Université de Montréal

L'espace sacrificiel féminin dans le cinéma de Lars von Trier

par
Elie Tahchi

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en Études cinématographiques

Janvier 2014

© Elie Tahchi, 2014

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

L'espace sacrificiel féminin dans le cinéma de Lars von Trier

présenté par

Elie Tahchi

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Silvestra Mariniello, président-rapporteur
Olivier Asselin, membre du jury
Élène Tremblay, directrice de recherche

RÉSUMÉ

De tout temps, ils se sont immolés par foi et amour. Dans toutes les civilisations, leur besoin de rendre hommage à Dieu s'est exprimé par la voix de la violence et du sang, et leur besoin de s'épurer du péché et de se protéger contre les forces surnaturelles s'est manifesté par le sacrifice. Cette thématique du sacrifice qui s'est propagée dès la création du monde jusqu'à nos jours, incarne et actualise de nombreux conflits et oppositions entre la vie et la mort, l'enfer et le paradis.

Les écritures sacrées nous éclairent rarement sur le rôle des femmes dans les civilisations anciennes. Les plus grands sacrifices sont généralement associés aux hommes libres. Dans les religions chrétiennes, les sacrifiés empruntent les pas du Christ et obéissent à la demande de Dieu, alors que les femmes, déchues et esclaves sont toujours associées au péché originel.

Ce mémoire de maîtrise prend pour objet d'étude l'espace sacrificiel féminin et la figure féminine dans le cinéma de Lars von Trier (en particulier dans les films *Melancholia* (2011), *Antichrist* (2009), *Dogville* (2003), *Dancer in the Dark* (2000) et *Breaking the Waves* (1996)). Cet espace sacrificiel est analysé au fil de ce mémoire à travers une lecture herméneutique des livres sacrés, en particulier la Bible dans son Ancien et Nouveau Testament.

Nous abordons des questions importantes d'aspects religieux, mythologiques et cinématographiques pour comprendre la dimension provocatrice, mythologique, iconologique, spirituelle et religieuse de ces femmes qui se sacrifient dans l'espace de ces œuvres. Nous proposons dans ce mémoire d'observer l'évolution de cette figure féminine du statut d'esclave à celui du maître, de l'image Christique à celle du diable opposant ainsi le sacrifice à la justice. Nous tentons de démontrer au fil de ce mémoire que Lars von Trier a édifié avec son cinéma et par cette représentation du corps féminin mortifié, torturé et hystérique, un véritable espace sacrificiel, mental, idéel qui sature le cadre filmique. Le corps de ces femmes se décompose, se sacrifie, meurt et se réincarne dans un autre corps, une idée, une figure biblique et dans un espace sacrificiel qui le pose comme exemple à la manière de l'image Christique.

Cette analyse de la figure sacrificielle féminine von Trierienne se réalise également par le biais d'un travail de création expérimental et hybride. Des images provenant de l'histoire de l'art et du monde de Lars von Trier y sont revisitées et rejouées dans un souci d'intertextualité filmique. Le film *She is Lars* est une exploration personnelle de la thématique du sacrifice et un hommage au cinéma de Lars von Trier.

Mots-clés : Lars von Trier, cinéma, sacrifice, figure féminine, espace sacrificiel, herméneutique biblique, hystérie, justice, recherche-création.

ABSTRACT

In all eras, they have been immolated in faith and love. In all civilizations, the need to honor God was expressed by the voice of violence and blood, the need to be purified from the sin and to be protected against the supernatural forces, was manifested through the sacrifice. This theme of sacrifice has spread from the creation of the world until today, it embodies and performs conflicts and oppositions between life and death, God and the devil.

The sacred writings rarely tell us about the role of women in ancient civilizations. The greatest sacrifices were generally associated to free men. In Christian religions, these sacrificed men borrow the footsteps of Christ and obey God's request, while women, the fallen slaves, are always associated to the original sin.

This research studies the female sacrificial space and the female figure in the cinema of Lars von Trier (especially in *Melancholia* (2011) *Antichrist* (2009), *Dogville* (2003), *Dancer in the Dark* (2000) and *Breaking the Waves* (1996)). This sacrificial space is analyzed through a hermeneutic reading of sacred books, especially the Bible in its Old and New Testament.

Important issues related to religious, mythological and cinematographic aspects are investigated to understand the spiritual, provocative, mythological, iconological and religious dimension of these women who sacrifice themselves in these films. We propose in this research to observe the evolution of the female figure from the slave to the master status, from the image of the Christ to the devil, while opposing sacrifice to justice. We intend to demonstrate that Lars von Trier has built with his cinema and the representation of the female body, as dead, tortured and hysterical, a true sacrificial mental and virtual space that saturates the film frame. The body of this woman breaks down, sacrifices itself, dies and reborns in another body, an idea, and a biblical figure in a sacrificial space that poses her as an example, as the Christ image.

This theoretical analysis of the female sacrificial figure is also undertaken through the creation of an experimental and hybrid film. Images from art history, other from the world of von Trier are revisited with an intertextual approach. *She is Lars* is a personal exploration of the theme of the sacrifice as well as an homage to the cinema of Lars von Trier.

Key-words: Lars von Trier, cinema, sacrifice, female figure, sacrificial space, Biblical hermeneutics, hysteria, justice, research-creation.

Table des matières

Introduction 1

Le cinéma de Lars von Trier : *un espace sacrificiel féminin* 1
Le sacrifice dans les religions monothéistes : *nature, fonctions et ramifications* 8

Chapitre 1 - La figure sacrificielle féminine : *idée du Christ* 15

1.1 L'imitation du Christ 15
1.2 L'herméneutique du récit du sacrifice de Jésus-Christ 20
1.3 La relation de Jésus-Christ avec les femmes dans la Bible 22
1.4 *Breaking the waves* et *Dancer in the Dark* : similarités narratives 25
1.5 Le corps sacrificiel féminin : force de bonté et image du martyr 26
1.6 L'espace sacrificiel : du sacré au profane et vice-versa 29
1.7 L'espace sacrificiel : un cheminement spirituel ? 32

Chapitre 2 - La figure sacrificielle féminine : *idée du mal* 36

2.1 La jouissance et la mort : le combat des sexes 37
2.2 L'hystérie féminine : définitions et perceptions 39
2.3 *Antichrist :* le corps hystérique entre sa nature et sa culture 41
2.3.1 De l'insatisfaction… vers la souffrance 42
2.4 La forêt Eden : références bibliques 45
2.5 Deuil et mélancolie (Freud) : les grandes lignes 48
2.6 *Melancholia* : vers la fin du monde 51
2.7 Justine : la phase de la perte 52
2.8 Justine : la phase du nihilisme 54
2.9 Justine et Claire : nature et culture 57
2.10 La fin du monde : retour à la Bible 58

Chapitre 3 - La figure sacrificielle féminine : *le « non sacrifice » au nom de la justice* 61

3.1 Justice et sacrifice : ce que nous raconte la Bible 61
3.2 *Dogville :* l'espace physique, recyclage des références bibliques 64
3.3 L'arrivée de Grace : la dialectique maître/esclave 66
3.4 *Dogville :* structure narrative à la lumière de l'Ancien Testament 68
3.5 Esclavage, crime et sacrifice 69
3.6 Le « non sacrifice » d'Abraham 73
3.7 La justice privée : entre rédemption et vengeance 75
3.8 La suite de *Dogville : Manderlay* 78

Chapitre 4 – *She is Lars* : traitement de la figure sacrificielle féminine par la création artistique **80**

4.1 Nuancer la « recherche-création » 80
4.2 *La création artistique* et l'œuvre originale : la posture d'imitation 83
4.3 Le travail de la figure : imiter la figure 84
4.4 Le travail de l'espace sacrificiel 91
4.4.1 *Purification* de Bill Viola : le sacrifice en sept étapes 91
4.4.2 De l'hystérie féminine à l'hystérie masculine 94
4.4.3 L'espace physique : du réel au symbolique 97
4.8 Le travail de l'œuvre : commentaire post-moderne et intertextualité filmique 98
4.9 L'exemplarité 101

Conclusion **103**

Bibliographie et références **107**

Annexe **114**

L'arbre de concepts 114

Remerciements

En préambule à ce mémoire, je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont apporté leur aide afin d'élaborer ce mémoire et de produire ce film.

Je tiens à remercier sincèrement Professeur Élène Tremblay, qui, en tant que directrice de recherche et artiste, s'est toujours montrée à l'écoute et était très disponible tout au long de la réalisation de ce travail, aussi bien pour l'aide et le temps qu'elle a bien voulu me consacrer car, sans elle, ce mémoire et ce film n'auraient jamais vu le jour.

Mes remerciements s'adressent également aux techniciens de la faculté d'études cinématographiques en particulier Julie Pelletier et Bruno Philip et à toute l'équipe technique pour leur générosité, leur soutien et la grande confiance dont ils ont fait preuve durant la production du film.

Je voudrais également exprimer ma gratitude à tous les consultants, collègues et amis rencontrés lors de mes recherches effectuées et qui ont accepté de répondre à mes interrogations avec toute gentillesse.

Comment puis-je oublier mes parents au Liban, proches et lointains, pour leur contribution, leur soutien et leur amour. Et comment puis-je ne pas remercier ma sœur qui m'a toujours soutenu et encouragé au cours de la réalisation de ce mémoire.

Et finalement, je tiens à exprimer ma reconnaissance envers vous qui avez cru en moi et avez fait en sorte que tout se passe bien pour moi durant ces années et un grand merci au Québec, à l'université de Montréal et à tous ses professeurs qui ont toujours été là et qui m'ont accueilli généreusement pendant ce temps.

Si je suis là aujourd'hui c'est avant tout grâce à vous.

Merci bien.

Introduction

Le cinéma de Lars von Trier : *un espace sacrificiel féminin*

La thématique du sacrifice a inspiré de nombreux artistes tels que les peintres et les cinéastes qui l'ont traitée chacun à leur manière, confirmant ainsi la permanence des thèmes sacrificiels dans nos sociétés contemporaines. La thématique du sacrifice remonte aux civilisations anciennes et est majoritairement inscrite dans les écritures sacrées des religions monothéistes, surtout dans la Bible. Ce qui nous est apparu en recherchant les figures sacrificielles dans la Bible, est que la plupart d'entre elles, dans l'Ancien et le Nouveau Testament, étaient masculines et que le rôle des femmes dans la Bible demeurait essentiellement passif. Nous observons, qu'au contraire de la Bible, on retrouve dans le cinéma de Lars von Trier la construction d'une figure sacrificielle féminine, sur laquelle portera notre mémoire.

On rencontre dans les films de Lars von Trier, des femmes qui se balancent dans un monde devenu gris comme l'abîme. On frissonne devant leurs corps torturés, fantomatiques, errants dans un brouillard noir où trône la mort. On y aperçoit des corps disloqués, égorgés, décapités sur la terre, filmés à travers une caméra « folle » qui témoigne d'une cruauté horrible, mais aussi d'une bonté inexplicable. Ces images de violence sont susceptibles de heurter la sensibilité des spectateurs, d'exciter les émotions et de susciter les réactions les plus virulentes comme les plus passionnées. La plupart des ouvrages qui étudient Lars von Trier, relèvent que son cinéma contemporain et indépendant se démarque des conventions cinématographiques classiques du cinéma commercial et hollywoodien.[1] Les ouvrages existants soulignent le style très personnel de ce réalisateur ainsi que ses personnages féminins énigmatiques, évasifs et différents de tous ceux de ses alter egos. Des auteurs, citons Roberto Lasagna, essayiste et critique cinématographique, ont qualifié ce réalisateur de cinéaste, controversé, de la femme par

[1] Il faut noter que Lars von Trier est également un des fondateurs du mouvement cinématographique, le Dogme 95, qui casse et bouscule les codes du cinéma classique.

excellence[2], d'autres titrent « le génie qui n'aimait pas les femmes[3] », et tous s'entendent pour constater le caractère provocant et controversé de son œuvre. Devant de telles affirmations, nous nous sommes d'abord demandés : Pourquoi les personnages féminins occupent-ils un espace si important chez ce cinéaste ? Comment ce cinéaste, par sa mise en image, ses thématiques, l'étude de ses personnages féminins et son style, rend-il la femme provocatrice, violente, mystérieuse, mythologique, iconique, spirituelle, et en même temps humaine ?

Nous observons que Lars von Trier explore le thème du sacrifice dans la plupart de ses films, comme le relève d'ailleurs Carleen Mandolfo qui s'est penchée sur deux de ses films[4]. Dans son cinéma, les femmes deviennent des figures sacrificielles rappelant la figure du Christ. Elles sont fragiles et martyres, sacrifient leur vie, par amour pour les hommes autour d'elle — dans *Breaking the Waves* (1996) et *Dancer in the Dark* (2000). Dans *Dogville* (2003), von Trier propose le modèle de la justice plutôt que celui du sacrifice et de la rédemption. De son plein gré, son héroïne regagne du pouvoir, prend des risques, néglige la loi et se déplace du rôle de victime et de martyr à celui de bourreau. Tandis que dans *Antichrist* (2009) et *Melancholia* (2011), les personnages féminins actualisent par le mécanisme du sacrifice, non pas la figure du Christ mais son envers, sa contrepartie, celle d'Ève et du diable.

Toutes ces figures sacrificielles féminines du cinéma de Lars von Trier nous apparaissent comme étant construites et pouvant être perçues et traitées à la lumière de différentes figures mythologiques judéo-chrétiennes. Ainsi notre mémoire, intitulé *L'espace sacrificiel féminin dans le cinéma de Lars von Trier*, analysera l'évolution de la

---

[2] Cette affirmation ne figure pas dans le livre de Roberto Lasagna mais elle est déduite de ses analyses des films de von Trier. « Lars von Trier est un cinéaste éclectique qui a su focaliser l'attention de la critique internationale grâce à quelques œuvres controversées » (Lasagna 2003, p.5)

[3] Une expression qui figure dans l'article intitulé « Lars von Trier : le génie qui n'aimait pas les femmes », et écrit par Coline Aymar, publié dans *profondeurdechamps*. http://profondeurdechamps.com/2012/05/13/lars-von-trier-le-genie-qui-naimait-pas-les-femmes/ consulté le 30 juin 2013.

[4] «In *Breaking the Waves* and *Dancer in the Dark* director Lars von Trier experiments with the limits of sacrificial notions of atonement by gendering his Christ figures as females who sacrifice their lives for the men they love» (Mandolfo 2010, p. 285)

figure sacrificielle féminine dans les œuvres de Lars von Trier à la lumière des textes bibliques. Notre objectif dans ce mémoire n'est pas de montrer comment la figure féminine dans le cinéma de Lars von Trier se démarque des conventions classiques du cinéma hollywoodien, ni de discuter des autres cinémas qui représentent uniquement des stéréotypes féminins à travers le regard masculin, mais d'exposer l'évolution de la figure féminine ainsi que son double rôle de maître et esclave, de sacrifiée et bourreau. Notre objectif est aussi de montrer que ce caractère double et opposé (Maître/esclave, Sacrifiée/bourreau) de la figure féminine trouve son équivalent dans le traitement de l'espace (Paradis/Enfer) dans les films de Lars von Trier. Le sacrifice est le thème prépondérant qui constitue le point de passage, le point focal de toutes ces figures et forme la question principale autour de laquelle s'organise notre problématique.

L'analyse et l'interprétation de l'espace physique dans les films de von Trier ne constitueront pas cependant le cœur de notre recherche. Nous considérerons plutôt les films de von Trier comme étant eux-mêmes des espaces sacrificiels ou encore comme comportant des espaces sacrificiels. Nous entendons par espace sacrificiel, ce rituel qui pose le personnage féminin comme une figure biblique, allégorique et symbolique dans le cinéma de Lars von Trier. Car ce qui définit un espace sacrificiel, selon Patrick Chemla psychiatre et psychanalyste, c'est d' « être un espace dans lequel on entre et dont on ressort transformé. Il s'agit d'un espace défini par des modalités précises mais variables, définissant les actants, le sacrifiant, le sacrificateur, la victime, les rites. Lorsqu'on en ressort de l'autre côté, on est diffèrent, en général, on est dans la loi. Lorsqu'on y entre on est virtuellement hors la loi. » (Chemla 1997, p. 359). Dans cet espace, la femme de von Trier se transforme, se change et joue avec les limites du sacrifice. Cet espace qui réussit à s'écarter de la loi, apparaît comme une fracture dans le temps, un seuil à traverser, une épreuve à franchir, un corps à ré-habiter, une terre à semer. Cet espace laisse derrière lui, des questions existentielles sur la vie et la mort, sur la nature humaine et sur la puissance divine. Cette opposition entre loi et hors la loi, se voit alimentée par le double rôle de maître/esclave que la femme interprète dans les films de von Trier. Ce lien étroit entre ces deux pôles est à la fois fondateur et critique. On pourrait alors, à titre d'hypothèse, expliquer cet espace suggéré par Chemla, à travers ce double rôle paradoxal qui ne laisse

pas la loi divulguer et juger clairement les actions de cette femme.

Ainsi nous nous appuierons également dans ce mémoire sur cette dialectique maître/esclave élaborée par Hegel dans *La phénoménologie de l'esprit*, pour le renversement de perspective qu'il nous offre.

> L'esclave est asservi. Il sert le maître et se tait. Il travaille et il souffre, tremble et obéit. Mais il a le monde entier autour de lui, foisonnant et complexe, qu'il regarde et transforme. Celui qui travaille, qui est en butte aux choses et aux êtres, à la difficulté et aux soucis, devient, progresse, s'élève – parce qu'il apprend et ne reste pas le même, *lui*. Le maître ne recule devant rien, car le maître n'a pas peur. Ou plutôt, il ne *connaît* pas la peur, parce qu'il ignore les dangers. Il n'y pense pas, pas même à la *mort*. *Sa force, c'est d'ignorer*[5]. (Hegel 1939, page 143 à 150)

Les personnages féminins dans les films de Lars von Trier se situent au centre de cette dialectique. Le renversement de perspective s'opère dans chacun des films ainsi qu'au fil de l'analyse de l'évolution des personnages féminins dans la totalité des œuvres de von Trier. Ce caractère double, fondé sur des oppositions figuratives, de la femme dans le cinéma de Lars von Trier est lié à d'autres oppositions figuratives spatiales, celles du Paradis et de l'Enfer, de la vie et de la mort et du matériel et du spirituel. Ces espaces ne sont pas proposés conventionnellement dans les films de Lars von Trier comme des lieux enchanteurs de réjouissance, de plaisir et de supplices sensuels mais comme des entités abstraites, imaginaires et construites qui affectent la figure féminine et interviennent d'une manière ou d'une autre dans son cheminement décisif. On ressent le paradis et l'enfer à travers les états du corps de cette femme. On pourrait avancer que la figure féminine chez Lars von Trier incarne dans son corps, des thèmes, des concepts et des idées. Figure, elle n'est pas seulement :

---

[5] http://jchichegblancbrude.blog.lemonde.fr/2008/02/01/la-dialectique-du-maitre-et-de-lesclave/ . HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, phénoménologie de l'esprit, 1939

> Une forme évoluant dans le monde visible mais se trouve inscrite, là est sa richesse, entre le visible et l'invisible, entre l'apparence extérieure et le modèle intelligible. En tant que figure, elle représente un mouvement dialectique systématique entre concret et abstrait, matériel et conceptuel, et finalement (...) entre réalité et représentation, entre vérité et illusion, entre être et paraître. Cette nature purement opératoire de la figure explique pourquoi il est si difficile, impossible même, de la définir comme une chose ou comme une relation simple : la figure est toujours entre deux choses, deux univers, deux temporalités, deux modes de significations (...). Elle est entre la forme sensible (schéma) et son contraire la forme idéale »[6]. (Dubois 1999, p.14)

Nous nous demanderons plus précisément au fil de ce mémoire, comment Lars von Trier développe dans ses films des stratégies et des procédés cinématographiques afin de rendre la figure de la femme emblématique de celle du Christ? Comment la figure féminine dans le cinéma de Lars von Trier devient-elle « l'idée » d'une femme, esclave et martyre qui prend des risques, gagne du pouvoir mais se nourrit toujours d'une emprise fantasmatique sur la mort dans un espace qui oppose Paradis/Enfer?

