cherche à détruire l'ordre rationnel et la clarté spirituelle. Dès lors, on assiste à une dualité tensionnelle entre le principe masculin (régime diurne de l'imaginaire : les structures héroïques – Zeus-Apollon-Prométhée : *ethos-logos*-Apollon-le principe patriarcal) et le principe féminin (régime nocturne de l'imaginaire : les structures mystiques – Gaïa-Dionysos-Artémis : *pathos-mythos*-Dionysos-le principe matriarcal). Il nous semble que cette dualité tensionnelle peut être lue à la lumière du régime diurne de l'imaginaire qui appelle à la distinction, à la séparation, à l'exclusion, à l'antithèse polémique. Elle est enfin associée à une attitude héroïque solaire où la figure rhétorique de l'*antithèse* jouant un rôle capital dans les enjeux du récit<sup>32</sup> s'oppose à la symbolique propre du « régime nocturne de l'imaginaire », caractérisé par le régime plénier de l'*euphémisme*

(voire aussi de l'*antiphrase*) : « Le Régime Nocturne de l'image sera constamment sous le signe de la conversion et de l'euphémisme »<sup>33</sup>. Ceci dit, nous remarquons que, dans les films analysés, la nature féminine est présentée sous une forme déchue, perverse et maléfique (voir, par exemple, dans *Antichrist* le sujet de la thèse portant sur les femmes sorcières). La femme est-elle réellement l'antichrist? C'est une interrogation pertinente pour le sujet qui nous occupe. Si la femme est présentée de cette manière, on peut constater qu'il reste peu d'espoir de penser à une conciliation des principes féminin et masculin sous le prisme de l'« harmonisation des contraires » qui est par ailleurs une des caractéristiques des « structures synthétiques » du régime nocturne de l'imaginaire selon Gilbert Durand<sup>34</sup>.

Cependant, bien que les deux films puissent être interprétés dans le cadre du « régime diurne de l'imaginaire », étant donné leur façon de traiter et de filmer la femme, il est possible aussi (quoique d'une façon moins claire) de déceler, tout au long de leurs récits, la présence du « régime nocturne de l'imaginaire » liée aux symboles de l'inversion<sup>35</sup>. En ce qui concerne l'*Antichrist*, plus précisément on rappelle que le chalet perdu en forêt, où le couple retournera après la mort du fils est celui même où il vivra jusqu'à la mort de la femme. Bien qu'il soit dénommé *Eden*, il représente plutôt l'enfer<sup>36</sup>. De plus, il ne faut pas oublier que, dans la deuxième partie du film, le chaos est à son paroxysme, d'autant plus que cette partie est truffée de symboles naturels : animaux, arbres..., le bruit des glands sur le toit de tôle de la maison, l'arbre pourri agonisant dans la forêt, etc... La forêt et la nature sont une

source de visions morbides, voire mortuaires, qui tout comme le bestiaire (une biche enfantant dans la douleur, un renard lançant « le chaos règne », un corbeau agonisant) viennent alimenter les fantasmes du couple en souffrance psychologique et affective. Ils contribuent également à faire en sorte que l'ambiance, chargée d'images angoissantes, devienne plus morbide, étouffante, inquiétante et fantasmagorique : « Les thèmes développés ensuite sont déjà en place : la proximité de la jouissance et de la mort, Eros et Thanatos dans leurs formes les plus brutales, la culpabilité chrétienne, les angoisses primaires »<sup>37</sup>. Il s'agit d'un climat propice à l'explosion de la folie, chez les personnages déjà exilés d'eux-mêmes par la douleur, comme d'ailleurs le souligne Sarah Elkaïm<sup>38</sup>.

Nous aurions encore beaucoup à dire sur la façon dont ces deux films actualisent la mythologie judéo-chrétienne liée au principe féminin (*anima*, lunaire, *pathos*, *mythos* et matriarcal)<sup>39</sup>. En tant que synonyme d'une nature maléfique et diabolique, ce principe est présenté comme digne d'être dominé, assujéti, détruit par le principe masculin (héroïque, *animus*, raison patriarcale-rationaliste et individualiste, apollinien, *logos*, idée, *ethos*)<sup>40</sup>. En fait, ces récits adoptent le point de vue masculin et renforcent le mythe et même le symbolisme d'une Ève lubrique, malveillante et diabolique, qui doit être dominée par l'homme tout comme la nature doit être dominée par la raison et par la technique-technologie. Nous avons le sentiment que la nature féminine si elle était racontée par Ève, d'accord avec une des pensées de Pascal, ne saurait être « ni ange ni bête »<sup>41</sup> ; elle exigerait seulement d'être traitée comme une femme, et non comme