Afin de répondre à ces questions, nous analyserons les œuvres de Lars von Trier à la lumière des textes bibliques, philosophiques et cinématographiques. Pour ce faire nous utiliserons les études de Rosolato, Freud, Girard, et les études féministes et d'autres auteurs mais nous les analyserons aussi à la lumière d'autres œuvres picturales et expérimentales qui font lien avec la thématique du sacrifice chez Lars von Trier.

Dans le premier chapitre, nous analyserons les deux films *Breaking the waves* (1996) et *Dancer in the Dark* (2000) à la lumière des textes bibliques et philosophiques qui interprètent le récit du sacrifice de Jésus-Christ. On définira plus tard

---

[6] Schefer, Olivier. 2008. « Qu'est-ce que le figural ? ». Article paru dans Critique, n 630. Pp. 912-925 http://simpleappareil.free.fr/lobservatoire/index.php?2008/05/06/50-schefer_figural Consulté le 10 octobre 2013.

le concept d' « imitation du Christ ». Dans ces deux films, le cinéaste crée un espace oscillant entre le profane et le sacré. Le va-et-vient entre ces deux espaces offre à la figure féminine une force et une foi intérieure. Or son amour aveugle et sa naïveté enfantine la conduisent vers la mort et le sacrifice. On étudiera ensuite le concept de « martyr » et on tentera de nuancer la dimension dialectique matérielle/spirituelle dans laquelle le personnage féminin prend place.

Dans le second chapitre, nous proposerons de voir la femme, non pas uniquement comme une figure mais comme un corps « hystérique ». Nous explorerons, à l'aide des études féministes, plusieurs perceptions et définitions de « l'hystérie » à travers le temps puis nous aborderons les études psychanalytiques de Freud, Charcot et Breuer sur le « deuil et la mélancolie ». Nous analyserons ainsi les deux derniers films de von Trier *Antichrist* (2009) et *Melancholia* (2011). Une attention particulière sera accordée dans ce chapitre à la lecture de la Genèse dans la Bible, en particulier la légende de Adam et Ève.

Dans le troisième chapitre, nous traiterons le « non sacrifice » dans le film *Dogville* (2003) et proposerons de voir cette fois-ci le sacrifice sous l'angle de la justice, de l'éthique et de la morale. L'utilisation de quelques textes de l'Ancien Testament nous aidera à discuter le rapport entre la justice et le sacrifice. La dialectique Maître/esclave, déjà abordée dans les deux premiers chapitres, se concrétisera de façon exemplaire dans *Dogville*.

Dans le quatrième chapitre, nous situerons notre propre travail de création, le film *She is Lars* en relation avec les concepts développés au fil de ce mémoire dédié au cinéma de Lars von Trier. Nous offrirons ainsi, en guise de conclusion, une interprétation par la pratique cinématographique et expérimentale de la thématique du sacrifice. La posture adoptée dans ce travail de création sera associée à celle de la postmodernité dans l'art et le cinéma, à travers la forme de la revisite ou du commentaire sur une œuvre existante, ainsi que l'intertextualité filmique, dans deux de ses formes connues : la citation et l'imitation.

Avertissement

Notez que, toutes les thématiques et les concepts qui seront abordés dans ce mémoire s'appliquent aux cinq figures féminines dans les cinq films. Mais nous avons choisi de les diviser par chapitre afin de mettre en valeur leur exemplarité. Ainsi, même si le concept de l'hystérie sera traité uniquement dans le deuxième chapitre (Antichrist et Melancholia) sa définition peut-être aussi reliée à la figure féminine dans Breaking the waves et Dancer in the dark. Notre intention est de construire à travers ce mémoire, une seule figure féminine sacrificielle traversant les cinq films.

Le sacrifice dans les religions monothéistes : *Nature, fonctions et ramifications*

À l'orée de ce mémoire, il est important de prendre quelques précautions sémantiques et de remonter, jusqu'à la racine du terme « sacrifice » et sa définition philosophique, ses ramifications, origines et fonctions. En voici, de manière très succincte, les grandes lignes.

« Au commencement, était l'acte ![7] *»*

« Le mot « sacrifice » vient du mot latin : *sacrum facere* qui veut dire faire, accomplir une chose sacrée. À l'origine, le mot sacrifice désigne « l'offrande d'une chose inanimée que l'on détruit (sacrifices non sanglants : farine, sel, fruits) ou d'un être animé que l'on immole (sacrifices sanglants ; c'est la « victime », ou « hostie ») »[8]. Du déluge jusqu'à nos jours, la notion de sacrifice, qui fait horreur à notre société contemporaine, a joué un rôle clé dans l'histoire des religions monothéistes. Plusieurs théoriciens remettent en question la nature et la fonction de l'acte sacrificiel. À travers la lecture de l'Ancien Testament et en traversant les textes du Nouveau Testament, le sacrifice suscite un intérêt chez des penseurs qui se sont intéressés à ce sujet et qui ont élaboré diverses perspectives autour du sacrifice religieux. Dans son ouvrage *Le sacrifice* , Guy Rosolato, psychiatre et psychanalyste français, traite de la fonction de sacrifice à partir d'études différentielles des trois monothéismes (le Christianisme, le Judaïsme et l'Islam) et retrace l'histoire de la pensée sacrificielle au sein de ces religions

[7] Sur cette phrase s'achève l'ouvrage "Totem et tabou" de Freud. Elle se substitue à la phrase au début de l'Evangile de Jean "Au commencement était la parole, et la parole était avec Dieu, et la parole est Dieu" (Jean 1 :1) « Selon Freud, le « primitif » transforme immédiatement ses pensées en actes : On pourrait dire que chez lui, l'acte tient lieu de pensée. Chez le névrosé, l'acte est inhibé et remplacé par l'idée : la pensée est tenue pour un acte, vaut pour l'acte.» (Bertrand 1990 p. 145) Cette phrase est employée au début de mon mémoire pour référer à cet acte du sacrifice qui remonte aux civilisations anciennes.

[8] Berger, Monique. « La notion du sacrifice ». Prierenfamille.com http://www.prierenfamille.com/Fiche.php?Id=265. Consulté le 5 novembre 2013.

qui sont à la base de notre civilisation. Guy Rosolato définit le sacrifice religieux, tel que relaté dans la Bible, comme :

> une intention meurtrière envers le père qui se déplace sur le fils ou son substitut. Ce sacrifice fait toujours le lien entre la psychologie individuelle et les structures sociales en tant que mécanisme cathartique qui canalise la violence envers l'imago paternelle et fixe la culpabilité du fils envers le bouc émissaire[9]. Le sacrifice, par commémoration rituelle, permet de renforcer le refoulement, de renouveler le pacte d'alliance du père-fils et d'avoir une emprise fantasmatique sur la mort. (Rosolato 1997, p.92)

Nous retiendrons de cette définition la fonction cathartique du sacrifice qui permet de se prémunir contre la violence du père et de la mort. Cette violence paternelle refoulée se déplace alors du corps du fils vers une autre victime, souvent un animal. Le sang de cette nouvelle victime égorgée devient le symbole de la purification et de la nouvelle alliance père-fils. Le sacrifice n'étant là que pour catalyser la violence paternelle et la purifier.

En relisant la Bible, on rencontre plusieurs figures sacrificielles fascinantes, dont les récits sacrificiels traduisent la définition du sacrifice offerte par Guy Rosolato. Dans l'Ancien Testament et le Judaïsme, on retrouve les premières offrandes (des fruits et des animaux) offerts par Caïn et Abel[10] pour Dieu, les holocaustes installés par Noé[11], les sacrifices rituels d'animaux offerts par le peuple d'Israël éprouvé par la faim et la soif, le sacrifice d'Isaac par son père Abraham, substitué par le bélier et qui marque l'abandon des sacrifices humains et prépare l'enseignement du Nouveau Testament.

---

[9] La personne qui se voit attribuer tous les torts et nommer coupable par un groupe.

[10] Caïn et Abel sont les enfants d'Adam et Ève. Adam, Ève, Caïn et Abel, c'est la première famille de la Bible. Ces deux frères ont dû se chamailler dans leur enfance. Un jour, ils offrent à Dieu une offrande. Caïn présente les produits de sa terre et Abel donne des premiers-nés de son troupeau. Pour une raison complètement inconnue Dieu accepte l'offrande d'Abel et rejette celle de Caïn. Caïn furieux, tue son frère Abel. Cette histoire offre l'image d'un Dieu coléreux, qui promeut les sacrifices sanglants.

[11] Dieu ordonna Noé de construire une arche et de faire entrer les animaux: deux de telles espèces, le mâle et la femelle, et sept de telles autres espèces. Noé fit exactement ce que Dieu lui avait commandé. « Voici que je fais venir un grand déluge. Tous ceux qui ne seront pas dans l'arche périront » (Genèse 6 :9-22 ; 7 :1-9) Ainsi Noé et sa femme deviennent nos ancêtres.

Dans le christianisme, tel qu'en témoigne le Nouveau Testament, le sacrifice est accompli sur Jésus-Christ - lui-même représentant de Dieu -, qui vient pour sauver l'humanité et enlever les péchés par l'image de son corps mort sur la croix. Dans l'Islam, on retrouve ces mêmes idées dans la légende de Noé, l'interprétation du sacrifice d'Abraham, au cœur des textes islamiques et du Coran.

Fascinants, poétiques et tragiques sont les récits sacrificiels, tels que racontés dans la Bible. Ces figures bibliques, ces étranges victimes et martyres qui obéissent, se torturent, se chargent de leur propre croix, escaladent les montagnes, cherchent à nourrir leur désir énigmatique et leur emprise fantasmatique sur la mort, et recevoir ainsi les bénédictions divines. Les questions qui nous interpellent en premier lieu, et qui ont intéressé beaucoup de théoriciens sont : Qu'entend-t-on par figures bibliques ? S'agit-il bien des personnages ?

Selon Véronique Leonard-Roques, maître de conférences en littérature générale et comparée, par exemple :

> la figure dans la terminologie biblique, d'une part, est une tout autre réalité narrative et symbolique, et d'autre part dans la Bible, si un personnage peut-être, comme on l'a vu, une figure, toute figure n'est pas obligatoirement un personnage ; et tout personnage n'est pas non plus une figure. La figure biblique est une relation transhistorique et trans-(ou inter) textuelle. (Leonard-Roques 2008, p.176).

Elle ajoute que le lecteur de la Bible peut percevoir dans le texte l'ouverture, c'est-à-dire « de ce qui n'est pas encore dit ». (Leonard-Roques 2008, p.177) Ainsi, nous pourrons dire que la Bible pose ses personnages, non pas uniquement comme des figures historiques mais aussi comme des exemples que nous pourrons rencontrer dans la société contemporaine, sous des traits différents et modernes. Les récits racontés dans la Bible sont des synopsis pour différents scénarios et les figures sont des croquis pour beaucoup

de portraits. Nous avons également remarqué en relisant la Bible, qu'un grand nombre de textes sont nommés des « exemples » et des « paraboles ». Rappelons, par exemple, les titres de quelques récits sacrés : « l'exemple de la femme sumérienne » et « la parabole du père et des deux fils ». Les récits bibliques et ses figures ont la faculté de suggérer et de pointer le doigt en direction de ce qui n'a pas été dit, laissant ainsi l'interprétation aux lecteurs.

Dans leur ouvrage *Recycling biblical figures*, Athalya Brenner et J. W. van Henten définissent la figure biblique dans ses formes textuelles :

> "Figures was in fact catchy but a little too limited. We were interested in textual figures as relatively clear examples of the processes referred to but, primarily, in the recycling concepts, entities, ideas, ideological and theological issues" (Brenner, Henten 1999, p.1)

Ces dimensions textuelles, symboliques, philosophiques et bibliques (voire religieuses) que les figures bibliques en général, et sacrificielles en particulier, empruntent, sont aussi au cœur des travaux de Paul Ricœur, philosophe français. Ce dernier développe, en reprenant les figures qui traversent le discours biblique dans une perspective philosophique (proche de celle de Kant), son approche herméneutique. Il identifie dans les textes bibliques du sacrifice, nourris par les paraboles et les métaphores, un rapport entre la fiction et la raison et note le pouvoir et la puissance des mots et de la dimension symbolique des figures dans la Bible, dans la vie et le destin des êtres humains.

> "The relative superiority of myth over philosophy- or « fiction » over « reason » - is manifest in the power of religious creation stories to uncover the structural disparity in human beings between their fractured nature and their destinies as integrated selves. " (Ricœur 1995, p.5)

Les définitions précédentes considèrent le sacrifice en tant qu'allégorie et symbole, en traitant sa fonction herméneutique, négligeant plus ou moins sa fonction essentielle dans les civilisations anciennes. Or les études de René Girard nous disent, dans les mots de Stéphane Vinolo que le sacrifice n'est pas une pratique anodine, ni une institution uniquement symbolique, bien au contraire : « Le sacrifice est l'acte par lequel les religions primitives ont crée leur sacré. Le panthéon primitif habité par de trop nombreux sacrifiés pour que cela relève uniquement du hasard. (Vinolo 2007, p.21)

Partant de toutes ces définitions, nous constatons qu'un tel sujet historique et textuel, qui soulève bien des passions depuis longtemps, se doit d'être abordé avec un minimum de précaution. La nature du sacrifice ainsi que ses fonctions, permettent de soulever dans l'œuvre d'art une kyrielle d'interrogations et des controverses qui sont au carrefour de nombreux aspects religieux, mythologiques et sociaux. La difficulté de la thématique traitée réside dans le fait que nous visons à analyser un sujet qui côtoie le domaine de l'allégorie, du symbolisme, de la religion et du sacré.

Dans le même ordre d'idées, selon un essai sur la nature et les fonctions du sacrifice, le mot sacrifice et la consécration sont deux termes qui se ressemblent au point où l'on risque des les confondre. Tout sacrifice suppose une matière consacrée qui passe du domaine commun au domaine religieux. Selon Hubert et Mauss, la nature des consécrations et les effets sur l'objet consacré varient d'un sacrifié à un autre. L'objet sacrifié et consacré est multiforme, il peut être un enfant, une femme, un homme, un groupe de personnes, un animal, etc. (Hubert et Mauss 1899, p. 11[12]) Une des fonctions du sacrifice est de pouvoir réduire la collectivité à l'unité figurale. L'unité abolie, sacrifiée donne ainsi au sacrifice tout son sens. Le sang versé condense alors les sacrifiés et les réduit à l'inertie de la matière. On les appelle ainsi « le bouc émissaire », « la matière sacrifiée ». Le sacrifice s'active par la mort et la consécration, qu'elle soit la mort d'une personne ou d'un peuple.

---

[12] Hubert, Henri, Mauss, Marcel. 1929. *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice (1899)*, Libraire Félix Alcan.
http://antcritica.tripod.com/sitebuildercontent/sitebuilderfiles/Mauss-Hubert-sacrifice.pdf
Consulté le 16 Juin 2013.

Beaucoup de travaux et d'études ont investigué les fonctions du sacrifice dans les sociétés primitives et dans les religions monothéistes. Pourquoi commettre un sacrifice ? « L'Homme a conscience que ce monde du « très-haut », cet univers sacré, échappe donc à son pouvoir, il en éprouve une certaine peur mais ressent tout à la fois sa puissance. Cette force, il lui faut à la fois s'en défendre et la charmer. Il se la rend favorable par des rites et des sacrifices.[13] » Ainsi le sacrifice joue un rôle de protection contre les forces (naturelles et surnaturelles) qui nous dépassent. D'une part la nature est perçue depuis l'Antiquité en tant que source de bonheur (eau, air, terre) et d'autre part en tant que force qui actualise l'image du mal (tempête, orage) ramenant la mort sur la terre. Les offrandes offertes à Dieu sont un moyen pour racheter la sécurité et la bénédiction du père et pour refouler et effacer ce sentiment d'infériorité et d'impuissance envers Dieu et la grandeur divine de la nature. Ce mécanisme sacrificiel dessine alors l'image de l'homme soumis, impuissant, inférieur, esclave de ses pensées superstitieuses mais aussi conscient et tributaire de la grandeur divine.

Amandine Fermigier résume les trois fonctions du sacrifice dans les religions monothéistes, en se basant sur les œuvres de René Girard, Guy Rosolato et d'autres bibliographies. « On parle du sacrifice « *latreutique* », quand les dons sont faits aux puissances (aux ancêtres, aux divinités, aux esprits, à Dieu). Si le sacrifice est donné dans le but de rendre grâce pour un bienfait passé, il est dit « *eucharistique* ». Encore, s'il est offert en vue d'obtention d'autres bienfaits ou de protection, il est appelé « *imprétatoire* » »[14].

Ces types de sacrifice qui sont récurrents dans l'Ancien Testament, dessinent aussi une image du Père (Dieu) qui, par ce mécanisme sacrificiel volontaire, demandé directement ou indirectement par Lui, permettent une communication entre le bien et le

---

[13] Fermigier, Amandine. « *Sacrifice/ sacrifice* ». Université de Limoges. http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/SACRIFICESacrifice_n.html. Consulté le 5 Novembre 2013.
[14] Fermigier, Amandine. « *Sacrifice/ sacrifice* ». Université de Limoges. http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/SACRIFICESacrifice_n.html. Consulté le 5 Novembre 2013.

mal, entre le sacré et le profane. On retrouve, dans le Judaïsme, l'image du Père féroce, sévère, violent (qui fait peur) et qui détruit les descendances. Or dans le Nouveau Testament, Dieu sacrifie son seul fils (le fils du monde) pour sauver l'humanité. L'image du père apparaît cette fois-ci protectrice et salvatrice. « Dieu le père est amour, il offre Dieu le fils comme gage, canalise les tendances paranoïaques sous forme érotomaniaque, ce qui ouvre ainsi sur les formes mystiques. L'agressivité est alors dirigée vers le monde extérieur. » (Rosolato 1987, p. 92)

Chapitre 1 - La figure sacrificielle féminine : *idée du Christ*

1.1 L'imitation du Christ

> *« Si quelqu'un veut venir à ma suite, qu'il se renie lui-même, qu'il se charge de sa croix et qu'il me suive.»* (Matthieu 16 : 24)

Père Charles de Condren[15] ouvre la préface de son livre *L'idée du sacerdoce*[16] *et du sacrifice de Jésus-Christ* sur ces mots qui ramènent et résument toute la vie spirituelle de la religion chrétienne à l'état de sacrifice. « Le chef d'œuvre de Dieu, c'est Jésus-Christ, et le chef d'œuvre de Jésus-Christ, c'est son église et sa religion, mais ce qu'il y a de plus grand, de plus saint, et de plus auguste dans Jésus-Christ, dans l'église, et dans la religion chrétienne, c'est le sacerdoce et le sacrifice de Jésus.» (Condren 1702, préface) Selon Condren, le corps « martyr » du Christ qui a subi la violence sous l'autorité juive et romaine, représente la base de l'existence du discours chrétien. Les chrétiens considèrent que l'image de la souffrance, du martyr et de la mort se réfère toujours à l'« *imitatio* christi[17] » que nous pourrions traduire par imiter le Christ ou s'identifier à l'image christique.