une pécheresse déçue. Peut-être même, aurait-elle pu affirmer sa vraie puissance symbolique, dans une réconciliation des contraires (*coincidentia oppositorum*) où les principes masculins (*Animus*) et féminins (*Anima*) convergent *androgyniquement*, voire la *quaternité* et même le *symbolisme du mandala* (la totalité de l'âme, selon Jung)<sup>42</sup>, par la réunion des contraires en une unité autonome et harmonisante<sup>43</sup>. On réintégrerait alors une plénitude dans laquelle la séparation des sexes s'abroge. L'androgynie symbolise aussi bien l'indifférencié originel que la perfection spirituelle, la totalité idéale<sup>44</sup> :

L'androgynie initial n'est qu'un aspect, une figuration anthropomorphique de l'œuf cosmique. On le trouve à l'aube de toute cosmogonie comme à la fin de toute eschatologie. A l'alpha comme à l'oméga du monde et de l'être manifesté se situe la plénitude de l'unité fondamentale, où se confondent les opposés, soit qu'ils ne soient encore que potentialité, soit qu'on ait réussi leur conciliation, leur intégration finale. (...) Cet androgynie rituel, comme le souligne M. Eliade représente la totalité des puissances magico-religieuses solidaires des deux sexes. (...) L'androgynie, *signe de totalité*, apparaît donc à la fin comme au début des temps. (...) Le masculin et le féminin ne sont qu'un des aspects d'une multiplicité d'opposés appelés à s'interpénétrer de nouveau<sup>45</sup>.

Autrement dit, Ève, l'archétype de la femme déçue, peut être métamorphosée dans une Ève d'avant la Chute, d'avant la faute qui l'a plongée dans la déchéance.

Dans ce cas, il s'agit d'une Ève épanouie et réconciliée avec l'état édénique et tout particulièrement libérée de la souillure originelle : « La souillure elle-même est à peine une représentation et celle-ci est noyée dans une peur spécifique qui bouche la réflexion : avec la souillure, nous entrons au règne de la Terreur »<sup>46</sup>.

Nous pouvons aussi souligner qu'en dépit de la défaite subie par le principe féminin (voir *l'Anima* – Jung-Hillman<sup>47</sup>), on entrevoit une lueur d'espoir avec la dernière séquence du film de Darren Aronofsky. Celle-ci semble apporter au spectateur, sous le signe de la métamorphose<sup>48</sup> (de teneur presque alchimique<sup>49</sup>), une transformation de scénario, ponctuée par le retour à la maison d'avant la « chute », située au milieu d'une nature splendide, et celui d'une nouvelle Mère qui appelle son mari en le nommant « bébé » : « Les changements de forme semblent même ne pas affecter les personnalités profondes, qui gardent en général leur nom et leur psychisme »<sup>50</sup> :

Mère emporte avec elle le briquet de l'homme et court vers le sous-sol et la citerne de mazout dans la pièce cachée derrière le mur qu'elle a découverte auparavant. Malgré les supplications de son mari, elle lui reproche son désir absolu d'être aimé quelles qu'en soient les conséquences, perce le réservoir, met le feu à la maison, et extermine ainsi la foule des fanatiques. Indemne, Lui prend dans ses bras Mère grièvement brûlée. Elle lui déclare qu'elle l'a toujours aimé et lui reproche son égoïsme. Il lui demande si son amour est toujours là et elle acquiesce. Il lui arrache le cœur, et Mère meurt. Lui ouvre le cœur et y trouve un nouveau

diamant, qu'il place sur son support. La maison se répare toute seule au milieu d'une nature qui a retrouvé sa splendeur. Dans le lit conjugal, une nouvelle Mère apparaît et demande où est son mari en l'appelant « bébé »<sup>51</sup>.