Dans l'Évangile de Jean, le Seigneur dit : « Ceux qui me suivent, ne marchent pas dans les ténèbres » (Jean 8 :12). Ces paroles de Jésus-Christ invitent à marcher sur ses pas vers la lumière et le salut. Il promet la vie éternelle et exhorte à laisser toute notre vie matérielle sur la Terre derrière nous. La Terre n'est qu'une transition entre la mort et la

---

[15] Homme religieux, prédicateur et théologien français. Ses œuvres éditées nous enseignent sur la vie chrétienne sacrificielle.

[16] Par définition, c'est la fonction de ceux qui ont le privilège du sacré ou de certains rapports publics avec la divinité, soit pour offrir les sacrifices et prier au nom du peuple, soit pour transmettre au peuple certains enseignements et bénédictions de Dieu (foi t.1, 1968)

[17] Un terme qui est apparu pour la première fois dans L'Imitation de Jésus-Christ (en latin De imitatione Christi) une œuvre anonyme de piété chrétienne de la fin du XIVe siècle ou du début du XVe siècle, représentative du mouvement de réforme spirituelle appelé « devotio moderna » qui a été illustré par Jean de Ruysbroek. On accorde actuellement cette œuvre à Thomas A. Kempis.

vie. Il dit qu'après la mort, nous renaîtrons de nouveau dans une vie à l'abri de toutes les obscurités terrestres.

Parmi les livres qui abordent ce sujet, notons l'œuvre de Thomas A. Kempis *L'imitation du Christ*, en quatre tomes, qui a donné lieu à des débats et des positions variées. « La suite du Christ occupe la place centrale dans les Évangiles. Elle a de grandes exigences : tout quitter, écouter la parole du Christ, accepter les privations, les épreuves, les persécutions... Le thème de l'imitation du Christ n'est cependant pas absent des Évangiles car Jésus n'y apparaît pas seulement comme le maître qui enseigne ; il se présente aussi comme le modèle à suivre.[18] » Cette fonction transhistorique, herméneutique des récits et des figures bibliques, sont à la base de cette exemplarité qui trouve toujours son effet sur les croyants en particulier et les lecteurs de la Bible en général. L'alliance que Dieu a établie avec le peuple d'Israël dans la Bible, et à travers son fils unique, s'élargit jusqu'à toucher et s'adresser à toutes les nouvelles générations du monde, croyants et non-croyants, afin de « promouvoir » globalement et de tout temps, l'acte de l'imitation.

Jésus, tel raconté dans la Bible, a invité tout le monde à le suivre, sans aucune exception. Il a agi de façon à honorer les déshonorés, et à accepter les marginaux et les rejetés. Il s'est adressé à la femme adultère (Jean 8 : 1-11), et il a invité les enfants à venir à lui (Matthieu 19 :13-15). Il a laissé une prostituée s'approcher de lui et lui baiser les pieds (Lucas 7 : 37-39). Il a mangé avec les publicains (les receveurs des impôts) et a même été accusé d'être l'ami des pécheurs (Matthieu 11 : 19). Jésus-Christ voulait libérer les hommes de leurs péchés et les mener vers le chemin de la salvation. En d'autres termes, dans la Bible, Jésus-Christ, se sert des défauts du peuple, de ses péchés, pour poser son personnage et ses actions comme un idéal auquel adhérer et proposer une raison d'accepter la mort.

---

[18] Père Servais-Théodore PINCKAERS. 1996. « Que veut dire IMITER Jésus ? » Dans *La vie selon l'Esprit*, Cerf 1996.
http://qfjamp.org/wordpress/wp-content/uploads/2012/02/9337-imiter-JESUS-3.pdf consulté le 14 Octobre 2013.

À travers ces récits évangéliques, Jésus appelle donc à l' « Auto-mortification[19] ». Jean Mercier dans son article « La mortification, une démarche à haut risque »[20], examine ce concept. Selon lui, « la mortification corporelle est une démarche à haut risque sur le plan psychique. Elle peut concentrer deux déviances majeures de la religion. Il y voit le remplacement du plaisir par un masochisme plus ou moins inconscient, et qui est la jouissance érotique de la souffrance physique auto-infligée »[21]. En imitant le Christ, on s'identifie à ses souffrances sur la croix et à l'image de son corps torturé. On appelle le supplice dans notre corps pour ressentir le contentement et le plaisir.

Mais est-ce que l'imitation du Christ est encore aujourd'hui une préoccupation pour tous les chrétiens ? Que dire des Saints et des Saintes qui consacrent leur vie pour l'amour de Dieu ? « Que penser de ces femmes qui affirment voir régulièrement le Christ en pensée ou bien même physiquement, qui lui parlent et à qui il répond ? Que dire de celles qui défaillent à la seule vue de l'Hostie, de celles encore qui se laissent mourir de faim ou bien se mutilent pour vivre dans leur chair le supplice de la crucifixion ? » (Boquet 1990, p.201)

Tous ces questionnements témoignent du fait que les textes et les figures bibliques trouvent toujours écho chez certains dans nos sociétés et que les récits bibliques, dans toutes leurs dimensions symboliques, se déplacent des Évangiles, des écritures sacrées, des livres dans les vies et expériences des êtres humains. Dans les actes d'imitation décrits par Boquet, nous retrouvons un phénomène d'appropriation des récits bibliques, et un certain fil de communication qui se concrétise chez les lecteurs, qui cessent d'être des simples lecteurs et récepteurs et deviennent des acteurs. C'est par imitation que l'homme

---

[19] L'auto-mortification peut être lue dans cette sentence figurée dans l'Évangile de Matthieu : *« Si quelqu'un veut venir à ma suite, qu'il se renie lui-même, qu'il se charge de sa croix et qu'il me suive.»* (Matthieu 16, 24)

[20] Mercier, Jean. 2010. « La mortification, une démarche à haut risque ». http://www.lavie.fr/religion/catholicisme/la-mortification-une-demarche-a-haut-risque-29-01-2010-2589_16.php consulté le 14 Octobre 2013.

[21] Mercier, Jean. 2010. « La mortification, une démarche à haut risque ». http://www.lavie.fr/religion/catholicisme/la-mortification-une-demarche-a-haut-risque-29-01-2010-2589_16.php consulté le 14 Octobre 2013.

s'approprie les paroles de Dieu. La Bible, malgré son ancienneté, par cette appropriation et imitation demeure un ouvrage toujours vivant.

À ce point de notre recherche, il est nécessaire d'examiner plus profondément le mot « imiter ». Que représente l'imitation d'un point de vue psychologique ? Que veut dire « imiter » ? Plusieurs théoriciens se sont intéressés à l'imitation. Rapportons-nous à la définition que donne Durkheim, sociologue et philosophe français, de l'imitation dans le cas du suicide :

> il y a imitation quand un acte a pour antécédent immédiat la représentation d'un acte semblable, antérieurement accompli par autrui, sans que, entre cette représentation et l'exécution, s'intercale aucune opération intellectuelle, explicite ou implicite, portant sur les caractères intrinsèques de l'acte reproduit. (Dias 2005, p.8)

L'imitation ici n'apparaît pas comme un acte raisonnable et conscient mais plutôt comme un reflexe automatique et inconscient. Mais pour qu'il y ait une imitation, il faut d'abord une espèce de sympathie, une certaine relation unilatérale entre le modèle et la personne. Théodule Ribot, peintre réaliste français, distingue entre l'imitation et la sympathie. Selon lui, la sympathie est réciproque, passive, réceptive alors que l'imitation se distingue par son aspect actif et moteur. (Ribot 1896, p.228) Nous pourrions dire que l'imitation se réalise dans l'action et retire à la personne imitée sa dimension humaine afin de la poser comme modèle, icône, objet et but à atteindre.

Dans son article « Imitation of Christ as a Christian Lifestyle- Disembodied Fiction or Incarnated Reality ? », Philip N. Hillyer définit l'imitation en la posant dans son contexte religieux. Il soutient que le sens et la valeur de l'imitation, considérés d'une perspective théologique, éthique ou psychologique, découlent du contexte dans lequel ils sont placés. Dans chaque cas, adopter l'imitation du Christ en tant que mode de vie, peut être compris à la fois positivement et négativement, comme quelque chose à éviter ou à encourager. (Hillyer P.N. 1980, p.92) Choisir d'imiter une figure Biblique, et en particulier la figure

du Christ, soulève beaucoup de questions et d'arguments d'ordre psychologique et religieux dont les réponses ne sont jamais données.

Notre intention dans ce chapitre n'est pas de répondre à la question de Hillyer, ni d'approfondir les études de Condren mais d'analyser l'espace sacrificiel de la femme dans les deux films de Lars von Trier *Breaking the waves*[22] (1996) et *Dancer in the dark*[23] (2000) et de traiter la figure féminine à la lumière de ces études et de ces concepts car il nous apparaît que la figure féminine dans ses deux films est invitée à imiter la conduite et la vie du Christ.

Empruntant alors l'expression du père Charles de Condren, au tout début du chapitre, si nous remplaçons Christ par femme : « le chef d'œuvre de Lars von Trier, c'est la femme, et le chef d'œuvre de cette femme, c'est sa croyance et sa foi, mais ce qu'il y a de plus grand, de plus saint, et de plus auguste dans cette femme, dans ses croyances et sa religion, c'est son sacrifice ? »

Nous pouvons nous demander dans quelle mesure, la souffrance de la femme dans le cinéma de von Trier se réfère-t-elle à « *l'imitatio Christi* » ? Quelle distance la femme de Lars von Trier établit-elle, à travers son espace sacrificiel, entre son rôle d'imitatrice et le modèle christique ?

En premier lieu et avant d'entamer l'analyse de l'espace sacrificiel féminin dans les deux films *Breaking the waves* et *Dancer in the dark*, tentons de comprendre ce que nous apporte et nous raconte le sacrifice de Jésus-Christ ainsi que la relation de Jésus-Christ avec les femmes dans la Bible.

---

[22] C'est le premier film de la trilogie *Heart of gold*. *Breaking the waves* est suivi par *Les idiots* et *Dancer in the dark*. Ce film remporte le grand prix du jury au festival de Cannes et le prix du meilleur film et de la meilleure actrice au prix du cinéma européen en 1996, ainsi que le César du meilleur film étranger l'année suivante.

[23] Ce film a valu à Björk le Prix d'interprétation féminine lors du 53e du Festival de Cannes. Le film a reçu aussi le Prix du cinéma européen en 2000 et du meilleur film européen de l'année et de la meilleure actrice et le prix Goya du meilleur film européen et du meilleur film étranger dans Independent Spirit Award en 2000.

1.2 L'herméneutique du récit du sacrifice de Jésus-Christ

> « *Cependant, ce sont nos souffrances qu'il a portées, c'est de nos douleurs qu'il s'est chargé ; Et nous l'avons considéré comme puni, frappé de Dieu, et humilié. Mais Il était blessé pour nos péchés, brisé pour nos iniquités ; Le châtiment qui nous donne la paix est tombé sur Lui, et c'est par Ses meurtrissures que nous sommes guéris. Nous étions tous errants comme des brebis, chacun suivait sa propre voie ; Et l'Eternel a fait retomber sur Lui l'iniquité de nous tous. Il a été maltraité et opprimé, et Il n'a point ouvert la bouche, semblable à un agneau qu'on mène à la boucherie, à une brebis muette devant ceux qui la tondent ; Il n'a point ouvert la bouche. Il a été enlevé par l'angoisse et le châtiment ; et parmi ceux de Sa génération, qui a cru qu'Il était retranché de la terre des vivants et frappé pour les péchés de mon peuple ? On a mis Son sépulcre parmi les méchants, Son tombeau avec le riche, quoiqu'il n'eût point commis de violence et qu'il n'y eût point de fraude dans Sa bouche.* » (Esaïe 53:4-9)

Ce qu'on retient de ce grand évènement qui couronne la religion chrétienne, est que le sacrifice de Jésus-Christ, conçu comme le prolongement du péché d'Adam et Ève, est volontaire, substitutif, rédempteur, expiatoire, propitiatoire et herméneutique.

Dans l'image du corps torturé et crucifié sur la croix, Jésus devient le substitut de son peuple. Il est mort à sa place. Le sacrifice de Jésus ressemble beaucoup à une opération de rachat. « Jésus nous a racheté par la croix, et a payé pour chacun de nos pêchés. En conséquence, il a du être rendu semblable en toutes choses à ses frères (à nous) pour faire l'expiation des péchés du peuple. » (Hébreux 2 : 17). Le sacrifice de Jésus-Christ et sa crucifixion seront alors une rédemption.

Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, le récit de Jésus-Christ, tel que raconté dans la Bible, est reçu dans notre monde comme une allégorie, une fable ou un mythe, et les personnages présents dans ces récits sont reçus comme des figures. Un mythe fait référence à un récit herméneutique, une configuration narrative, plus ou moins symbolique et rhétorique, qui souvent permet de dispenser un enseignement moral ou

religieux qui doit servir à la démonstration d'une vérité. Or la figure côtoie le domaine de l'allégorie. Cette dernière par définition est le fait d'évoquer une idée sans la citer. C'est une représentation indirecte, une idée abstraite qui emploie une chose (un objet, une personne) comme signe d'une autre chose. Les personnages de la Bible sont perçus comme des figures trans- ou intertextuelles, des idées. Joseph Felix (peintre français) dans son ouvrage *Jésus-Christ et la critique nouvelle* nous explique cela plus clairement :

> Si j'avais à esquisser les traits saillants de la physionomie de Jésus-Christ, je voudrais la représenter surtout par ces trois traits qui en font une figure entièrement à part, et lui donnent un relief sans pareil, l'humilité, la charité, la sincérité… si ces trois traits s'effacent, il ne reste plus qu'une figure méconnaissable, une figure sans caractère, une figure marquée de honteuses flétrissures. (Félix 1866, p. 193)

Il en est de même pour toutes les autres figures bibliques qui se nourrissent d'idées et de thématiques. La Bible nous décrit davantage les actions de Jésus-Christ que son apparence physique. Et Jésus-Christ s'adresse à nous par des actions plus que par des mots.

Pour comprendre cette dimension ambigüe de ces figures et du récit de Jésus-Christ, il faut convoquer les travaux de Paul Ricœur qui s'est intéressé à l'existentialisme chrétien et à la phénoménologie herméneutique.

Paul Ricœur considère les évènements qui adviennent dans la narration évangélique comme « des ombres matérielles du vrai monde « second » des « significations » « comprises » comme « révélation », ils ne voient plus en Jésus qu'un « sujet putatif principalement dans la forme d'une conscience, c'est-a-dire de son soi conçu comme « compréhension ». Ce qui arrive à Jésus n'est que le moyen superficiel de réaliser son « auto-compréhension »… » (Amherdt, Secrétan 2004, p.513) C'est dans la compréhension de la figure christique que le récit se renouvelle et prend sens. Quand nous nous identifions à cette figure, cette dernière nous interpelle. La figure christique se réfère ainsi à des paraboles, des exemples, des citations et des proverbes. L'expérience humaine n'est qu'une sorte de revisite, de recyclage et de répétition de ce langage religieux. Jésus-Christ est perçu comme un personnage archétypal, offrant un ensemble

de valeurs à décortiquer pour comprendre la dimension de la réalité humaine. Cette faculté de comprendre les figures bibliques ne peut pas être accomplie sans prendre en compte sa dimension philosophique. (Amherdt, Secrétan 2004, p.513- 514)

Lars von Trier raconte le sacrifice de la femme en utilisant le langage religieux. La figure féminine dans son cinéma doit être traitée dans sa dimension mythologique, religieuse, allégorique et intellectuelle. Cela explique l'affirmation de Carleen Mandolfo, disant que le sacrifice de la femme dans le cinéma de Lars von Trier, en particulier dans *Breaking the waves* et *Dancer in the Dark* est un sacrifice herméneutique qui se réfère à la compréhension de la mort de Jésus comme « acte sacrificiel ». (Mandolfo 2010, p.285) Le rapprochement de l'image de la femme à la figure emblématique du Christ ne peut pas être purement considéré comme une tentative d'imitation, complètement inconsciente mais plutôt comme une compréhension de ce qui réside derrière le sacrifice de Jésus-Christ. Le personnage féminin a compris le sacrifice de Jésus-Christ et il y a certainement une relation omniprésente et consciente entre Dieu et cette femme.

Afin de bien comprendre les significations et les récits qui se cachent derrière le sacrifice des protagonistes dans ces deux films (Bess et Selma), nous analyserons brièvement la relation de Jésus avec les femmes. Cette analyse va se baser sur quelques textes tirés de la Bible et ne va pas dépasser la simple lecture réflexive. Nous soulignons à nouveau que le but de ce mémoire n'est pas d'interpréter les récits herméneutiques bibliques dans leurs détails mais de savoir en tirer ce qui se montre utile dans la compréhension de la figure féminine dans le cinéma de Lars von Trier et de découvrir les limites de cet espace sacrificiel. Ces outils nous seront néanmoins utiles pour l'analyse des personnages de von Trier car ceux-ci sont fictifs, mythiques et allégoriques et s'avèrent avoir emprunté bien des traits aux personnages bibliques.

1.3 La relation de Jésus-Christ avec les femmes dans la Bible

Si on parcourt l'Ancien et le Nouveau Testament, on remarque que la Bible est pleine de personnages masculins, actifs (parce qu'ils étaient libres) qui ont joué un rôle

important dans l'histoire chrétienne. Jésus-Christ lui même a choisi douze disciples[24] mâles pour le suivre. Parmi ces hommes ordinaires, il y avait des pécheurs. Jésus-Christ leur a consacré des rôles importants, ceux-ci devaient après la résurrection, venir en témoigner. Au contraire, le rôle des femmes mentionnées dans la Bible est plus ou moins passif. Les hommes ordonnent et les femmes, en tant que mère ou épouse, obéissent[25].

Mais l'arrivée de Jésus, selon les textes de la Bible, a entrainé des changements radicaux par rapport au statut de la femme au sein de cette culture. Les femmes cessent d'être des corps passifs, des figurantes, mais deviennent des personnages principaux dans l'histoire de Jésus-Christ. Jésus interpelle ces femmes à plusieurs reprises.