Terminons avec un regard optimiste, apporté par la symbolique de la métamorphose<sup>52</sup>. À partir d'un drame conjugal, voire d'une relation tragique comblée de puissantes émotions contradictoires, il est toujours possible d'arriver à quelque chose de surprenant (voire d'agréable et d'heureux) comme, par exemple, une maison qui se répare toute seule au milieu d'une nature splendide. Dans cette maison, nous assistons, dans un lit conjugal, à la renaissance d'une « nouvelle Mère » qui demande « où est son mari en l'appelant « bébé' » ! Maintenant que nous parvenons à la « chose surprenante » nous devons nous interroger sur sa nature symbolique et imaginative. En effet, si nous l'identifions à la symbolique de la métamorphose, nous nous demandons dans quelle mesure elle n'est plus une étape dans la fonction de l'euphémisation. Nous sommes bien conscients de l'importance capitale que cette fonction assume dans le « régime nocturne de l'imaginaire », avec toutes les conséquences qui en découlent notamment en ce qui concerne son pouvoir de transformation et d'amélioration du destin humain. En d'autres termes, il s'agit du pouvoir de transformer quelque chose d'insupportable et de dérangent en quelque chose de plus supportable et de moins traumatisant. À ce propos, Gilbert Durand écrit, dans *L'imagination symbolique*, que :

La fonction d'imagination est avant tout une fonction *d'euphémisation*,

non pas simplement opium négatif, masque que la conscience dresse devant la hideuse figure de la mort, mais bien au contraire dynamisme prospectif qui, à travers toutes les structures du projet imaginaire, tente d'améliorer la situation de l'homme dans le monde<sup>53</sup>.

Le même thème est aussi développé dans les *structures anthropologiques de l'imaginaire*, où Gilbert Durand souligne que la fonction de l'euphémisation permet de s'insurger contre la mort et de faire face à l'horreur et à la souffrance :

Le sens suprême de la fonction fantastique, dressée contre la destinée mortelle, est donc l'*euphémisme*. C'est-à-dire qu'il y a en l'homme un pouvoir d'amélioration du monde. Mais cette amélioration n'est pas, non plus, vaine spéculation « objective », puisque la réalité qui émerge à son niveau est la création, la transformation du monde de la mort et des choses en celui de l'assimilation à la vérité et à la vie. (...) Lutte contre la pourriture, exorcisme de la mort et de la décomposition temporelle telle nous apparaît bien, dans son ensemble, la fonction euphémique de l'imagination<sup>54</sup>.

La fonction euphémique joue un rôle important puisqu'elle semble nous offrir, dans ces temps sombres de notre époque, une « *espérance essentielle* » qui contrarie toutes sortes de fondamentalismes, où le nihilisme et le manichéisme sont toujours présents. Autrement dit, elle doit avoir comme principale vocation de restaurer la « pureté d'anti-destin », pour contrarier la

« pourriture » de la Mort et du Destin »<sup>55</sup>. Pour revenir aux films, nous sommes alors tentés de nous interroger jusqu'à quel point, sous le regard d'une Ève androgynique (la dimension de synthèse réunificatrice) et de la force sémantique de l'euphémisation, l'Eden (le chalet transformé en une sorte d'enfer), par antiphrase de l'*Antichrist*, nous aide à mieux saisir nos démons, nos cauchemars, nos angoisses primaires, notre culpabilité, notre misogynie<sup>56</sup>. Si c'était le cas, est-ce que la fonction d'euphémisation ne serait pas le meilleur antidote pour faire face aux peurs qui habitent dans les tréfonds de notre âme, individuelle ou collective ? Cette même fonction n'a-t-elle pas une vocation pédagogique et thérapeutique pour aider chacun de nous à devenir un meilleur être humain ? En bref, est-ce qu'elle serait alors capable d'améliorer la situation de l'homme et de la femme dans le monde, de la transformer, à l'instar de la dernière scène de *Mère* !

## BIBLIOGRAPHIE

- Barrère, Georges, « Ni ange ni bête. La nature dans les pensées de Pascal », in François Noudelmann (Sous la dir. de), *La Nature. De L'Identité à la Liberté*, Paris, Les Editions STH, 1991, p. 121-127.
- Brunel, Pierre, *Le Mythe de la Métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974.
- Castel, Edith, *L'éternité au féminin. La femme dans les religions*, Paris, Assas Editions, 1996.
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain, *Dicionário de Símbolos*, trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Teorema, 2004.
- Cousineau, Diane, « Mythe et Raison : les polarités créatrices de l'esprit humain », in Jean E. Charon (Sous la dir. de), *L'Esprit et la Science. Colloque de Fès*, Paris, Albin Michel, 1984, p. 431-438.
- Durand, Gilbert, *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*, 10<sup>e</sup> édition, Paris, Dunod, 1984.
- Durand, Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, Textes réunis para Danièle Chauvin, Grenoble, ellug, 1996.
- Durand, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, 6<sup>e</sup> éd, Paris, PUF, 2015.
- Durand, Gilbert, *Introduction à la Mythologie. Mythes et Sociétés*, Paris, Le Livre de Poche/Plon, 2000.
- Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1981.
- Elkaïm, Sarah, « La Somme de Toutes nos Peurs » [à propos du film *Antichrist* de Lars Von Trier]. URL : <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/antichrist/>, consulté le 27 février 2020.
- Gusdorf, Georges, *Les Sciences Humaines et la Pensée Occidentale. XI. L'Homme Romantique*, Paris, Payot, 1984.
- Hillman, James, *Anima. Anatomia de uma noção personificada*, trad. de Lucia Rosenberg et Gustavo Barcellos, São Paulo, Editora Cultrix, 1990.
- Houziaux, Alain, *Le mythe d'Adam et Ève - Les tabous, la jouissance et la honte*, Paris, Cerf, 2013.
- Jung, C. G., *Psychologie et Alchimie*, trad. par Henry Pernet et le Docteur Roland Cahen, Genève, Buchet-Chastel, 1970.
- Jung, C. G., *Mysterium Coniunctiones*, trad. par Étienne Perrot, Tome 1, Paris, Albin Michel, 1980.
- Jung, C. G., *Mysterium Coniunctiones*, trad. par Étienne Perrot, Tome 2, Paris, Albin Michel, 1982.
- Jung, C. G. *Les Racines de la Conscience*, trad. par Yves Le Lay, Paris, Buchet/Chastel, 1988
- Levi-Strauss, Claude, *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1985.
- Minois, Georges, *As origens do mal: uma história do pecado original*, trad de Carlos Monteiro de Oliveira, Lisboa, Teorema, 2004.
- Ortiz-Osés, Andrés « Surgimiento y evolución de las culturas », in David Sobrevilla (Ed. de), *Enciclopedia Ibero Americana de Filosofía - Filosofía de la Cultura*, Madrid, Primera reimp., Editorial Trotta & Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Vol. 15, 2006, p. 75-100.
- Pascal, Blaise, *Pensées*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

- Reik, Theodor, *La Création de la femme : essai sur le mythe d'Ève*. Traduit de l'américain par Evelyne Sznycer et Martine Van Berchem, Bruxelles, Editions Complexe, 1975.
- Ricoeur, Paul, *Philosophie de la volonté. II. Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier, 1988.
- Sanchi, Luigi (2002), « La Mamma », in Pierre Brunel (sous la dir. de), *Dictionnaire des Mythes Féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 1322-1324.
- Sotinel, Thomas, « Antichrist » : et Lars von Trier chassa la femme d'Eden, [à propos du film *Antichrist* de Lars Von Trier]. URL: [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/06/02/antichrist-et-lars-von-trier-chassa-la-femme-d-eden\\_1201241\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/06/02/antichrist-et-lars-von-trier-chassa-la-femme-d-eden_1201241_3476.html), consulté le 27 février 2020.
- Struve-Debeaux, Anne, « Ève », in Pierre Brunel (sous la dir. de), *Dictionnaire des Mythes Féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002 p. 718-733.

## NOTES

1. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1981, p. 192-279.
2. Luigi Sanchi (2002), « La Mamma », in Pierre Brunel (sous la dir. de), *Dictionnaire des Mythes Féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 1322-1324.
3. Il s'agit alors d'une nature conçue comme tragique, telle qu'elle apparaît dans la philosophie de Nietzsche, par exemple. Une nature féminine sous l'influence de Dionysos et baignée par l'imaginaire nocturne et lunaire, d'après les *Structures Anthropologiques de l'Imaginaire* de Gilbert Durand (1984, p. 217-433).
4. Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, 10<sup>e</sup> édition, Paris, Dunod, 1984, p. 67-215.
5. La maison est le petit univers dans lequel Lui crée le monde. La mère est la terre nourricière, Sainte-Sophie, le temple qui abrite Dieu. Elle s'occupe tout le temps du foyer, du mari, ainsi que des personnes qui se présentent chez-elle. Elle symbolise le monde physique, en action permanente : elle fait la cuisine, elle nettoie, elle peint, elle bricole, enfin, elle chauffe la maison. Tandis que *Lui* symbolise l'esprit puisqu'il crée le Verbe, c'est-à-dire, la Parole créatrice, avec son écriture. Le couple inconnu qu'arrive chez eux nous fait penser au couple primordial biblique : Adam et Ève. Par contre, leurs enfants semblent symboliser le premier couple de frères biblique : Caïn et Abel. Le diamant brisé du poète symbolise l'arbre de la connaissance, la foule qui arrive est l'humanité elle-même et l'eau qui jaillit du l'évier de la cuisine le déluge.
6. Il s'agit d'une peinture souvent datée de 1494 à 1505, bien que des chercheurs en avancent la création jusqu'aux années 1480.
7. Edith Castel, *L'éternité au féminin. La femme dans les religions*, Paris, Assas Editions, 1996, p. 15-123.
8. *Ibid.*, p. 51-52.
9. Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 69 [VII, 418].
10. Anne Struve-Debeaux, Ève, in Pierre Brunel (sous la dir. de), *Dictionnaire des Mythes Féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002 p. 725.
11. D'après la tradition « Ève est d'abord la grande responsable du péché originel : c'est elle la première qui ose transgresser l'ordre donné par Dieu – 'Tu ne mangeras pas du fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal' –, puis, entraînant l'homme dans le péché, inaugure pour l'humanité le temps de l'exil et de la déchéance. Au nombre des conséquences tragiques de son acte, le texte de la Genèse énumère la souffrance, le travail, la mort, le désir de la femme pour son époux, la domination de son époux sur elle... » (*Ibid.*, p. 726).
12. *Ibid.*, p. 726.
13. *Ibid.*, p. 718-720.
14. Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, Alain, *Dicionário de Símbolos*, trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Teorema, 2004, p. 422-423.
15. Anne Struve-Debeaux, Ève, p. 724-725.