> Women appear as subjects, as first-person interlocutors, in the relationships Jesus initiates with them… one need only recall the Samaritan woman, Martha and Mary, Mary Magdalena, the women from Canaan, the adulteress, the woman with a hemorrhage. (Magli 2003, p.9)

Comme nous l'avons mentionné auparavant, Jésus-Christ était l'ami des pécheurs. Il n'a pas exclu les femmes de ces pécheurs mais selon la Bible, Jésus-Christ n'a jamais associé la femme à Ève et à la pécheresse mais au contraire, il a tenté à travers ces relations avec les femmes, d'annoncer le pardon et la guérison (sa crucifixion et sa résurrection). C'est pour cela qu'on retrouve les femmes au pied de la croix durant la crucifixion. Jésus les a choisies aussi pour annoncer pour la première fois sa résurrection, au tombeau. Ida Magli donne l'exemple de la femme sumérienne. Jésus choisit de proposer une de ses pensées théoriques, symboliques les plus difficiles à une femme. Il demande à la femme sumérienne de lui donner de l'eau considérant qu'une femme pouvait mieux comprendre ce qu'est «l'eau». Il lui propose une «révolution»[26]. (Magli 2003, p.9) De quelle révolution s'agit-il ? Jésus-Christ choisit par ses actions et ses mots

[24] Le mot « disciple » fait référence à « celui qui apprend » ou « qui suit »
[25] Prenant l'exemple de la Vierge Marie qui a obéit à la volonté de Dieu dans la Bible. Elle devient sa servante, la mère de Jésus.
[26] « Jesus chooses to propose one of his most difficult theoretical thoughts to a woman, in terms that a woman could best understand: « Water ». He proposes his « revolution ». (Magli 2003, p.9)

de communiquer à la femme des idées qui dépassent son statut et de la faire entrer dans des lieux qu'on aurait pu croire destinés uniquement aux hommes. Il l'invite à se libérer de l'oppression et de l'esclavage établis par le système patriarcal. La Bible avec tous ses récits, offre aux lecteurs d'aujourd'hui et en particulier les femmes une réflexion sur l'importance du rôle des femmes implicite dans les écritures sacrées et leur relation avec les figurines masculines autour d'elle.

Selon la lecture féministe des diverses traditions bibliques, on pourrait dire qu'il y a « une sorte de masculinisation des figures féminines dans les traditions de la Bible, et que l'évènement du salut de Jésus-Christ se fait dans une expérience masculine. » (Melançon, 1990, p.204-206). Les auteurs du livre *Jésus-Christ universel ? : interprétations anciennes et appropriations* se posent la question suivante : « Une expérience de Christ comme femme crucifiée est-elle nécessaire pour que les femmes s'approprient réellement, concrètement, dans leurs vies des femmes, l'expérience chrétienne ? » (Melançon 1990 p.206)

Ce questionnement rejoint celui de Magli : « was he perhaps speaking only to women ? » (Magli 2003, p.12) ou bien est-ce cette femme qui essayait de parler avec Jésus et de lui confier ses malheurs et ses péchés ?

Ce fil de communication entre Jésus-Christ et la femme, cette tentative de vivre l'expérience chrétienne, cette démarche pour devenir « figure » sont, selon nous, des éléments omniprésents chez les personnages féminins dans presque tous les films de Lars von Trier. Mais ces concepts sont plus explicites dans *Breaking the waves* où la référence religieuse prend une place beaucoup plus importante. C'est à travers ce fil de communication que la femme va gagner en courage et va construire son espace sacrificiel.

Bess, l'héroïne de *Breaking the waves* pourrait être cette femme qui essaie toujours d'établir un lien de communication avec Dieu. Elle communique à travers ce lien, ses bonheurs et ses malheurs, non pas pour demander le pardon mais pour demander

une attention. Ce qui nous saute aux yeux et à l'écoute, dès les premières images du film, c'est cette relation explicite et plus ou moins réaliste que Bess entretient avec Dieu. Tous les évènements et les péripéties du film sont interprétés par rapport à ce fil de communication, qui nous semble coupé quand Bess commence le chemin de croix mais qui redevient omniprésent et efficace quand elle s'approche du sacrifice. Le sacrifice de Jésus et sa légende demeure la réponse de Dieu à Bess, les spectateurs du film n'ont pas entendu cette réponse mais Bess l'a entendue. Plusieurs scènes nous donnent à voir et à écouter le dialogue de Bess avec Dieu. C'est Bess qui s'adresse à Dieu et c'est elle qui reçoit sa parole. Elle assure donc les deux rôles tout au long du film.

> Bess : «Allô, mon Dieu, ici Bess, où êtes-vous?»
> Bess (comme Dieu): «Je suis là, mais tu me demandes tellement souvent que je prends du retard dans mes autres boulots.»

Les films de Lars von Trier en général, et *Breaking the waves* en particulier, offrent une réponse hypothétique à la question de Ida Magli.

Oui, Jésus s'adressait juste aux femmes.

1.4 *Breaking the waves* et *Dancer in the Dark* : similarités narratives

Avant de passer par les moments les plus importants dans le sacrifice des deux protagonistes dans ces deux films, résumons l'histoire de Bess et de Selma et dégageons les similarités dans les deux structures narratives.

Dans *Breaking the waves* situé au début des années 60, sur la côte atlantique de l'Écosse, Bess McNeil, une femme vivant avec sa mère et la veuve de son frère, tombe follement amoureuse d'un étranger Jan, et réussit à le marier et à s'échapper de l'autorité de son village conservateur, profondément religieux et calviniste. Dans *Dancer in the Dark*, Selma une immigrante tchécoslovaque aux États Unis, et mère célibataire, souffre

d'une maladie oculaire qui la menace de devenir lentement aveugle. Selma trouve refuge avec son enfant, Gene, souffrant aussi de la même maladie héréditaire mais sans le savoir, chez un homme Bill qui vit avec sa femme. Elle travaille nuit et jour dans une usine métallurgique pour gagner de l'argent afin de pouvoir payer les frais de l'opération qui sauvera son enfant de la cécité.

Un évènement bouleverse la vie de ces deux femmes. Jan, travailleur dans une société pétrolière au milieu de la mer, subit un accident qui le paralyse. Il ne peut plus marcher et faire l'amour à Bess. Il lui demande alors d'aller faire l'amour avec des hommes et de lui raconter ce qui s'est passé. Dans *Dancer in the Dark*, Selma dévoile son secret à Bill. Ce dernier, tombé en faillite à cause de sa femme dépensière, réussit à pénétrer dans la cellule de Selma et lui vole ses économies et accuse Selma de lui avoir volé de l'argent durement économisé. Selma, pensant à son enfant, tue Bill pour reprendre l'argent. Mais elle se confronte à la justice américaine. Refusant de se payer un avocat avec l'argent réunis pour l'opération de son fils, Selma est condamnée à mort.

À partir de ce moment, le sentiment de l'auto-culpabilité chez ces deux femmes les pousse vers une série de comportements menant vers le sacrifice. La mort survient à la fin des deux films.

1.5 Le corps sacrificiel féminin : force de bonté, image du martyre

Breaking the waves et *Dancer in the Dark* abordent des grandes questions paradoxales liées à la bonté transgressive et à la morale bigote. Ce qui est étonnant, par exemple dans *Breaking the waves* , c'est que l'image du corps de la femme et sa sexualité, sont investis pour construire une force transgressive de bonté et de sainteté. Le corps de cette femme, émerveillé par la découverte du plaisir sexuel avec Jan, perd sa matérialité pour devenir une idée. Son corps réconcilie matérialité et spiritualité. Les besoins de cette femme sont alors positionnés dans un ensemble caractérisé par un axe

bipolaire[27] : matériel/spirituel. À l'instant où Bess a décidé de répondre à la demande de son époux et de devenir « une prostituée » pour l'aider à se masturber mentalement, son âme a été séparée de son corps[28]. Le corps de cette femme subit la mort dans ce rituel de sacrifice volontaire pour l'amour de son époux et dans son engagement et sa dévotion. Elle se considère coupable de ce qui arrivé à son mari ; à force de le supplier de ne pas la quitter, et de prier Dieu que Jan lui soit rendu. Conduite par sa naïveté, Bess n'accepte pas la réalité et s'enferme dans son délire sadomasochiste. Le corps de Bess violemment torturé à la fin du film dessine l'image de la martyre.

L'origine et la signification du mot « martyr », selon beaucoup de théoriciens qui ont traité ce sujet, remontent aux religions monothéistes en général, et à la religion chrétienne en particulier. Le mot « martyr » était utilisé pour désigner les premiers chrétiens témoins de la mort et de la résurrection de Jésus-Christ. L'église a développé plus tard ce terme, pour devenir, selon la définition du pape Benedict XIV, un croyant qui meurt pour la foi et accepte la mort afin de sauver le monde[29]. Benedict ajoute qu'il est nécessaire d'avoir au moins un témoin de cet acte. Mais à travers l'histoire, l'église éprouve de la difficulté à prouver qu'un être humain meurt pour des raisons purement religieuses. Le pape introduit alors le concept de « Martyr of charity » qui considère la mort pour un aspect de la foi (la charité, la justice et l'amour), un martyr pour la foi. (Peterson 1997, p.94-95)

Dans ces deux films de Lars von Trier, on est devant un acte de martyr, à l'image du martyr de Jésus-Christ, le personnage féminin a subi un martyr par charité. C'est par son amour fou, naïf et sacré, que cette femme choisit de se crucifier. Lars von Trier nous met dans la position de témoins de cette crucifixion et de la résurrection subséquente du personnage. *Breaking the waves* est l'histoire de la passion du Christ mais réalisée à travers le corps d'une femme. À tous les jours, Bess se mettait en quête d'une aventure

---

[27] Nous n'emploierons pas dans ce texte, les mots «bipolaire» et «bipolarité» au sens propre de la maladie mentale mais bien plutôt au sens figuré de deux pôles.
[28]« L'âme de Notre- Seigneur Jésus-Christ a été séparée de son corps » (Pc 1951 : 177)
[29] « As a believer who dies for the faith and accepts death on behalf of the world's salvation » (Peterson 1997, p.94)

déviante et dangereuse pour se prostituer avec le grand espoir que les récits de ses aventures guérissent son époux, comme si son mariage n'était pas béni. Le premier dialogue du film nous fait entrevoir la mentalité des hommes religieux de son village et l'isolement mental et culturel du monde extérieur. Le curé appelle le futur époux « étranger » et demande à Bess ce que les étrangers comme lui peuvent apporter de positif. Elle répond en souriant « leur musique ». C'est bien cette musique qui va générer toute cette souffrance et cette bonté dans le corps de Bess. C'est sur le rythme de cette musique que Bess va aller très loin dans son engagement à Dieu et à Jan. Malgré tout l'enclavement tout autour d'elle, Bess montre à travers sa souffrance et son sacrifice, une union avec son peuple (les gens du village), avec sa famille, son époux et avec Dieu. Cette femme ne fait qu'obéir à sa foi envers tout le monde, croyant agir selon la volonté de Dieu. Mais tout le monde la condamne, tout le monde la qualifie de pute, d'idiote et de folle. L'église se révèle incapable de la comprendre, et même sa propre mère la chasse de chez elle. Mais son union est beaucoup plus forte que ces oppositions. Bess décide de se sacrifier pour sauver son époux et implicitement l'humanité. La crucifixion de Bess, tout comme celle de Jésus-Christ est suivie d'une résurrection, celle de la guérison miraculeuse de son époux Jan. À la fin du film, les hommes religieux refusent d'enterrer Bess selon les normes sacrées de la religion. Le corps de Bess est immergé dans l'eau de mer. À cet instant, son mari Jan et ses collègues entendent des cloches[30] dans le ciel. Comme si Lars von Trier voulait dire, par cette série d'évènements qui défient les lois naturelles, que le sacrifice de Bess, ou plus précisément le sacrifice de Jésus-Christ à travers Bess devient la pierre sur laquelle Dieu va construire sa propre église.

Dans *Dancer in the Dark*, nous sommes devant le même scénario de martyr. Selma décide de se sacrifier par amour pour son enfant. C'est l'image de la mère que Lars von Trier aborde dans ce film. Selma préfère la mort au lieu de laisser son enfant devenir aveugle. Ce sacrifice est causé par un engagement, celui de sauver les yeux de son fils et de garder le secret de Bill. La peine de mort, quant à elle, se commet sous la gouverne du pouvoir politique, qu'il soit encore marqué par le fait religieux ou sécularisé.

[30] Le récit de *Breaking the waves* nous apprend que la musique était bannie dans la société et que les hommes religieux refusaient de mettre des cloches au-dessus de l'église. " Pas besoin de cloches pour adorer Dieu", dit un des pasteurs dans l'église.

La peine de mort de nos jours est une forme moderne qui actualise et témoigne de la permanence des actes sacrificiels humains dans les religions archaïques. Mais dans cette forme de sacrifice, la mort répond au pouvoir judiciaire. La « justice » s'oppose ainsi au sacrifice.

Selma, devant tant d'injustice, fait face à la loi, et à la société américaine. Elle refuse la réalité et choisit de vivre dans son propre monde, régi par sa passion pour la musique, le chant, la danse et le cinéma. Il est vrai que *Dancer in the dark* est un mélodrame musical mais ce qui est intéressant, c'est la manière avec laquelle Lars von Trier a traité ce genre et comment il vient enrichir la thématique du sacrifice. Les paroles des chansons, les rythmes de la musique, et les scènes de danse sont une représentation symbolique de l'état mental de la figure sacrificielle, à travers lesquels Selma réussit à fuir le monde terrestre, réel et matériel pour atteindre le monde rêvé et spirituel.

Selma et Bess sont coupables devant leur entourage mais innocentes devant les seuls témoins de leur sacrifice, « les spectateurs ». Lars von Trier invite ses spectateurs à entrer dans un monde complexe et contradictoire. Parallèlement à la fin dans *Breaking the waves*, la résurrection dans *Dancer in the Dark* se manifeste par la scène finale. Avant l'exécution de Selma, Kathy, sa seule amie, vient lui apprendre que son fils a été opéré avec succès. La dernière image du film montre Selma portant dans sa main les lunettes de Gene, dont il n'a plus besoin, chantant sa mort dramatique. Ces deux protagonistes dessinent par leur sacrifice, une image de martyr située entre un espace profane et un autre sacré.

1.6 L'espace sacrificiel féminin : du sacré au profane et vice-versa

Ces oppositions figuratives entre spirituel et matériel, ce que nous nommons la *bipolarité* de la femme dans le cinéma de Lars von Trier, trouvent écho dans une autre opposition figurative centrale spatiale, celle du Paradis et de l'Enfer. Les oppositions figuratives féminines et spatiales et les interactions entre elles sont associées à une troisième opposition figurative : vie/mort. La vie et la mort sont traversées par le

sacrifice. Ce thème prépondérant dans les films de Lars von Trier nous apparaît reposer sur l'opposition entre le profane et le sacré.

> Pour qu'existe le sacré, il faut qu'il trouve en face de lui quelque chose dont il puisse se distinguer, qui soit par conséquent d'essence qualitativement différente. En effet, si tout était sacré, alors le sacré perdrait tout sens. C'est bien le profane qui lui confère son existence en tant que sacré, par la distinction et la rupture qu'il opère a son égard. Réciproquement, le profane n'aurait plus aucune existence s'il devenait hégémonique, faisant perdre au sacré son existence. (Lloancy 2008, p.65)

Cette définition pourrait être valable pour toutes les autres oppositions. Ce qui nous ramène à la question de la *bipolarité,* du caractère double incarné par les personnages féminins de Lars von Trier. Faut-il réduire dans l'interprétation de ces films, Bess et Selma à l'image du Christ ? Ne faut-il pas aussi noter que cette image de la femme peut incarner une vision cynique, diabolique, pathologique du corps et de la sexualité féminine ?

Cette figure de la femme pivote entre la matérialité et la spiritualité, le profane et le sacré. Si un pôle disparaît, cela entraîne la défiguration de l'image de cette femme. Mais cette *bipolarité* n'est pas la même dans les deux films. Gerard Peylet note dans son ouvrage qui analyse les œuvres de J.K. Huymans *La double quête : vers une vision esthétique de l'œuvre* que « dès que l'image féminine en formation dans l'imaginaire atteint le mythe ou des régions profondes de l'imaginaire, on retrouve cette bipolarité. » (Peylet 2001, p.231) On ne remarque plus cela dans *Breaking the waves* où le sacrifice prend une dimension explicitement religieuse et mythologique. Mais cela ne nie pas que dans les deux films, le personnage féminin refuse la réalité et se livre à son imaginaire féminin. C'est son image de féminité, née du rêve, qui inspire à la fois horreur et pitié, profane et sacré.

Dans *Dancer in the Dark* et *Breaking the waves*, le profane nourrit le sacré et vice versa dans un rapport de force. On remarque l'omniprésence de ce type de rapport dans tous les films de Lars von Trier. La conciliation entre ces deux entités, construit la figure de cette femme et dessine l'espace sacrificiel de la femme. Ce rapport *bipolaire* et cet espace sont alimentés par l'imaginaire de la femme, tenue esclave de l'histoire racontée de Jésus-Christ.

> The story of an angry father who desires the death of his beloved son in order that sinful humans can be forgiven for their sins and not sent, as they deserve to be, to a fiery hell forever. That story has as its centerpiece the brutal crucifixion, which is presented as not only necessary but desired by god in his goodness, a paradox that can only poison our understanding of goodness, love, justice and mercy. (Carpenter 2004, p.2)

Cette citation explique le dilemme ressenti par les spectateurs en regardant les films de Lars von Trier. Ils n'arrivent pas à juger les décisions des personnages féminins. Nous ne savons pas si l'intention de ce réalisateur est de rapprocher ses personnages féminins de la divinité, de l'image du martyr et du Christ, ou bien de rendre le Christ humain et femme. On ne sait pas s'il s'agit d'un modèle de folie ou d'un modèle qui souligne la grandeur d'âme pouvant être atteinte par un être humain. Ou bien encore si Lars von Trier nous montre cette figure féminine dans un tel espace sacrificiel afin de comprendre l'histoire du Christ dans un autre récit rhétorique et métaphorique et à travers un corps de femme.

Colleen Carpenter nous dit dans son livre *Redeeming the story : Women, suffering, and Christ* qu'à travers les cris et la souffrance des femmes, à travers leurs corps qui concilient bonté et transgression, vie et mort, nous pouvons mieux comprendre l'histoire paradoxale du Christ. L'histoire de la crucifixion et de la résurrection. (Carpenter 2004, p.3) Ce paradoxe qui est à la base de la figure féminine dans les œuvres

de von Trier, rapproche cette femme de l'idée du Christ que nous retrouvons ainsi dans sa dimension spirituelle.

1.7 L'espace sacrificiel féminin : un cheminement spirituel ?

Pour simplifier davantage ce que sont les oppositions figuratives de la femme chez Lars von Trier nous pourrions dire que la figure sacrificielle féminine dans les deux films de Lars von Trier est guidée à la fois par le bien et le mal. D'une part, on la nomme victime et d'autre part, on la perçoit comme bourreau.

Ces deux structures contradictoires sadiques et masochistes, ainsi que les autres oppositions figuratives qu'on retrouve dans les personnages féminines de von Trier, font que le récit filmique du sacrifice dans ses deux films s'adapte plus ou moins à la description d'un cheminement spirituel offrant aux spectateurs une réflexion éthique. Est-ce que cet espace sacrificiel féminin est inspiré par la spiritualité et de quelle spiritualité s'agit-il ?

Le concept de spiritualité fait sens dans des contextes et avec des significations différentes. La majorité des définitions placent ce concept dans un cadre religieux. Par exemple, on considère l'imitation du Christ comme un chemin qui permet d'atteindre la spiritualité chrétienne. Ce concept est lié à deux autres concepts « la divinité[31] » et « la sainteté[32] ».