16. *Ibid.*, p. 720.
17. *Ibid.*, p. 726.
18. Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*, p. 213, 215, p. 67-215 et p. 484-488.
19. *Ibid.*, p. 67-215. Sur les structures schizomorphes du Régime Diurne de l'Imaginaire, voir Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*, 1984, p. 202-215. On souligne que les structures qui composent le *Régime Diurne de l'Imaginaire* sont les « structures schizomorphes ou héroïques » gouvernées par les principes d'exclusion, de contradiction et d'identité (*Ibid.*, p. 506-507).
20. Diane Cousineau, Mythe et Raison : les polarités créatrices de l'esprit humain, in Jean E. Charon (Sous la dir. de), *L'Esprit et la Science. Colloque de Fès*, Paris, Albin Michel, 1984, p. 431-438 ; Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, Textes réunis para Danièle Chauvin, Grenoble, ellug, 1996, p. 21-27 et p. 49-51), Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, 6<sup>e</sup> éd, Paris, PUF, 2015, p. 21-41.
21. Sarah Elkaïm dans da Critique remarque que : « le film s'appelle Antichrist, le graphisme même du mot entremêle dans le T final Satan et la femme. Mais il est profondément réducteur, voire assez ridicule, d'y lire une association définitive entre le Diable et la femme » Sarah Elkaïm. La Somme de Toutes nos Peurs [à propos du film *Antichrist* de Lars Von Trier]. En ligne : <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/antichrist/>, consulté le 27 février 2020.
22. Danemark, France, Suède, Italie, 2009. Scénario : Lars Von Trier. Image : Anthony Dod Mantle. Montage : Anders Refn, Åsa Mossberg. Producteur(s) : Meta Louise Foldager. Production : Zentropa Entertainments. Interprétation : Charlotte Gainsbourg (la femme), Willem Dafoe (l'homme). Date de sortie : 3 juin 2009. Durée : 1h44.
23. Le film se déroule en quatre chapitres, rythmés par les trois piliers du deuil que traverse le couple : *pain, grief, despair* (douleur, deuil, désespoir), le quatrième étant la somme des trois, encadrés par un bouleversant prologue et un épilogue un peu plus discutables. Pour le prologue et l'épilogue, le réalisateur opte pour un LE noir et blanc muet, accompagné d'une somptueuse musique de Haendel. Anthony Dod Mantle, déjà directeur de la photographie sur *Dogville* et *Manderlay*, joue sur une palette d'ombres et de lumières d'une douceur déstabilisante puisqu'il s'agit, en ouverture du film et en parallèle d'une scène d'amour, de filmer la mort d'un enfant...
24. États-Unis 2017. Scénario : Darren Aronofsky. Image : Matthew Libatique. Décors : Philip Messina. Costumes : Danny Glicker. Son : Craig Henighan. Montage : Andrew Weisblum. Musique : Jóhann Jóhannsson. Producteur(s) : Scott Franklin, Ari Handel. Production : Protozoa Pictures. Interprétation : Jennifer Lawrence (la Mère), Javier Bardem (Lui), Ed Harris (l'Homme), Michelle Pfeiffer (la Femme), Brian Gleeson (le Frère cadet), Domhnall Gleeson (le Fils aîné), Kristen Wiig (l'Éditrice). Date de sortie : 13 septembre 2017. Durée : 1h55.
25. Dans sa critique du film *Mother ! [La Mère !]*, Fabien Reyre dit carrément « Mother ! se veut être une allégorie, mais une allégorie de qui, exactement ? Dans son bric-à-brac, le réalisateur mêle paranoïa, frustration sexuelle, mysticisme et religion (d'Ève à Abel et Caïn en passant, cela va de soi, par la Vierge Marie) et n'hésite pas à jeter dans le même feu son mépris pour ses contemporains ». En ligne : <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/mother-3/>, consulté le 27 février 2020.
26. Dans une maison en flammes, une femme brûle. Un homme, *Lui*, dépose délicatement un diamant sur un support dans sa chambre. La maison calcinée retrouve son état normal, se réparant toute seule. Une femme, *Mère*, apparaît et se réveille dans son lit et appelle son mari, *Lui*, en l'appelant « bébé ». Ils vivent seuls dans leur demeure isolée. *Lui* est un poète en manque d'inspiration, et son comportement troublant perturbe son épouse ainsi que la tranquillité qu'elle a su imposer chez eux. Elle est prise souvent de vertiges l'obligeant à prendre des médicaments pour calmer ses crises. Elle ressent également un phénomène étrange, un cœur qui bat à l'intérieur des murs de sa maison.
27. Pour une lecture psychanalytique du mythe d'Adam et d'Ève, voir Alain Houziaux. *Le mythe d'Adam et Ève - Les tabous, la jouissance et la honte*, 2013. Voir aussi Anne Struve-Debeaux, *Ève*, 2002, p. 718-733.
28. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1985.

29. Gilbert Durand, *Introduction à la Mythologie. Mythes et Sociétés*, Paris, Le Livre de Poche/Plon, 2000, p. 191, 200-203.
30. Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, Alain, *Dicionário de Símbolos*, 2004, p. 331-333.
31. Selon Gilbert Durand, ce qui est sous-jacent dans ce mythe prométhéen, c'est qu'il soulève une question importante celle de la révolte contre Zeus : « la foi en l'homme contre la foi en Dieu (...) l'homme étant du côté des Titans, et Zeus, ou les Olympiens, ou Dieu le Père, étant de l'autre côté de la barrière » (*Champs de l'imaginaire*, 1996, p. 91).
32. Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*, 1984, p. 67-215.
33. *Ibid.*, p. 224 et p. 225-233. Dans la terminologie de Gilbert Durand, l'homme et la femme dans ces films représentent des régimes symboliques nettement différents : l'homme appartient au régime diurne, c'est-à-dire, le régime du jour lumineux et du soleil qui est caractérisé par : a) l'idéalisation (la thérapie, le poème, la rationalité imposée à la femme) ; b) la séparation (l'intérieur et l'extérieur, l'ordre et le désordre, etc.) ; c) le géométrisme (l'espace ordonné de la maison, des pièces, etc.) ; et, enfin, d) l'antithèse polémique (opposition entre le haut et le bas, le bien et le mal, la nature et l'esprit, la vie et la mort) - tandis que la femme appartient au régime nocturne, c'est-à-dire, au régime de la nuit, des ténèbres, de la lune, caractérisé par le symbolisme de l'utérus, du vaisseau, de la nature, de la nuit, de la viscosité, de la profondeur, de la maternité, du refuge et de l'intimité (*L'Imagination symbolique*, 2015, p. 93-94, p. 88-96). Il faut souligner que le régime diurne de l'imaginaire est gouverné par le principe masculin et patriarcal, en assumant le rôle héroïque de dominateur d'une nature féminine (matriarcal).
34. Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*, 1984, p. 399-410. Sur de genre de structures, Gilbert Durand écrit qu'il est remarquable « de constater également que les structures synthétiques éliminent tout choc, toute rébellion devant l'image, même néfaste et terrifiante, mais au contraire harmonisent en un tout cohérent les contradictions les plus flagrantes. Telle nous apparaît être la première structure synthétique : une structure d'harmonisation des contraires » (*Ibid.*, p. 400 et p. 400-403).
35. *Ibid.*, p. 225-233, p. 488-489.
36. L'enfer dans *Antichrist* se dit par l'*antiphrase* : « Le processus d'euphémisation esquissé déjà au niveau d'une représentation du destin et de la mort, qui était cependant sans illusions, va aller s'accroissant pour aboutir à une véritable pratique de l'*antiphrase* par inversion radicale du sens affectif des images. (...) Quant aux structures mystiques elles nous dévoilent le style de l'*antiphrase*, de l'euphémisme proprement dit. Nous ne reviendrons pas sur la genèse de l'*antiphrase* par le procédé de redoublement des images et la syntaxe de double négation. (...) Mais le style de l'*antiphrase* garde la trace sémantique du processus de double négation, il est le triomphe stylistique de l'ambivalence, du double sens. (...) On peut dire que l'*antiphrase* constitue une véritable conversion qui transfigure le sens et la vocation des choses et des êtres tout en conservant l'inéluctable destin des choses et des êtres. (...) L'*antiphrase* ne se contente plus d'une censure qui ne laisse filtrer que l'expression et refoule l'affection, elle exige un accord plénier entre le signifiant et le signifié » (Durand, 1984, p. 224 et 232-233). L'*antiphrase* est une figure de rhétorique où « le sémantisme se dépouille peu à peu du contenu vécu qui l'anime pour se réduire progressivement à un pur procédé sémiologique et à limite formel » (*Ibid.*, p. 488). Il s'agit d'une figure qui joue un rôle important dans le « régime nocturne de l'image » plus particulièrement elle est liée aux « symboles de l'inversion » (*Ibid.*, p. 224-233).
37. Sarah Elkaïm, La Somme de Toutes nos Peurs [à propos du film *Antichrist* de Lars Von Trier]. En ligne : <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/antichrist/>, consulté le 27 février 2020.
38. *Ibid.*
39. Voir Andrés-Ortiz-Osés, « Surgimiento y evolución de las culturas », in David Sobrevilla (Ed. de), *Enciclopedia Ibero Americana de Filosofía – Filosofía de la Cultura*, Madrid, Primera reimp., Editorial Trotta & Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Vol. 15, 2006, p. 75-100.
40. *Ibid.*, p. 75-100.
41. La pensée originale de Pascal c'est le suivant : « il ne faut pas que l'homme croie qu'il est égal aux bêtes, ni aux anges, ni qu'il ignore l'un et l'autre, mais qu'il sache l'un et l'autre » (1964, VI, 418).