La spiritualité détache Bess et Selma de la réalité et du monde matériel. Elles se voient portées par une vague qui traverse à contre-courant. Nous qualifions ce mouvement à contre-courant comme une espèce de folie douce. Bess et Selma se voient transportées par des idées et des pensées atypiques. On les nomme « folles » parce qu'on n'est pas capable de les comprendre et de croire en elles. Bref, on les juge hors-la-loi,

[31] Selon Larousse, ce qui est divin, ce qui appartient à Dieu. Personne ou chose adorée, considérée comme un souverain bien.
[32] Selon Larousse, qualité d'une personne sainte, qui recherche la perfection morale ou religieuse

hors de ce qui est connu et de ce qui est socialement acceptable. Dans cet état mental, ces femmes sont indépendantes de ce que l'on considère comme étant la loi de la nature, la loi de la vie. Mais dans ses deux films, s'agit-il de folie ou bien de spiritualité chrétienne ? Doit-on considérer ces femmes comme des saintes ou des folles hystériques ?

Jésus-Christ a sauvé l'humanité de tous ses péchés sans jamais y participer, il a été victime sans jouer le rôle de bourreau, au contraire de Selma qui a tué un homme et de Bess qui est devenue une prostituée. L'amour est présent dans les deux films de Lars von Trier, mais ne justifie pas les actions. On le perçoit comme sacré, fou et perturbant. L'amour pour son mari et pour son enfant va au delà du monde matériel et le transgresse. Faire l'amour avec quelqu'un qu'on n'aime pas et tuer une personne constituent des transgressions de la loi chrétienne. La spiritualité dans ces deux films ne peut donc pas être une spiritualité chrétienne. Selon cette dernière, le sacrifice de ces deux femmes est insuffisant pour être digne de Dieu.

Il nous reste alors à valider l'autre hypothèse. S'agit-il d'une folie implicite de ces femmes ? Est-ce que la dimension spirituelle dans les deux films est inhérente à une expérience psychotique ?

Selon la Logique de Port-Royal, il y aurait deux sortes de folies, « l'une qui éteint la raison, comme est celle de ceux qui ont toujours été fous, l'autre prend vie par la raison, comme est celle de ceux qui s'attachent follement aux folies et aux choses vaines de la terre. La première, on la qualifie comme animale, elle rapporte tout à soi et l'autre comme angélique, elle rapporte tout à Dieu[33] ». (Orcibal 1662, p.528)

Bess et Selma refusent la réalité et construisent par leur foi et leur croyance leur propre espace spirituel. C'est la « folie de la raison » qui mène ses deux femmes à suivre le chemin de leur propre logique sacrificielle. L'impossibilité de mettre fin à ce chemin de croix qu'elles ont entrepris, pousse ses deux femmes vers le sacrifice. C'est pourquoi

[33] ORCIBAL, la spiritualité de Saint Cyran, Vrin, 1962.

il est complètement erroné de voir dans le sacrifice de ces deux femmes, une simple occasion de sauvagerie et de folie hystérique mais qu'il faut plutôt, selon nous, y voir l'incarnation d'une symbolique hautement spirituelle et angélique, voire d'une folie que l'on pourrait qualifier de sacrée. Il s'agit d'une folie qui sacralise le corps de ces femmes et permet l'élévation de l'esprit à l'état angélique.

Ce chemin vers le sacrifice, est beaucoup plus explicite dans *Dancer in the dark*. Les scènes de comédie musicale, nous en disent beaucoup sur Selma qui a pu construire son propre espace rêvé. Le bruit gênant des machines devient musique entrainant le chant et la danse de Selma et accompagnant implicitement son voyage vers le sacrifice. Ces rêves cherchent des éléments de la vie matérielle pour les rendre abstraits. Dans *Breaking the waves* Bess devient incarnée dans l'image de la mer qu'on voit dans les tableaux qui annoncent le début de chaque chapitre. Une mer déchaînée, une nature triste et mélancolique et un vent qui annonce la tempête avec l'arrivée de Jan. Mais malgré tout cela, le sacrifice de Bess a entrainé des évènements contre les lois de la nature. Jan est guéri, Bess est enterrée dans la mer sur les sons des cloches. De même Selma donne vie à cette usine mécanique et à la prison sordide en chantant durant son exécution comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre. Les deux personnages féminins entretiennent une relation implicite avec l'espace physique. Une relation qui est basée sur le pouvoir de changer le monde, de défier les lois naturelles et de choisir de mourir devant nos yeux avec amour et foi.

Les deux héroïnes Bess et Selma imitent la conduite de Jésus-Christ. Cet acte d'imitation les pose comme martyres de foi et de charité. Les deux protagonistes sacrifient leur vie, l'une par amour pour son époux et l'autre pour son enfant, en se démarquant des normes de la société patriarcale, négligeant ainsi la loi afin d'emprunter la voie du sacrifice. Sur ce chemin qui mène vers la spiritualité, ces deux femmes refusent la réalité et construisent leur propre espace sacrificiel. Cet acte d'imitation christique échoue à un certain moment et perd son ancrage dans la spiritualité chrétienne quand la femme insiste pour continuer son chemin, malgré les aventures déviantes qu'elle doit traverser et dont elle doit porter le péché. Cette figure sacrificielle pécheresse revisite

la figure christique mais avec un corps féminin qui investit toute sa personne dans cette quête vers la spiritualité. Outre l'idée du Christ, cette femme esclave de sa bonté extrême, incarne aussi une vision pathologique de la femme qui atteint un degré de folie et de dépression qu'on nommera dans le chapitre suivant « hystérie ».

Chapitre 2 – La figure sacrificielle féminine : idée du mal

Dans son ouvrage *Le sacrifice : repères psychanalytiques*, Guy Rosolato constate que :

> La mort, du côté biologique, détruit dans le corps une organisation par morcellement et décomposition ; l'unité de l'individu est abolie ; en même temps que sur le plan énergétique, il y a déliaison, chute de l'énergie jusqu'à un niveau zéro… l'unité vivante est réduite à l'inertie de la matière, à son homogénéité sans écarts de potentiel. (Rosolato 1987, p.18)

Lars von Trier, dans ses deux derniers films *Antichrist* (2009) et *Melancholia* (2011), suggère l'idée du sacrifice d'un corps déjà mort, d'un corps détruit par une mort intérieure, un corps en proie à une pulsion de mort. L'étude du sacrifice dans ces deux films repose sur la définition de cette pulsion, en particulier celle offerte par Pierre Solié, médecin et psychanalyste. Nous retrouvons dans cette définition le même renversement de perspective qui s'opère dans la dialectique maître/esclave. Pierre Solié souligne que chaque pulsion humaine est pour elle-même auto-régulatrice. Par ce renversement de perspective, par ce mécanisme de métamorphose de l'esclave en maître et du maître en esclave, la pulsion devient en elle-même une compassion et une inhibition. (Solié 1988, p.41) C'est dans ce rapport de domination entre maître et esclave, que l'inconscient distingue les normes du bien du mal. Ce rapport s'explique mieux par la pulsion sexuelle qu'on retrouve explicitement dans ces deux films.

Lars von Trier construit à travers les figures féminines dans ces deux films, l'image d'un corps hystérique, — un corps esclave qui juge sa féminité comme responsable de la mort et des catastrophes et qui en ressent un plaisir coupable. Dans ce chapitre, nous développerons une réflexion sur ce corps poussé par la folie et le désir du sacrifice jusqu'à la mort, sur cette féminité qui devient étrangère, sur une image corporelle nourrie par l'auto-culpabilité, sur un corps en deuil qui jouit en rejetant le réel au profit du virtuel, et sur une figure qui actualise par son comportement, la présence diabolique. Une réflexion sur les études de Charcot, Freud et de Breuer sur l'hystérie, le deuil et la mélancolie nous sera nécessaire pour l'analyse de ces deux films. On activera, dans ce

chapitre plusieurs cadres théoriques afin d'offrir une interprétation de cette figure féminine, ajoutons une brève étude historique de l'évolution de l'hystérie des anciennes civilisations, passant par l'hystérie à l'époque victorienne jusqu'à son appartenance au domaine de la psychiatrie. Mais avant d'aborder ce sujet, définissons ce que veut dire « pulsion ».

2.1 La jouissance et la mort : *le combat des sexes*

Nommer la mort comme pulsion, c'est en outre faire chavirer celle-ci du monde extérieur au monde intérieur, tant biologique que psychique. Guy Rosolato l'explique ainsi : « Deux systèmes s'opposent ; la mort ne vient que de l'extérieur, par traumatisme, infection, par destruction due à une cause étrangère ; le pouvoir sur la mort consiste à se prémunir ou à lutter contre ses dangers… la mort est toujours due à un agent extérieur.» (Rosolato 1987, p.21) Cela se traduit dans *Antichrist* (2009) sous la forme suivante.

Antichrist (2009) s'ouvre sur un prologue, une scène sophistiquée du point de vue esthétique, montrant un contraste qui se joue entre l'apparence esthétisée de l'image et ce qui se joue à l'intérieur de l'image, entre la souffrance de ce récit et la beauté des images en noir et blanc. Cette scène débute sur un air d'opéra : « Laissez-moi pleurer sur mon sort cruel… je désire la liberté[34] ». Un couple fait l'amour violemment dans la salle de bains, au même moment leur enfant en bas âge sort de sa couchette, assiste à l'enlacement des corps de ses parents, escalade une fenêtre, et tombe au bas de l'immeuble. Le corps de Charlotte (elle[35]) dans cette scène, apparaît obnubilé par le plaisir et exprime l'indifférence d'une femme à son destin. L'image d'une machine à

[34] "Lascia che io pianga, mia cruda sorte, E che sospiri la libertà?"
Traduction de la chanson 'Lascia ch'io pianga' de 'Rinaldo'Composée par George Frideric Handel, interprétée par Tuva Semmingsen et Barokksolistene. « Rinaldo » fut le premier opéra de Handel présenté à Londres en 1711.

[35] Tout au long du film, les prénoms des deux personnages ne figurent pas. Dans toutes les analyses critiques de ce film, on désigne le personnage masculin par "lui" et le personnage féminin par "elle". Dans le mémoire, afin de faciliter la compréhension, nous nommerons les personnages par le prénom des acteurs. La femme est Charlotte et l'homme William.

laver qui nettoie du linge tout blanc, une autre de flocons de neige au dehors, témoigne de la pureté des corps. L'image du sexe mâle qui pénètre où bon lui semble, traduit l'intensité du coït. L'orgasme féminin exprimé dans cette première scène agit comme une première représentation de l'espace sacrificiel féminin qui paraît comme l'apanage de cette femme et du féminin en général. Cette passion, cet amour montré entre le couple dans les premières images surtout dans les gros plans, est cassée par l'image du pénis qui pénètre l'espace féminin (le vagin menant à l'utérus). Cette image provocatrice nous renvoie au sacrifice, à la mort et à un amour oral cannibale. Pierre Solié se demande : « Qui, le premier, à l'autre, portera le coup de dent mortel ? Qui survivra ?[36] » (Solié 1988, p.41)

Cette relation dentée, où le couple s'entredévore évoquée par Solié, suggère une relation sadomasochiste. Dès les premières images d'*Antichrist*, cette relation est montrée comme s'il s'agit d'un combat des sexes, un combat dans un couple que l'un d'eux doit remporter. Le gros plan sur Charlotte, les yeux fermés illustre à quel point elle est plongée dans le plaisir, indifférente à ce qui se passe ailleurs. Elle a ouvert les yeux quand il était trop tard.

La mise en scène de von Trier révèle une forte attraction entre un corps féminin et un corps masculin et permet également la perception d'une séparation entre ces deux corps, d'une lutte entre un homme et une femme qui prend ici la forme d'une performance. Lars von Trier donne à cette performance une identité corporelle qui concrétise la séparation entre ces deux corps. Le pénis, symbole du sexe masculin pénètre le vagin, symbole du sexe féminin. Cette scène montre davantage une séparation entre les deux sexes, qu'une union ou une fusion amoureuse et orgiaque. Nous ressentons une limite entre les deux corps et une barrière entre les organes. Comme si chacun veut dominer le corps de l'autre. Nous assistons à un conflit de corps, d'âmes et de sexes. Tout se joue dans ce sentiment d'orgasme qui fusionne un ensemble de sensations, allant du plaisir et de l'amour jusqu'à la haine, comme le témoigne Pearl dans cette affirmation.

---

[36] Sorel, Pierre, « Considérations sur l'hystérie masculine ». http://www.cartels-constituants.fr/medias/documents/6461.pdf . Consulté le 25 Octobre 2013.

« Après l'atteinte de l'orgasme, il est possible que l'on ressente un plaisir rassasié, du désappointement, de la lassitude, un épuisement écrasant, du dégout, de la répulsion, ou de l'indifférence, et occasionnellement de la haine envers son partenaire et un contentement dans l'état accompli de l'orgasme[37]. » (Nauman 2001, p.106) Tous ces sentiments suggérés par Lars von Trier dès le début de son film vont être conçus plus tard comme les premières pierres de l'édification d'un espace sacrificiel féminin dans ce film. Cette jouissance féminine au début du film soutient le discours du maître et prépare le renversement de perspective. Après l'orgasme, l'héroïne dans les deux films expérimente le plaisir coupable. Elle juge sa sexualité, son corps et sa féminité comme responsable du deuil, du chaos et de la mort. Lars von Trier dresse une figure sacrificielle d'une femme poussée par la folie jusqu'à détruire son enfant, son couple, elle-même, et aussi le monde entier. Ces personnages fictifs de Lars von Trier empruntent des traits hystériques selon la volonté de l'auteur. C'est pour cela et avant d'entamer l'analyse de ces deux films, que nous aborderons en premier lieu la définition de l'hystérie.

2.2 L'hystérie féminine : définitions et perceptions

L'hystérie vient du mot latin *hysterica* et du mot grec *husterikos*, de *hustera* qui signifie utérus. L'hystérie a été décrite anciennement comme une maladie prenant l'utérus comme siège exclusif (Bulard 2011, p.12) mais plus tard avec Charcot, Breuer et Freud, l'hystérie a disparu de la classification des maladies et des troubles mentaux pour devenir comme Jules-Amédée Bulard la définit : « un état morbide apyrétique, ordinairement de longue durée, caractérisé par un trouble de l'innervation générale, intermittent, plus ou moins profond, ordinairement brusque, avec ou sans phénomènes convulsifs. » (Bulard 2011, p.13) Plusieurs psychiatres et auteurs ont éprouvé de la difficulté à définir ce terme, étant donné que les symptômes et les manifestations de

l'hystérie ne sont pas constants et que l'image historique de l'hystérie s'est compliquée par le fait que tant la perception populaire de l'hystérie que sa définition médicale ont évolué au fil du temps selon les perceptions sociales des femmes dans les sociétés. L'origine de l'hystérie remonte aux civilisations anciennes. Laurindon Dixon nous raconte une brève histoire de l'hystérie. Voir dans l'hystérie un trouble de l'utérus, remonte aux anciens égyptiens, grecs et romains. Les premiers théoriciens chrétiens ajoutent à ce trouble de l'utérus, une certaine intervention surnaturelle des saints et des démons. L'hystérie est aussi vue sous l'angle de la superstition. (Dixon 1995, p.14)

L'histoire de l'hystérie, et ses origines, ainsi que son traitement sont devenus des sujets brûlants. L'histoire nous raconte que l'hystérie était raccordée davantage à des modèles « gynocentriques » et sociaux que des modèles psychologiques et « neurocentriques ». La lecture féministe met l'accent sur l'époque victorienne. Selon les auteurs du livre *Moments psychotiques dans la cure*, les études féministes suggèrent que l'hystérie habite le corps (pas uniquement l'utérus), et exprime à travers lui les tabous de la société. (Feher-Gurewitch 1998, p.139) Dans cet article, les auteurs analysent le texte *The female malady* de Elaine Showalter. Selon Showalter, écrivaine américaine et critique littéraire, « les femmes victoriennes, contraintes par la rigidité du rôle assigné à la femme, n'avaient pas d'autres choix que de convertir leurs aspirations en symptômes. » (Feher-Gurewitch 1998, p.139) L'hystérie est vue non « comme la cause de la rébellion mais plutôt comme l'effet du refoulement de cette rébellion**.** » (Feher-Gurewitch 1998, p.139)

Cette « maladie psychosociale » était conçue ainsi à la suite de la sorcellerie à la Renaissance. « La femme sorcière n'est jamais là où on l'attend, elle revêt une apparence trompeuse, toujours divisée entre deux points : son mari la croit à côté de lui, elle est à la fois avec lui et au sabbat avec le diable[38] » Au Moyen-Âge et à la Renaissance, l'hystérie

[38] Izcovish, Anita. « la femme et l'indicible .http://www.champlacanienfrance.net/IMG/pdf/Izcovich_M49.pdf. Consulté le 10 novembre 2013.

était considérée comme étant causée par une possession démoniaque et par la sorcellerie. Les hommes croyaient que le péché originel d'Ève était retourné contre toutes les femmes et que le diable prenait possession de nouveau des femmes.

C'est avec Charcot et Freud que le temps est arrivé à remplacer ce langage social, religieux et superstitieux par un langage « scientifique ». Le diable, les sorcières seront remplacés par l'inconscient. C'est à ce titre que l'hystérie se démarque de ces connotations sociales et que de nouvelles classifications la posent comme une maladie et un trouble mental appartenant au domaine de la psychiatrie et pouvant être retrouvée chez les femmes comme chez les hommes.

2.3 *Antichrist :* le corps hystérique entre sa nature et sa culture

Dans *Antichrist*, on assistera à un combat implicite entre les perceptions de l'hystérie dans l'Angleterre victorienne (le sujet de la thèse étudié par Charlotte) et le langage scientifique de l'hystérie (celui de son époux, psychiatre), entre la nature et la culture dans la définition de l'hystérie. On retrouve aussi dans *Melancholia,* ce même combat entre la nature et la culture.

Après la mort de leur enfant, Charlotte tombe dans une dépression profonde qui prendra une forme hystérique ;

> (...) des bâillements, des soupirs, des propos sans suite, des rires et des larmes sans sujet, de l'inappétence ou des appétits dépravés, le météorisme du ventre, des éructations nidoreuses, des vomissements (...) des palpitations, des spasmes, des syncopes, des douleurs et des fourmillements dans les membres, accompagnés quelques fois de contractions spasmodiques. (Bulard 2011, p.17)

Tous des symptômes physiques d'un corps hystérique que Lars von Trier montre à l'écran par de très gros plans. Il nous invite par ces symptômes à pénétrer le corps de cette femme pour aller au delà de son corps physique et découvrir ce qui se cache sous sa chair.

L'image de l'utérus, du coït et de la jouissance au début du film fait référence à l'hystérie, à un corps qui pénètre un autre corps et à un maître devenu esclave. Lars von Trier établit ainsi un rapport entre la sexualité féminine et la névrose (l'hystérie, la dépression). Ce rapport a été élaboré par Freud dans ses études sur l'hystérie, par le fait que « la sexualité, telle qu'elle se dégage de l'étude des névroses actuelles, met au premier plan la problématique de la satisfaction et de l'insatisfaction. » (Balestrière 2008, p.28) En effet, l'espace sacrificiel féminin dans le film *Antichrist* se nourrit de trois éléments essentiels, qui sont inspirés des trois caractéristiques de l'hystérique élaborées par Freud. Ces trois éléments sont : l'insatisfaction, la transformation de la réalité et la souffrance. L'espace sacrificiel féminin (non physique) se voit alimenté par ces trois éléments qui formeront les parties suivantes de ce chapitre.

2.3.1 De l'insatisfaction…vers la souffrance

L'ennui, l'envie, la jalousie, la mélancolie et les phénomènes imaginaires sont considérés comme des signes d'insatisfaction, autant d'éléments que l'on retrouve également dans *Melancholia*. L'hystérie n'affecte pas seulement la sexualité mais aussi la vie de la femme hystérique. (Lefèvre 2000, p. 121). Cette insatisfaction génère une attente chez la femme hystérique. Elle attend de recevoir de l'autre mais cette attente est suivie d'une déception. Parce que lorsque ses besoins seront assouvis, elle cherchera à avoir d'autres besoins. C'est pour cela que Charlotte frustrée tout au long du film, interprète le rôle d'une victime passive et cherche à dominer l'homme devant elle. « La femme devient alors une esclave qui cherche un maître pour la dominer, dans le but de le destituer de ce statut. Se sentant injustement privée de l'attribut phallique, elle

revendique sous forme « d'avoir » et met à l'épreuve la fonction phallique chez l'homme »[39].

Dans *Antichrist*, le corps de la femme esclave de sa féminité, se sent insatisfait. La féminité de ce corps hystérique lui est étrangère, insatisfaisante. Florencia Farias, dans son article *Le mystère du corps parlant : le corps de l'hystérique, le corps féminin,* affirme que « l'hystérique cherche à se nommer comme femme par l'image de son corps, en essayant d'épuiser par l'image la question de sa féminité. Le corps propre est le siège de l'inexistence du signifiant de "la femme".[40] » Nous pourrions dire que l'hystérie réinvente un corps dans le corps. Cette insatisfaction, cette déception, cette étrangeté féminine se nourrit de la douleur qu'elle s'auto-inflige pour jouir. Elle soustrait son corps au pouvoir de son maître. C'est le cas de Charlotte qui annonce « sa grève du corps[41] ». Elle refuse d'accepter la réalité, de réclamer son moi réel et de livrer ses propres besoins, en avouant qu'elle est éternellement coupable, qu'elle se perçoit comme un démon, et que le mal envahit sa conscience. Elle se montre passive, et en d'autres termes, « esclave ».

Une des premières représentations de l'esclavage s'observe dans ce sentiment de peur que Charlotte avoue, quand son époux, thérapeute, commence à l'aider à « regagner son corps » et à se reconstruire psychologiquement. Charlotte manifeste une certaine peur de la forêt Eden[42], qui porte un nom biblique. C'est pour cela que le couple se retire dans une cabane, perdue en pleine forêt, à Eden, pour réparer leurs cœurs brisés avec une volonté de rédemption. Dans cet espace entouré d'animaux sauvages, dans une nature inquiétante, commence le rituel du sacrifice féminin qui alterne inlassablement entre un espace physique et mental.

---

[39] « En savoir plus sur l'hystérie », Aide Psy http://www.aidepsy.be/en_savoir_plus_hysterie Consulté le 10 novembre 2013.

[40] Farias, Florencia. 2010. « le mystère du corps parlant : le corps de l'hystérique, le corps féminin ». Article traduit par Mario Binasco et paru dans la revue Martine Menès en Argentine. http://www.champlacanien.net/public/docu/1/rdv2010pre5.pdf . Consulté le 30 aout 2013.

[41] Un terme introduit par Lacan, psychiatre et psychanalyste français, pour expliquer le refus du corps chez la personne hystérique.

[42] Le jardin d'Éden est le nom du jardin merveilleux où la Genèse place l'histoire d'Adam et Ève. Il est souvent assimilé au Paradis.

Charlotte obéit aux exigences thérapeutiques, un processus par lequel, elle explore sa nature, la nature « humaine », et découvre l'origine du mal. La posture de l'esclave fait jouir cette femme. « La jouissance de l'hystérique est masturbatoire. Elle jouit du rejet du réel et invente des relations sexuelles, des besoins instinctifs qu'elle inflige ensuite à l'autre. En effet, il faut que tout cela échoue pour que subsiste l'insatisfaction.[43] » Ce qui explique la scène dans laquelle le couple fait l'amour : Charlotte demande à William de la frapper. Il refuse. Elle insiste. Il la frappe. Puis à la fin, son plaisir insatisfait, son corps insatisfait la pousse à s'éloigner dans la forêt et se masturber en plein air, dans cet espace qui lui fait peur. L'esclave occupe alors la posture d'un maître imaginaire. Ce corps hystérique évite toute forme de relation sexuelle normale, ou bien n'y ressent aucun plaisir. Elle n'agit pas selon sa volonté mais selon la nouvelle image de son corps torturé.

L'image de la femme dans *Antichrist* oscille entre un corps hystérique actif et un autre passif. Dans cette histoire, telle qu'elle est racontée, le couple souffre d'une aliénation mentale, qu'on appelle psychologiquement, « la folie à deux ». Dans ce type d'aliénation mentale, en effet, on assiste au mariage d'un couple. L'un est du côté de la maladie (la femme dans ce cas), l'autre représente la santé ou une santé relative. « Le premier, le malade, crée des conceptions délirantes ; à ses côtés se trouve l'individu raisonnable, ayant un peu de sens commun et qui donne aux récits de l'autre un semblant de vérité. L'un vient au secours de l'autre ; mais le plus souvent ce dernier domine le premier. » (Lasègue 1998, p.166)

Mais avec *Antichrist,* Lars von Trier pose la femme comme représentante de la nature et l'homme comme représentant de la vérité, de la culture. On assiste ainsi à un combat entre la nature et la culture. La femme délirante, malade, hystérique se voit à la fois dominée et dominante. Son corps est à la fois passif et actif. Cette notion de dominance, de passivité et d'activité est reliée toujours à ce sentiment de satisfaction et d'insatisfaction qui nous amène au concept de « dépendance affective ». La femme,

---

[43] « En savoir plus sur l'hystérie », Aide Psy http://www.aidepsy.be/en_savoir_plus_hysterie Consulté le 10 novembre 2013.

même quand elle gagne du pouvoir, se voit toujours dépendante de son corps, de sa sexualité et de l'autre. La dépendance affective selon Pierre Lévy-Soussan, est en effet bipolaire. L'hystérique cherche par sa personnalité passive, timide, effacée, la protection, la paix et la sécurité. Sa sexualité est niée, négligée et en latence. Mais quand sa sexualité s'active, l'hystérique se trouve dépendant de l'autre et attend de lui une valorisation. Ces revendications, souvent agressives vont dominer l'autre et détruire l'hystérique. (Lévy-Soussan 2001, p.50)

Il apparaît difficile de placer la femme chez Lars von Trier dans une seule catégorie, tant elle présente des points communs avec les deux formes hystériques. Elle cherche les deux positions simultanément. Elle est guidée par sa sexualité qui la place à la fois maître et esclave, passive et active, victime et bourreau. Elle la détache de l'espace physique. Elle est en effet autodestructrice. Sa sexualité traverse son corps pour atteindre son esprit, son cerveau, sa raison. Elle s'appuie sur une fausse réalité, habite le corps de la femme, parle avec sa bouche, marche avec ses pieds, respire son air. L'hystérie s'incarne dans le corps de cette femme. Elle parle à travers ce corps. Dans *Antichrist,* les symptômes hystériques de Charlotte se manifestent à travers son corps parlant. Son corps insatisfait prend la parole. Les malaises du passé commencent à ressurgir dans ce corps. Elle dit à son thérapeute-époux qu'elle le sent loin d'elle et de son enfant, et que jamais il ne s'est intéressé à elle qu'à ce stade (quand elle est devenue sa patiente).

> « You've always been distant to me, very, very distant. I've never interested you! » *(Antichrist)*

2.4 La forêt Eden: références bibliques

Le couple se retire de la ville, dans une forêt « Eden ».
Dans une forêt sombre, sur laquelle est plantée une cabane isolée, se déroulent presque tous les évènements du film. Cet espace unique joue un rôle clé dans la narration et parvient à construire un discours narratif en lui même. Charlotte se révèle esclave de cet espace. Elle avoue sa peur de cette forêt en particulier.

[He] Let's make a list of things you are afraid of.

[She] The woods.

[He] What scares you about the woods?

[She] Eden.

La peur de Charlotte s'explique par le fait qu'elle a passé l'été précèdent avec son fils dans ce lieu, alors qu'elle travaillait sur sa thèse sur la chasse aux sorcières au Moyen Âge et la diabolisation de la femme en Europe. Au fil de cette rédaction, elle a acquis la conviction que les femmes étaient vraiment coupables du mal dont elles avaient été accusées. Quand elle admet à son mari qu'elle est terrifiée par la forêt, il insiste sur le fait qu'ils y retournent pour qu'elle puisse confronter ses craintes.

Lars von Trier place au sein de cette nature, une autre nature, celle de la femme. Chacune devient la métaphore de l'autre. Les deux évoluent de la même manière. Comme si l'une se nourrissait de l'autre et vice versa. On pourrait dire qu'il y a symbiose entre les deux. Les animaux, les arbres, la cabane, l'herbe, le pont, le trou, tous ces éléments symboliques dessinent le chemin de la rédemption ou celui de la chute.

Cet espace loin de la vie urbaine, des lois de la vie, des règles et des normes sociales, apparaît comme l'espace idéal du sacrifice féminin. La nature soutient cette femme dans son désir de se nommer coupable. Le cadavre d'un oiseau dévoré par des insectes, le renard qui mange sa propre chair parle et dit : « CHAOS REIGNS », les grains qui tombent et retentissent sur le toit de la cabane, chantent la mort de la nature, construisent l'image de l'autodestruction et du génocide. Tous ces éléments instaurés par Lars von Trier et vus par le personnage masculin en particulier, placent ce personnage dans la position de l'esclave et donne le pouvoir au personnage féminin. Ce qui évoque directement la Bible, où Dieu a placé Adam et Ève dans le jardin d'Eden ; et que la pomme de la discorde prise par Ève, entraîne par la suite la rupture de l'homme avec l'harmonie céleste et installe le chaos sur terre.

Dans cet espace, se succèdent plusieurs scènes dans lesquelles l'époux analyse la peur de sa femme de la forêt. Et puis, lorsque la femme avoue que sa vraie peur n'est pas la forêt mais ce qui est dans la forêt. Il marque cette peur par un point d'interrogation sur le sommet d'un triangle qu'il dessine sur un papier. C'est vers la fin, que la femme arrive à dire que « Nature is Satan's Church ». Sa femme a peur du diable, du mal incarné dans cette forêt. Et puis plus tard, lorsqu' elle met au sommet de ce triangle « ME », elle révèle qu'elle a peur d'elle-même en tant que femme et de sa propre sexualité qu'elle associe aux forces irrationnelles et incontrôlables de la nature.

En bref, Lars von Trier reprend dans ce film la problématique du mal telle qu'elle est exemplifiée dans la Bible et fait de ces personnages des figures mythiques et allégoriques dans un espace opposant Paradis et Enfer. Le personnage féminin croit aux légendes des sorcières et se voit possédé par ces idées.

Lars von Trier dans *Antichrist* paraît mettre en scène l'affirmation suivante : « Tous les personnages jetés à terre par la toute-puissance de Dieu revivent l'aventure de nos premiers parents chassés du Paradis. » (Léonard-Roques 2008, p.181) en créant à travers ses personnages, des figures mythiques, voire religieuses.

Le récit d'*Antichrist* apparaît comme une antithèse (la face ombre) de l'histoire chrétienne du péché et de la rédemption. Le personnage féminin dans *Antichrist* continue à représenter l'idée du Christ et de son sacrifice, mais cette fois-ci, en incarnant son envers, l'image du diable. À la fin du film, elle se réconcilie avec la mort mais elle ne se sacrifie pas par amour et bonté et non plus pour provoquer un miracle. Dans *Antichrist*, elle enlève la robe de la sainte qu'elle avait porté dans *Dancer in the dark* et *Breaking the waves* et va jusqu'au bout de sa folie. Au lieu d'être croyante, elle devient sceptique, sceptique de la vie, de la raison, de sa nature, et de son corps. Elle croit à l'enfer, au diable, parce qu'elle se sent proche de lui à Eden, lorsqu'elle dit « Nature is Satan's church ».

Tout au long du film, Charlotte cherche vengeance. Sa terreur la conduit dans des comportements sadomasochistes envers son époux. Elle essaie de le tuer. Elle crucifie

l'homme en lui plantant des clous dans les membres, elle le torture. L'homme survivant erre dans la forêt, sous le même air d'opéra de la première scène. Une foule traverse la forêt. Après l'histoire d'Adam et Ève, les générations se succèderont sur cette base du péché, de la salvation et de la rédemption.

Pour conclure, et en revenant aux deux perceptions de l'hystérie, l'une véhiculée par la société victorienne et l'autre «scientifique» étudiée par Freud et la psychiatrie. La fin d'*Antichrist*, nous rappelle aussi l'époque de l'extermination des sorcières (les femmes hystériques). Les symptômes scientifiques de l'hystérie dans ce film prennent la forme d'une actualisation de l'image du diable. Lars von Trier met ses spectateurs dans deux positions contradictoires : « croire » ou pas « croire ». Ce scepticisme est beaucoup plus explicite dans *Melancholia* (2011).

2.5 Deuil et mélancolie (Freud) : les grandes lignes

Lars von Trier expérimente, dans ses deux films *Antichrist* et *Mélancolia* deux concepts psychologiques élaborés dans les études de Freud sur les névroses et les psychoses. Ces deux concepts sont « Mourning and Melancholia », ou en terminologie française « Le deuil et la mélancolie ». Ces deux concepts ont été étudiés ensemble parce qu'ils ressemblent à deux droites parallèles. Théoriquement, ces deux concepts sont parallèles. Mais pratiquement parlant, ils se rencontrent à l'infini. Nous nous appuierons ici sur plusieurs livres qui reprennent dans les mots de leurs auteurs, les résultats des études freudiennes, et essaierons par la suite de voir comment Lars von Trier a traduit ses concepts dans le corps sacrificiel de ses personnages féminins.

Dans le « Deuil et la Mélancolie », Freud analyse la réaction d'une personne face à la perte d'une autre personne, d'un objet d'amour ou d'une idée abstraite.

> «Mourning is regularly the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction, which has taken the place of one, such as one country, liberty, an ideal, and so on, » (Freud 1917, p. 251-2). A normal

> state of mourning may involve a period of serious distress and depression, but should heal itself in time.» (Thurschwell 2009, p.88)

Chez certaines personnes, la réaction de deuil peut mener vers le déclenchement d'un état de mélancolie. On parle dans ce cas, d'une prédisposition chez ces personnes à la mélancolie. C'est pour cela, qu'avant l'époque de Freud, personne ne pensait que le deuil pouvait être considéré comme pathologique et qu'il était nécessaire de remédier à ce moment de perte. Avec ce concept, Freud souligne l'importance de la perte de l'objet, l'objet d'amour. Cela nous pousse à nous questionner sur le travail psychique du deuil, qui articulera la problématique de deux mécanismes : l'investissement de l'objet d'amour et l'identification à cet objet. Dominique Bourdin, dans son livre *La psychanalyse de Freud à aujourd'hui : Histoire, concepts, pratique* , explique que :

> Le travail psychique qu'accomplit le deuil vise à se détacher de l'objet perdu, peu à peu, en surinvestissant chaque détail, pour pouvoir s'en détacher ensuite. L'épreuve de la réalité a montré que l'objet aimé n'existe plus, et exige que la libido se retire des liens qui la retiennent à cet objet. L'épreuve de la réalité s'accompagne alors avec une rébellion du moi, intense et féroce, avec une grande dépense d'énergie. L'état d'âme du deuil est donc douloureux. (Bourdin, 2007, p.105)

Dans *Antichrist*, la femme perd son enfant au tout début du film. L'histoire raconte l'état de deuil de la femme. Ce deuil, considéré comme pathologique par son conjoint psychiatre, est mal médicalisé. Ce n'est pas seulement le fait que le psychiatre responsable de soigner la femme est son conjoint mais parce que l'état de la femme pivote entre la réalité des choses et son inconscient. Le deuil est considéré normal quand la réalité réussit à dominer la douleur ainsi que le lien entre la personne et l'objet perdu. Dans le film, la femme refuse d'accepter la réalité. Ou plutôt, la femme accepte une autre réalité. Elle construit une réalité mentale dans laquelle elle se nomme coupable, refusant d'en sortir et de guérir de ses douleurs. Elle plonge dans cet espace douloureux jusqu'au niveau du plaisir. Son deuil s'accompagne d'une perte d'intérêt pour le monde extérieur, et d'un refus absolu de s'engager dans n'importe quelle activité qui n'est pas en relation

avec le souvenir de son fils mort. Cet état oblige cette femme à détruire sa vie, son conjoint, tout, pour assouvir son désir de culpabilité. Dans *Antichrist*, le deuil s'approche de l'état de mélancolie.

> Melancholia is the pathological version of mourning. Symptoms of melancholia include « a profoundly painful dejection, cessation of interest in the outside world, loss of the capacity of love, inhibition of all activity, and a lowering of the self-regarding feelings to a degree that finds utterance in self-reproaches and self-reviling's, and culminate in a delusional expectation of punishment » (Thurschwell, 2008, p.88)

En d'autres termes, dans la mélancolie, il y aussi une perte d'objet qui tente de s'effectuer mais sans y parvenir. La différence entre le deuil et la mélancolie, c'est que dans le deuil, la personne sait quel objet est perdu, alors que le mélancolique ne sait pas ce qu'il a perdu. Le deuil est conscient alors que la mélancolie demeure dans l'inconscient pour le mélancolique. Dominique Bourdin ajoute que la mélancolie prend une forme plus pathologique parce qu'elle « ajoute à l'expérience du deuil des caractéristiques liées à la régression narcissique suscitée par la forte ambivalence des relations d'amour. L'expression des tendances sadiques et haineuses se fait jouir, retournée sur soi-même, dans les autoreproches. » (Bourdin 2007, p.105)

Dans *Melancholia*, Lars von Trier expérimente ce concept, dans une vision beaucoup plus grande. La mélancolie évoquée dans ce film est accompagnée d'une grande perte, la perte du monde.

Nous nous demanderons comment la femme de Lars von Trier, avec la mélancolie qu'elle porte en elle, mène-t-elle le monde à la déroute et à sa perte? Comment la mélancolie et ses symptômes dessinent-ils l'espace sacrificiel de la femme ?

2.6 Melancholia : vers la fin du monde

Ce film raconte, en parallèle, l'histoire de deux planètes et de deux sœurs qui risquent d'entrer en collision. La mélancolie et la terre, Justine et Claire. Tout cela et encore plus, sont résumés dans le prologue, sans beaucoup révéler du déroulement du film. Lars von Trier, par ces images poétiques, oniriques, mythologiques et narratives, dessine devant nos yeux un monde, entre la terre et l'univers, un monde qui chante la nature et garde son énigme. Un visage de femme mélancolique au premier plan, des oiseaux morts tombent en arrière plan, un jardin ornemental irréel, des arbres alignés à double ombre, une peinture de Bruegel *The hunters in the snow* brûle, un cheval accablé, une immense planète qui s'approche de la terre, une femme qui porte son enfant et court dans un terrain de golf, une femme en robe de mariée dans une nature sauvage, dans une rivière limpide, un paysage nocturne fantastique, deux planètes dans le ciel, le tout au ralenti, avec un accompagnement musical de Richard Wagner - Tristan et Isolde, Prélude. Cette séquence est très difficile à décrire. Les images sont beaucoup plus puissantes que les mots. On a l'impression qu'on est devant un cinéma tableau qui mélange cinéma, peinture et musique… Chaque plan est une peinture d'un monde quasi-irréel, un monde sublime.