42. Sur la notion de *Mandala*, voir C. G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, trad. par Henry Pernet et le Dr. Rolan Cahen, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1970, p. 125-194.
43. C. G. Jung, *Mysterium Coniunctiones*, Trad. par Étienne Perrot, Tome 1, Paris, Albin Michel, 1980, p. 29-71, *Ibid.*, Tome 2, p. 245-358.
44. D'après Georges Gusdorf le mythe de l'androgynie, de l'homme-femme invoque une unité originelle des sexes et la perfection originelle « dont la dissociation, à l'origine des temps, aurait donné naissance à l'opposition des sexes, avec les tensions et équivoques, félicités et tragédies qui affectent la vie des individus. (...) Le thème de l'androgynie est présent dès les premières traditions mythiques de l'humanité. (...) L'individu humain prend conscience de soi comme d'un être fondamentalement incomplet. Cette incomplétude, inscrite dans sa chair, dicte certaines inspirations prédominantes de la vie mentale. » (*Les Sciences Humaines et la Pensée Occidentale. XI. L'Homme Romantique*, Paris, Payot, 1984, p. 223-224). C'est pourquoi que l'être humain, soit féminin, soit masculin, cherche à combler son incomplétude en vue de la restauration de la bienheureuse intégrité initiale. Selon l'auteur, « Par l'archétype mythique de l'androgynie, le paradigme de la sexualité remonte du conditionné au conditionnant, de la créature au Créateur. La distinction et l'unité de l'homme et de la femme éclairent l'espace épistémologique en direction de la transcendance, mais aussi dans celle de l'immanence ; le cosmos participe de ce principe binaire de la distinction entre mâle et femelle. Cette union de l'homme, être supérieur à toutes les œuvres de la création, avec sa femme, devrait, dit le Zohar, être modelée sur la nature. (...) *L'Urbild*, l'archétype mythique de l'androgynie, rend compte, par son évidence eschatologique, de toutes les angoisses et contradictions de l'expérience vécue de l'amour humain ; l'intelligibilité dont il nous fait bénéficier ne pratique pas le séparatisme dualiste de l'âme et du corps ; elle restitue l'unité de l'être selon l'exigence d'une spiritualité unitaire, où la réalité humaine, si souvent désarticulé par l'analyse des philosophes, retrouve son intégrité vécue sous le régime de l'incarnation » (*Ibid.*, p. 229.).
45. Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, Alain, *Dicionário de Símbolos*, 2004, p. 39-41. D'après Georges Gusdorf le mythe de l'androgynie, de l'homme-femme invoque une unité originelle des sexes et la perfection originelle « dont la dissociation, à l'origine des temps, aurait donné naissance à l'opposition des sexes, avec les tensions et équivoques, félicités et tragédies qui affectent la vie des individus. (...) Le thème de l'androgynie est présent dès les premières traditions mythiques de l'humanité. (...) L'individu humain prend conscience de soi comme d'un être fondamentalement incomplet. Cette incomplétude, inscrite dans sa chair, dicte certaines inspirations prédominantes de la vie mentale. » (*Les Sciences Humaines et la Pensée Occidentale. XI. L'Homme Romantique*, Paris, Payot, 1984, p. 223-224). C'est pourquoi que l'être humain, soit féminin, soit masculin, cherche à combler son incomplétude en vue de la restauration de la bienheureuse intégrité initiale.
46. Paul Ricoeur, *Philosophie de la volonté. II. Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier, 1988, p. 187. Pour approfondir cette thématique, *Ibid.*, p. 187-206.
47. C. G. Jung, *Les Racines de la Conscience*, trad. par Yves Le Lay, Paris, Buchet/Chastel, 1988, p. 61-85 ; James Hillman, *Anima. Anatomia de uma noção personificada*. Trad. de Lucia Rosenberg et Gustavo Barcellos, São Paulo, Editora Cultrix.
48. Pierre Brunel, *Le Mythe de la Métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974. L'auteur, sur le thème de la métamorphose, souligne que « si elle recule la mort, ne l'abolit pas, qu'elle augmente la vie, qu'elle la multiplie ou qu'elle la renouvelle. (...) La métamorphose ne se réduit ni à un changement d'espèce ni même à un changement de règne. Elle est une hypothèse sur le temps d'avant la naissance et sur le temps d'après la mort. Elle franchit la limite entre la matière et l'esprit. Elle se présente, d'abord, comme une audace, une transgression si elle est interdite, un privilège si elle est permise ou octroyée par les dieux. (...) Mais il est facile de démontrer que ces métamorphoses peuvent fort bien rester immanentes et matérielles : ne sont-elles pas d'ailleurs, au sens propre, des changements de forme ? (...) Changement mais également permanence. (...) la métamorphose n'est qu'une métaphore. Elle feint de décrire l'autre pour décrire le même. Elle suggère un événement qui ne se passe point. Bref, elle n'est qu'une cause de style. (...) La métamorphose est à la fois un mythe géséique et un mythe