Lars von Trier dessine une fin du monde, une apocalypse qui demeure énigmatique au début du film. Le film est divisé en deux chapitres, portant comme titre le prénom des deux sœurs, Justine et Claire, sans oublier le fameux prologue. La mélancolie dans laquelle va tomber la petite sœur Justine, commence à montrer ses symptômes dès le premier chapitre. Durant la soirée de mariage de Justine, organisée par sa sœur aînée Claire dans son château, une planète appelée « Mélancolie » apparaît dans le ciel noir. Un phénomène astrologique exceptionnel vient pour bouleverser la vie des deux sœurs et préparer le rituel sacrificiel.

2.7 Justine : phase de la perte

Le premier chapitre du film ressemble au film dogme de Thomas Vinterberg *Festin* (1998). Nous assistons dans ce film à une destruction familiale durant la fête du père. Nous sommes à peu près dans le même scénario dans *Melancholia.*

Chez Lars von Trier, les femmes sont placées au centre de cette destruction. L'occasion est le mariage de Justine, le lieu est la résidence de Claire, sa sœur. Cette fois-ci, Lars von Trier crée un duel entre deux sœurs de natures différentes, issues d'une famille éclatée. Dès les premiers échanges verbaux et corporels entres les deux sœurs, on sent qu'un duel se prépare. Claire a organisé une grande soirée coûteuse, dans son château luxueux, pour satisfaire sa sœur. Cette dernière, maladroite, arrive en retard, laissant les invités dans une attente anxieuse. Justine est enfin là, vêtue en blanc avec son charmant époux. Le spectacle noir familial commence, au même moment qu'une planète émerge dans le ciel laissant Justine dans un état énigmatique.

La peinture de Bruegel dans le prologue du film, est peut être présentée au début du film, afin de référer à une autre peinture du même artiste *The pleasant wedding*. Dans cette peinture, le mariage se déroule dans une ferme, de longues tables, les invités assis tout autour, en premier plan, deux hommes servent de la nourriture et un homme à gauche sert de l'alcool. À première vue, l'image montre un mariage harmonieux. Mais dans leur analyse de l'œuvre, Rose-Marie et Rainer Hagen retrouvent dans cette peinture des significations religieuses et allégoriques. Ils suggèrent que c'est la version de Hegel du mariage à Cana (raconté dans la Bible) où le Christ a transformé l'eau en vin. (Hagen 2003, p.177)

Cela nous rappelle une fois de plus que Lars von Trier ne cesse d'associer ses histoires et ses personnages féminins à l'image et l'idée du Christ. En se rattachant au titre de cette peinture, on peut croire à un mariage heureux. Mais tout comme dans les films de Lars von Trier, quand on se penche sur les détails, la vérité change. Il y a

toujours une ambiance de mélancolie qui s'installe sous nos yeux dans ces œuvres, tout comme dans cette œuvre pictural de Hegel.

Dans cette peinture, les femmes portent dans leurs mains de petites tasses de vin et les hommes des grandes. La mélancolie émerge des figures féminines qui ne boivent pas du vin offert par le Christ. Elles ne partagent pas la joie du mariage et de plus, on ne peut pas distinguer l'épouse et ne sommes pas certain qu'elle soit présente parmi les personnages.

Tout comme l'épouse chez Lars von Trier et ses mariages. Notre réalisateur n'a jamais réussi à représenter un mariage sain, ou bien n'a jamais voulu le faire. Dans *Breaking the waves*, le grand plaisir du mariage de Bess a été couronné plus tard par une grande perte (la paralysie de son époux). Mais la différence est que dans *Melancholia*, le mariage devient ruines suite à une grande crise familiale. Un père et une mère divorcée, et la mère qui clame devant tous les invités son malaise de se retrouver dans ce type de cérémonie.

> **Gaby, la mère**: "I myself hate marriages. Especially when they involve some of my closest family members… give me a break with your fucking rituals."

Le père arrive au mariage avec ses maîtresses; l'époux de Claire n'arrête pas de rappeler à Justine qu'il a payé énormément d'argent pour organiser cette noce. Le mariage devient immédiatement un scandale, une apocalypse familiale. Les victimes sont les deux sœurs. Justine néglige son époux. Un soir de pleine lune, durant l'approche de la planète Melancholia à proximité de la terre, Justine s'enfuit du château et fait l'amour avec un des invités. La noce devient un châtiment. L'époux quitte la noce. La mélancolie guette.

Justine perd l'intérêt de vivre. Après le mariage, Claire aide Justine à reprendre sa santé. Justine perd son appétit pour la nourriture ; « it tastes like ashes » La nourriture n'assouvit plus son appétit. Elle recherche une nourriture nouvelle. Timothy Bright dans

son livre *Traité de la mélancolie* (1586), discute de l'altération des fonctions naturelles par la mélancolie. Il s'agit des fonctions de l'appétit et de la nutrition.

> Pour ce qui est de la nourriture, les mélancoliques sont doués, pour la plupart, d'un appétit excessif, dépassant de loin leur faculté digestive… À ceci s'ajoute le désir qu'éprouvent la nature de rechercher une nourriture nouvelle et fraiche, afin de la fournir à cette humeur épaisse, grossière, et sèche, pour en tempérer, par sa nouveauté et sa fraîcheur, les esprits obscurcis. Ce besoin de la nature est sans doute une autre cause de l'appétit dévorant des mélancoliques. (Bright 1996 p.183-184)

L'état du mélancolique s'approche de celui de l'hystérique par cet appétit excessif qu'ils ont en commun et qui génère chez eux l'insatisfaction décrite par Freud. La nourriture recherchée par le mélancolique n'est pas compatible avec l'objet d'amour perdu, inconsciemment refoulé. Pour qu'un être humain nourrisse ses besoins, il a besoin de prendre conscience de la nature de l'objet perdu, or c'est pas le cas du mélancolique qui refuse d'accepter cette défaite et ignore la perte. Dans cette même optique, Justine conclut le premier chapitre avec les premiers symptômes d'un corps mélancolique (hystérique), mais garde, dans son asservissement à celui-ci, une intelligence et une présence d'esprit à contre-courant qui interpelle dans ses manifestations minimalistes les gens autour d'elle et exprime à la fois l'ennui et l'attente.

2.8 Justine : phase du nihilisme

Cette perte d'intérêt pour le monde chez Justine, même en sachant que la planète Mélancolie peut entrer en collision avec la Terre, s'inspire d'une forme de nihilisme. Rappelons que nihilisme provient du mot latin « nihil » qui signifie « rien ». Il s'agit d'une doctrine d'après laquelle le monde ou plus particulièrement la vie humaine est dépourvue de tout sens, de toute vérité compréhensible ou encore de toutes valeurs. Pour Nietzsche et Sartre, « le nihilisme ne veut dire que négation, celle de l'existence de quelque chose, en général d'une valeur établie. Ils se posent les questions suivantes :

Mais qu'a-t-on en vue dans une telle négation ? Le nihilisme ne cherche-t-il qu'à détruire ? Tente-t-il de faire advenir le néant ? (Daigle 2005, p.95)

Le nihilisme est une forme beaucoup plus élaborée du scepticisme qui se définit par un point de vue philosophique selon lequel la vérité n'est jamais déterminée avec certitude. Justine emprunte le chemin du nihilisme alors que Claire demeure plus ou moins sceptique tout au long du film.

Justine, corps corrompu, vivant dans le néant, néglige le risque de l'apocalypse et s'oppose à sa sœur, terrifiée par la planète Mélancolie. Nietzsche et Sartre décrivent plusieurs catégories de nihilisme. Selon ces catégories, le nihilisme de Justine s'avère être plus proche du nihilisme extrême qui se manifeste par un rejet absolu de l'existence humaine. (Daigle 2005, p.95-96)

Le nihilisme de Justine parle. La crise de Justine s'exprime dans un discours mélancolique actif et agressif. Notre héroïne dévoile le mystère de son corps torturé, en esclavage par un corps parlant, intelligent. Justine pose son savoir en tant que « modèle de connaissance ».

Dans son livre *La mélancolie au féminin*, Larissa Farias décrit le discours mélancolique.

> Le discours mélancolique est marqué par un processus d'activité intellectuelle incessante et par une dissociation des représentations caractérisée par la fuite des idées et une compulsion massive à penser. Ce discours assume la forme d'une apparente neutralité, cette surface d'indifférence qui fait que l'énoncé, apparemment dépourvu d'affect, se soutient exclusivement d'une logique irréfutable indépendamment de son auteur. Ce discours témoigne d'un sentiment de conviction résigné.[44] (Ornellas 2009 p.162-163)

[44] ORNELLAS FARIAS, Larissa Soares, " La mélancolie au féminin : Les rapports mère-fille en lumière », Editions l'Harmattan, 2009, p. 162-163

Nous retiendrons de cette définition, que la mélancolie assiège le corps et le cerveau. Le corps est absent, neutre, sans repères d'espace, détaché de son entourage, alors que le cerveau et l'esprit se nourrissent d'une logique et d'un intellect, voire d'un savoir. Le corps de Justine marque son indépendance du monde, alors que son esprit analyse, interprète de loin la vie sur la Terre et construit son propre espace, son propre corps. Le mélancolique a la faculté d'observer ce qui l'entoure pour produire son propre intellect. Justice perçoit ainsi la Terre comme l'enfer.

Dans une scène du film, Justine essaie de convaincre sa sœur que le monde ne vaut rien pour elle et que c'est le temps qu'il se fane. Justine élabore sa propre vision du monde.

> **Justine**: The earth is evil. We don't need to grieve for it.
> **Claire**: What?
> **Justine**: Nobody will miss it.
> **Claire**: But where would Leo grow?
> **Justine**: All I know is, life on earth is evil.
> **Claire**: Then maybe life somewhere else.
> **Justine**: But there isn't.
> **Claire**: How do you know?
> **Justine**: Because I know things.
> **Claire**: Oh yes, you always imagined you did.
> **Justine**: I know we're alone.
> **Claire**: I don't think you know that at all.
> **Justine**: 678. The bean lottery. Nobody guessed the amount of beans in the bottle.
> **Claire**: No, that's right.
> **Justine**: But I know. 678.
> **Claire**: Well, perhaps. But what does that prove?
> **Justine**: That I know things. And when I say we're alone, we're alone. Life is only on earth, and not for long.

2.9 Claire et Justine : nature et culture

Justine est présente dans le deuxième chapitre du film, même si le titre de celui-ci est « Claire ». Cette dernière, de nature terrestre, est perturbée par l'approche de la planète car elle a peur de perdre son enfant et sa belle vie avec son époux. Or Justine n'a rien à perdre. Elle attend l'arrivée de la fin du monde pour quitter son enfer présent sur la Terre. Il ne faut pas attendre la fin du film pour être convaincu que Lars von Trier voulait dès le début comparer la planète Mélancolie à Justine et la planète Terre à Claire. Nous assistons dès le deuxième chapitre à un combat entre deux femmes, entre deux planètes, entre deux logiques. Le combat nature et culture, vérité et imaginaire que l'on avait observé dans *Antichrist,* est aussi omniprésent dans *Melancholia.*

Lars von Trier utilise la planète *Melancholia* pour montrer la différence entre les deux sœurs à partir de l'interaction de la planète avec les deux femmes. Telle la Lune pour le Soleil, Justine est *Melancholia* pour Claire qui est Terre. Elle tire sa lumière de cette planète. Dans une scène du film, Claire retrouve Justine nue, étalée sur l'herbe près de la rivière sous les rayons de la planète melancholia. Une image qui confère un pouvoir, une force au corps féminin ;un corps féminin nu, une peau blanche, une posture de liberté corporelle, entouré d'un paysage nocturne et d'une rivière étincelante, le tout éclairé par la planète.

Alors que Claire cède à la panique, elle refuse d'accepter la vérité. Elle croit avant tout à la science. Son époux, un scientifique, lui explique que cette planète ne va jamais heurter la terre. Justine s'oppose à cette interprétation scientifique des faits et selon une autre logique crée pour son neveu un outil qui ressemble à une grande bague pour vérifier à chaque heure si la planète s'approche de la Terre. En effet, cet outil fonctionne et révèle l'inutilité des outils de la science.

Lars von Trier, par ses deux figures féminines, oppose la nature et la culture, l'intuition et la science, le rationnel et l'irrationnel. Tout comme dans *Antichrist*,

Charlotte Gainsbourg s'oppose aux études théoriques psychologiques de son époux psychiatre, en déclarant au milieu du film :

« Freud is dead »

2.10 La fin du monde : Retour à la Bible

Dans un château enchanté à la manière d'un grand *resort-hotel*, installé sur une île inconnue, entourée d'une grande forêt magique, se déroulent toutes les péripéties du film. Lars von Trier emprisonne ses personnages (Justine, Claire, son époux, son enfant et des chevaux) dans ce lieu isolé, tandis qu'une énorme planète s'approche pour entrer en collision avec la Terre. Résumons, deux sœurs, un scientifique, un enfant et des chevaux sont entourés de néant et attendent un autre type de néant. Selon Rob White, un critique et analyste du cinéma :

> Von Trier's presiding role is like that of a newly crowned Caliban, a totally anarchic guardian whose motto for indiscipline is: "Here you shall stay until everything is broken!"[45].

De même, nous les spectateurs, sommes aussi emprisonnés dans cet espace. Lars von Trier ne donne pas de références géographiques. La Terre pour les spectateurs, se résume au château et à son entourage, le peuple choisi est ses quatres membres, les animaux sont les chevaux. La manière dont Lars von Trier a filmé cette fin du monde, se démarque des conventions classiques hollywoodiennes des films de sciences-fiction sur ce thème. Lars von Trier s'intéresse davantage aux duels entre les corps et les deux sœurs qu'au duel entre la Terre et la planète Melancholia.

---

[45] Power, Nina. « Lars von Triers's « Melancholia » : A discussion ». Editeur Rob White, publié dans dialogues, http://www.filmquarterly.org/2012/01/lars-von-triers-melancholia-a-discussion/, consulté le 25 mars 2013.

Après sa longue expérimentation avec le thème du sacrifice, Lars von Trier, dans *Melancholia*, ne met plus de limites à son thème qu'il élargit à la Terre entière en évoquant la fin du monde. Justine ne semble pas être terrifiée par la mort collective : « the earth is evil, we don't need to grieve for it », alors que Claire est bouleversée par ce fait et n'arrive pas à protéger son enfant et sa sœur. Son époux, le scientifique, s'est suicidé au moment où il est devenu certain que la planète allait entrer en collision avec la Terre.

Les deux sœurs et le petit enfant se refugient dans une tente, se tiennent les mains, ferment les yeux et attendent les dernières minutes de leur vie. Une planète immense traverse la croûte terrestre en arrière-plan, détruit la mer et la terre et s'approche de la petite tente installée sur un talus, en premier plan. En quelques secondes, la planète détruit la Terre. C'est la fin du film.

Selon nous, *Melancholia* ne parle pas tant d'une mort, ni d'une fin du monde, mais au contraire, d'une nouvelle naissance, d'une nouvelle terre, d'un nouveau monde et d'un nouveau peuple. Lars von Trier écrit par ce film, une autre Bible, fondée sur d'autres règles. Il crée une planète *Melancholia* et fait tomber Justine dans une dépression mélancolique pour indiquer que cette femme appartient à cette planète. Claire qui était au début la protectrice, devient la protégée de sa sœur. Comme si Justine était la croyante et l'élue de Dieu pour sauver l'humanité, elle construit la tente, sur le sommet du talus et protège sa famille de la fin du monde. À la fin, on ne sait pas vraiment si elles meurent ou si elles traversent vers un nouveau monde.

Dieu conclut une troisième alliance[46] avec son peuple, mais cette fois-ci ni avec Abraham, ni avec les autres prophètes, mais avec Justine, elle-même prophète.

Les éléments de cette alliance ressemblent beaucoup à ceux d'Abraham dans l'Ancien Testament. Elles reposent sur trois éléments : La Promesse: Dieu adresse une

[46] La première alliance est avec le people d'Israël à travers les prophètes de l'Ancien Testament, la deuxième alliance est avec le monde entier à travers Jésus-Christ.

promesse à une femme et pas un homme, puis à sa descendance (la famille de Justine, Claire et son enfant), à travers la planète étincelante Melancholia. L'alliance exige qu'un *sacrifice* soit offert. Cette fois ci, la mort de l'époux de Claire peut être considérée comme un sacrifice. Le deuxième élément est la *foi*. Justine, mélancolique, croit à cette alliance, sans le dire, et protège sa famille et le monde, symboliquement

Lars von Trier sauve ces deux femmes et ne laisse pas place à l'homme sur la nouvelle Terre, sauf au petit garçon innocent.

Ainsi Lars von Trier met en scène dans *Antichrist* et *Melancholia* deux corps hystériques et mélancoliques qui veulent être remarqués et libérés des normes et des règles. Ces corps esclaves et insatisfaits investissent leur sexualité dans un rituel sacrificiel qui les pose comme maître, un maître qui se nourrit de l'esclavage. La femme dans *Antichrist* actualise la perception négative des femmes hystériques, sorcières, déchues dans l'époque victorienne et s'oppose à la culture et au traitement pathologique alors que la femme dans *Melancholia* néglige les lois, les sciences et fait confiance à sa nature humaine. Ces deux femmes revisitent la figure d'Ève, quoique sous différentes formes. Charlotte est associée à Ève et au péché originel. Le sentiment d'auto-culpabilité la pousse vers la mort, même sans le vouloir. Alors que Justine gagne du pouvoir et incarne la figure d'Ève à qui on a interdit auparavant de manger de l'arbre de la vie et qui décide aujourd'hui de détruire la Terre. Dans *Antichrist*, nous sommes devant la création du monde d'Adam et d'Ève dans la forêt Eden alors que dans *Melancholia*, nous assistons à l'abolissement de la Terre par Ève.

Dans ces quatre films précédents, le sacrifice est généré par cette pulsion de mort, sans l'intervention d'un élément extérieur. La femme s'auto-inflige son martyr et en ressent un plaisir coupable qui la pousse volontairement vers la mort. Dans *Dogville*, Lars von Trier fait appel à la justice qui inscrira le sacrifice dans le cadre de la morale, de l'éthique et du jugement et nous offrira un nouveau cadre théorique à analyser.

Chapitre 3 – La figure sacrificielle féminine : le « non sacrifice » au nom de la justice

3.1 Justice et sacrifice : Ce que nous raconte la Bible

> *Saint-Grégoire nous dit :« La justice humaine étant examinée selon les règles de Dieu, se trouve quelque fois une injustice, et que ce qui paraissait à l'homme de l'or et des diamants, ne paraît que de la paille et du verre, lorsque Dieu le pèse dans la balance de la vérité »* (Le Maistre de Sacy 1711, p. 386)

Dans ce chapitre, nous traiterons de l'espace sacrificiel féminin et nous analyserons la figure féminine dans le film *Dogville*[47] (2003). Nous avons choisi d'aborder ce film à la fin du mémoire parce que, contrairement aux quatre films précédents, le sacrifice dans *Dogville* prend la forme de la justice plutôt que celle de la rédemption. La violence du sacrifice dans ce film ne vise pas uniquement la vengeance mais elle vise également une éthique, une morale et une loi. Le sacrifice dans ce film est gouverné par la justice, la morale et la question du mérite et de la punition (même si cette justice est discutable). *Dogville* explore la question de la justice sociale. Il ouvre un débat sur la justice et la sanction, le bien et le mal. On note aussi les références religieuses utilisées pour raconter l'histoire, et qui confèrent au film une dimension allégorique.