eschatologique, à la fois un mythe de la croissance et de la dégradation. Elle éclaire, dans un même personnage, – Alice ou Grégoire Samsa – des pulsions inverses. Elle combine altérité et identité, (...) Elle est à la fois imaginaire et réelle, parole et être, sens et non-sens. Elle ne se développe que pour finalement s'abolir » (*Ibid.*, p. 171, p. 177 et p.181). La métamorphose se caractérise par le fait d'être une « union des contraires ».

49. Carl-Gustav Jung, *Psychologie et Alchimie*, trad. par Henry Pernet et le Docteur Roland Cahen, Genève, Buchet-Chastel, 1970.
50. Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, Alain, *Dicionário de Símbolos*, 2004, p. 630. Du point de vue de la Psychologie Analytique on peut dire « que les métamorphoses sont des expressions du désir, de la censure, de l'idéal, de la sanction, issues des profondeurs de l'inconscient et prenant forme dans l'imagination créatrice » (*Ibid.*, p. 630).
51. *Mère!* [*Mother!*], 2017, Darren Aronofsky, 1:50'.
52. D'après Pierre Brunel la métamorphose c'est un mythe étimologique, anthropogonique, de la croissance, de la dégradation et palingénésique (*Le Mythe de la Métamorphose*, 1974, p. 46-176).
53. Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, 2015, p. 118.
54. Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*, 1984, p. 469-472.
55. *Ibid.*, p. 468 et p. 470.
56. Sur ce sujet, voir l'article écrit par Thomas Sotinel, « Antichrist » : et Lars von Trier chassa la femme d'Eden, mise à jour le 03 juin 2009 : « Il s'appelle Eden, ce chalet, pas par analogie, par antiphrase ».