Beaucoup d'auteurs et de théoriciens qui ont abordé le sujet du sacrifice, s'interrogent sur le rapport entre cet acte meurtrier, suicidaire, et la question de la justice et de la morale. La majorité des figures sacrificielles dans l'ère primitive et même dans notre société contemporaine, ont été peu comprises, interprétées et jugées d'après leurs erreurs, davantage que d'après les buts qu'elles poursuivaient. Theo Hermans, chercheur en littérature comparée, nous explique le rapport entre le sacrifice et la justice dans son

[47] Le film est le premier d'une trilogie intitulée *USA - Land of Opportunities* et a fait partie de la sélection officielle du festival de Cannes en 2003 et a été auréolé d'une Palme d'or. L'histoire de *Dogville* est racontée en neuf chapitres avec une brève description de chaque chapitre donnée avant sa diffusion.

livre *Origène, théologie sacrificielle du sacerdoce des chrétiens*. « Etant donné que « justice » est le terme générique désignant toutes sortes de vertus, la justice se cache dans chaque sacrifice spirituel. Aucun sacrifice, si grandiose qu'il soit, ne peut être offert sans justice. La justice présente dans le sacrifice, le rend acceptable à Dieu. » (Hermans 1996, p.161) Or cette même justice n'est pas présente dans le sacrifice de Jésus-Christ qui n'est pas tant un sacrifice de justice qu'un sacrifice d'amour. ; Car Jésus-Christ est mort par amour pour sauver l'humanité, alors qu'il n'était pas pécheur et n'a pas participé aux péchés des autres. Il s'est sacrifié volontairement en agissant selon la volonté de son père et en obéissant à sa demande.

Le Nouveau Testament nous enseigne que Dieu a envoyé son fils pour mourir et sauver l'humanité. La mort de Jésus-Christ sur la croix évoque la pratique des sacrifices humains pour apaiser la colère des Dieux dans les anciennes civilisations. On perçoit aujourd'hui comme une pratique horrible qu'un père puisse offrir son fils en holocauste. Mais la résurrection de Jésus-Christ et l'image du tombeau vide, nous rappelle que Dieu n'est pas féroce mais est un Dieu d'amour et un père protecteur. La loi divine était le moyen pour expier les péchés des hommes. Dieu avant de s'adresser aux hommes avec son fils, a essayé plusieurs fois et de multiples manières de leur parler à travers les prophètes dans l'Ancien Testament. Ce livre renferme des indices sur le Nouveau Testament et prépare le sacrifice de Jésus-Christ.

Dans la religion judéo-chrétienne, la pratique du sacrifice humaine était populaire. Pour l'Ancien Testament, en effet, le sacrifice est avant tout le médiateur de la bénédiction divine. Par les rituels sacrificiels, une relation s'établit entre Dieu et son peuple. L'Ancien Testament nous raconte les offrandes et les holocaustes sanglants qui ont été offerts à Dieu pour recevoir sa bénédiction. Mais Dieu a dénoncé par la suite, le sacrifice qui vise la violence et le sang, comme le témoigne le livre d'Isaïe de l'Ancien Testament, et les a remplacé par le sacrifice de justice.

> Lavez-vous, purifiez-vous, ôtez de ma vue vos actions mauvaises, cessez de faire le mal. Apprenez à faire le bien: recherchez la justice, mettez au

> pas l'oppresseur, faites droit à l'orphelin, prenez la défense de la veuve. (Isaïe 1,17).

Les paroles d'Isaïe marquent l'abandon des sacrifices humains par la civilisation naissante et préparent l'enseignement du Nouveau Testament et les changements que le fils de Dieu va apporter avec lui. Jésus-Christ dénonçait la vengeance et la violence et enseignait le pardon et la grâce, au contraire de l'enseignement de l'Ancien Testament et de la religion judaïque qui cherchait, dans ses premiers temps, à promouvoir la loi du talion[48] : « œil pour œil, dent pour dent, (main pour main, pied pour pied, brûlure pour brûlure, meurtrissure pour meurtrissure, plaie pour plaie) (Ex 21,24-25).

Selon Dominique de La Maisonneuve, la nouveauté enseignée[49] par Jésus, affirme que le pardon dépasse la justice, sans l'abolir. (De la Maisonneuve 2007 p.150). De la Maisonneuve ajoute que « la tradition juive a d'ailleurs progressivement retiré à la loi du talion son sens littéral. Il ne s'agit pas d'arracher un œil à celui qui vous a fait perdre le vôtre, mais de lui demander une compensation en argent pour l'œil perdu. » (De la Maisonneuve 2007, p.151) En d'autres termes, la tradition juive a évalué puis évolué la loi du talion qui consiste à subir un tort afin de rembourser sa dette à autrui. Ce principe, alors rejoint « le refus socratique de la loi du talion » et s'approche du principe de la justice de nos jours. « Le refus socratique de la loi du talion » se fonde sur l'idée qu'on ne peut connaître le bien et vouloir le mal. Pour Socrate, « nul ne fait le mal si ce n'est par ignorance. Le mal est une faute d'intelligence car l'individu sensé qui connaît le bien n'approche plus son contraire. » (Koné 2010, p.121) La justice est liée à l'ignorance. C'est par ignorance, qu'un être devient injuste.

Nous sommes devant deux définitions de la justice, véhiculées dans la Bible, celle enseignée par Jésus-Christ dans le Nouveau Testament et qui prend la forme de la rédemption et du pardon, et celle enseignée par le judaïsme dans l'Ancien Testament et qui par sa nature, annonce et encourage la vengeance sans limites. La loi et la grâce sont

---

[48] La loi qui exige que le coupable subisse une punition du même ordre que le tort qu'il a commis.

[49] « Je ne suis pas venu abolir, mais accomplir » (Matthieu 5, 17)

deux sujets que le Nouveau et l'Ancien Testament opposent l'un contre l'autre. Cette opposition n'est que celle entre l'alliance mosaïque et la nouvelle alliance de Jésus-Christ[50]. Dans l'Ancien Testament, l'alliance se situe entre Dieu et le peuple juif, alors que dans le Nouveau Testament, elle est entre Dieu et les humains.

Tous ces concepts nous seront utiles pour l'analyse de l'espace sacrificiel dans *Dogville*. Dans ce film, le sacrifice apparaît comme une épreuve, un examen, voire un test. Lars von Trier met la femme à l'épreuve ultime de sa vie. Notre intention dans ce chapitre, est d'analyser cette épreuve du sacrifice dans *Dogville* à la lumière des définitions, des lois citées précédemment, ainsi que d'observer dans *Dogville*, une certaine reprise et recyclage des légendes sacrificielles racontées dans l'Ancien et le Nouveau Testament, offrant ainsi, selon nous, une lecture post-moderne de la Bible.

3.2 *Dogville :* l'espace physique, recyclage des références bibliques

« L'actuel croisement entre cinéma et art contemporain, viserait à transformer les modalités de la narrativité et laisserait entrevoir la possibilité que le récit puisse se configurer selon un nouveau type de rapport et une nouvelle mise en forme des récits. » (Fraser 2009, p.55) Lars von Trier, dans le film *Dogville* marque ce croisement à travers une nouvelle configuration de l'espace dans le cinéma et à travers un système de combinaisons narratives et spatio-temporelles qui mettront en relief l'utilisation et le recyclage[51] de sources et de références religieuses pour raconter l'histoire.

Au contraire des autres chapitres de ce mémoire, je vais aborder ici l'espace physique sacrificiel. Cet espace physique prend une importance symbolique dans la mise en scène et il est nécessaire de s'y arrêter. Lars von Trier, connu pour le fond et le contenu provocateur de ses films, place le spectateur devant une forme et un dispositif bien réfléchi. Un décor minimaliste ressemblant à un studio, des contours blancs

[50] Ceci nous rappelle l'expression dans l'évangile de Jean « Car la loi a été donnée par Moïse, la grâce et la vérité sont venues par Jésus-Christ. » (Jean 1 :17)
[51] Cette association de la reprise au recyclage apparait chez les auteurs discutant l'art postmoderne.

dessinant les maisons, les rues, sur un fond noir et neutre, des objets indiqués par des étiquettes… « C'est la triste histoire du village *Dogville*, qui se situe dans des montagnes rocheuses aux États Unis, où la route est arrivée à sa fin définitive, près de l'entrée de l'ancienne mine d'argent abandonnée. » C'est avec ces mots évoquant à la fois les sentiments de participation et de distance, accompagnés d'un air d'opéra, que le narrateur du film, présent et absent, ouvre le film. Un « travelling avant » d'un plan aérien vers une radio ancienne dans la maison de Tom, montre un village peuplé par des humains conservateurs, formé de lignes blanches, enclavé et bien défini. Le corps des personnages et l'architecture minimaliste et perpendiculaire de la ville montrent à cet égard des caractéristiques homologues. Ce village sans murs, sans aucune flexibilité ou ouverture, fournit l'image d'un corps figé, immobile, étayé de silence, conservateur et témoin de destruction.

Une question se pose : Comment le corps de ces personnages habitent-ils cet espace ?

En effet, la mise en scène dans *Dogville* s'articule à travers le rapport entre ces corps et cet espace et entre le corps de l'étrangère Grace et cet espace dans laquelle elle va habiter. Lars von Trier parvient ici de manière assez subtile à raconter tout le film dès le premier plan, et à travers la voix off du narrateur. La musique, d'apparence anodine s'offre ici comme un remède à ces corps en souffrance et ouvre une fenêtre vers un espace mental. Le passage entre le premier plan et la caméra épaule qui se faufile entre les personnages et permet aux spectateurs de mieux se familiariser avec cet espace, nous pousse à nous interroger sur la nature des habitants et leur rapport avec cet espace. On apprend dès le début, qu'il s'agit d'un village rural, catholique, conservateur et pauvre. Les gens survivent à travers l'agriculture et quelques travaux domestiques. Bien que le village se montre enclavé et sous l'emprise de l'ignorance, il a quand même une relation avec le monde extérieur à travers les pratiques d'échange locales.

L'espace physique est une image symbolique de l'enclavement et l'isolation de ce village. On peut parler à cet égard d'un effet d'exclusion et de routine établi par Lars von Trier dès le début du film et qui prépare à un changement, un bouleversement vers une destination inconnue.

Mais ce qui est étonnant dans cet espace, c'est l'absence des éléments de la nature, ou en d'autres termes, l'absence de la représentation des éléments de la nature (arbres, eau, soleil, lune, ciel, terre, …) Ce village est habité seulement par des humains, un chien, des objets domestiques et quelques objets contemporains (voiture) et par beaucoup de pommes. Comme si l'histoire de *Dogville* se situait dans un coin de la Bible, avant le premier livre de la Genèse et le dernier livre, avant la création de la terre par Dieu et juste à l'époque de l'arrivée des premiers prophètes, dans une représentation contemporaine.

3.3 L'arrivée de Grace : la dialectique maître/esclave

Lars von Trier place ses personnages dans un village régi par l'enclavement, la pauvreté et l'ignorance, auxquels ils sont habitués. Mais l'arrivée soudaine d'une étrangère Grace, d'une classe sociale élevée, au village de Dogville, s'échappant d'une bande de gangsters, va entraîner des changements. Encouragée par Tom, (le futur écrivain, un jeune homme, reconnu dans le village comme étant le guide moral et qui offre hebdomadairement des conférences morales pour tous les villageois, sur les sujets de l'acceptation), et afin de convaincre les villageois de se refugier chez eux, elle offre de les aider dans leurs tâches. Grace devient alors la garde-malade, l'aide-soignante, la nourrice. Elle participe aussi à des corvées d'agriculture. En parallèle, elle commence à éprouver des sentiments pour Tom, qui est la seule personne qui a aidé Grace à s'intégrer dans le village. Cette communauté, habituée aux échanges, commence à exploiter Grace et allant même jusqu'à abuser d'elle. Elle devient leur esclave, la victime de leurs pulsions animales et de leurs désirs intarissables. Impossible de fuir, Grace joue le rôle qu'ils lui ont donné et elle l'accepte.

La refugiée Grace accepte son rôle de victime et profite de son statut d'esclave et les villageois sont fiers d'être pour la première fois dans la position de maîtres. *Dogville* nous place devant une dialectique maître / esclave, victime et bourreau qui se joue entre Grace et les habitants du village. Hegel, dans son ouvrage *La phénoménologie de*

l'esprit étudie la dialectique Maitre/esclave. Selon lui, cette dialectique s'opère dans un renversement de perspective. Selon ses mots déjà cités en introduction :

> «L'esclave est asservi. Il sert le maître et se tait. Il travaille et il souffre, tremble et obéit. Mais il a le monde entier autour de lui, foisonnant et complexe, qu'il regarde et transforme. Celui qui travaille, qui est en butte aux choses et aux êtres, à la difficulté et aux soucis, devient, progresse, s'élève – parce qu'il apprend et ne reste pas le même, *lui*. Le maître ne recule devant rien, car le maître n'a pas peur. Ou plutôt, il ne *connaît* pas la peur, parce qu'il ignore les dangers. Il n'y pense pas, pas même à la *mort*. *Sa force, c'est d'ignorer*»[52]. (Hegel 1939, page 143 à 150)

Ceci explique la renonciation de Grace à la fin du film. Elle se lasse de jouer le rôle de la victime passive et décide de changer son statut. Tom appelle les gangsters. Les villageois attendent l'exécution de Grace par ces derniers. Mais Lars von Trier, dans ce film, déjoue les prédictions. Il s'avère que le père de Grace est le patron de la bande de gangsters. Après une longue discussion avec son père dans la voiture autour des notions de justice et de morale, du bien et du mal, Grace ordonne aux gangsters de brûler le village avec tous ces habitants et de tuer Tom d'une balle dans la tête. Il n'y a que le chien « Moses », le gardien du village, qui survit, par miracle, à l'extermination.

Avec ce rituel de vengeance et de punition, Lars von Trier suggère une nouvelle forme de loi pivotant entre la justice et le crime social, dans une nouvelle géographie spatiale. Grace, par son arrivée, devient l'initiatrice de cette loi.

---

[52] http://jchichegblancbrude.blog.lemonde.fr/2008/02/01/la-dialectique-du-maitre-et-de-lesclave/. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1939. *Phénoménologie de l'esprit*.

3.4 *Dogville :* structure narrative à la lumière de l'Ancien Testament

Dans l'histoire de *Dogville*, on retrouve à travers la construction du récit, et la configuration de l'espace, ainsi que cette dialectique maître/esclave, énormément de références de la religion judéo-chrétienne. D'une part, on retrouve le symbole de la terre, du village et du peuple introverti attaché à ses racines, et d'autre part on retrouve Grace, une refugiée qui vient pour chercher une nouvelle vie, la terre promise. Ce village, nourri par la pauvreté, la misère, et l'ignorance cherche à donner une offrande à Dieu afin de recevoir en échange ses bénédictions. Cette description nous rappelle l'Ancien Testament, la légende de Moïse et le sacrifice d'Abraham. La façon dont Lars von Trier nous présente les villageois, avec la voix-off d'un narrateur, ressemble à la façon avec laquelle on racontait les histoires dans la Bible, c'est-à-dire avec une narration neutre mais présente. Ajoutons les caractéristiques de ce village ainsi que de sa terre, qui ressemblent à celles du peuple d'Israël, et de la terre d'Egypte. Tom apparait comme un prophète, dont la fonction est de relever l'humanité de sa déchéance et de la faire parvenir à sa destination finale.

C'est ce point de vue historique et religieux que nous utilisons ici pour comprendre le sacrifice dans *Dogville* et ses thématiques. Les récits bibliques de l' Ancien Testament se voient incarnés dans ce film. Mais pourquoi l'Ancien Testament ? Qu'est-ce que nous racontent ses récits bibliques ?

L'Ancien Testament nous raconte à travers les récits de prophètes et les récits historiques, l'histoire du peuple juif[53]. Ce peuple se laissera asservir par les égyptiens et leur idolâtrie, et acceptera le rôle de proie. L'attachement à la terre était leur seul souci. Grace dans *Dogville* n'incarne pas des figures bibliques en tant que telles, mais cette figure féminine se voit nourrie par leurs idées, leurs histoires et leurs thématiques. Elle

[53] « La communauté religieuse des Juifs palestiniens, rassemblée sur les rives de la mer Morte et du Jourdain, apparaît comme une société close. En dépit d'une diaspora largement répandue de l'Egypte à la Mésopotamie, les juifs palestiniens refusent toute ouverture au monde grec. Ils entendent ainsi rester fidèles à ce qui les réunit, les cimente et les définit depuis les origines : **la foi en un Dieu unique**.» (Clément 1983, p.25)

incarne l'idée du Christ, mal compris sur la terre, pré-jugée avant d'éclater pour se rapprocher davantage de l'idée et de la figure de Moïse qui, tel inscrit dans l'Ancien Testament « s'enflamme de colère contre les égyptiens, rompt les tables de la Loi, brûle le veau qu'ils avaient fait, en fait boire la poudre au peuple, et les punit ainsi les uns par les autres. » (Exod. Xxxii. 19, etc.) Grace a été envoyée à Dogville pour délivrer le monde de ce village et de ces habitants. Elle réclame son droit et établit sa propre loi.

Le but de toutes ces explications n'est pas, une fois de plus, de faire une nouvelle interprétation des récits bibliques mais ce qui nous apparaît intéressant pour l'analyse de la figure féminine dans *Dogville*, est cette phase biblique qui se situe entre la création du monde, les récits des prophètes (en particulier Moïse et Abraham) et l'arrivée de Jésus-Christ. C'est à travers ses péripéties, que l'espace sacrificiel féminin dans ce film prendra forme. À travers toutes ces références, et les études de Hegel et d'autres auteurs, nous répondrons aux questions suivantes :

Pourquoi les villageois ont-ils abusé et torturé Grace ? Pourquoi Grace a-t-elle accepté de jouer le rôle de la victime ? Qu'est-ce qui a causé ce renversement de perspective entre maîtres et esclaves ?

3.5 Esclavage, crime et sacrifice

Le portrait que Lars von Trier nous propose du maître ressemble, aux descriptions de Hegel, « un portrait fait par l'esclave, un portrait qui représente l'esclave, au moins tel qu'il se rêve, tout au plus un esclave privé. Sous l'image hégélienne du maître, c'est toujours l'esclave qui perce. » (Verstraeten 1998, p.177). Cela s'applique au portrait du maître, des villageois par rapport à celui de l'esclave, Grace.

L'image dans ce film nous en apprend beaucoup sur ces villageois, sans négliger non plus l'apport de la fonction narrative et discursive de la parole et des dialogues. Lars von Trier met dans la bouche de ses acteurs des paroles qui montrent le malaise dans lequel ils se trouvent. La pauvreté, l'ignorance, le sentiment d'exclusion et d'inégalité

dans lequel les villageois habitent, apparaissent dans le film comme des stimulateurs pour commettre le crime.

Or le statut critique de Grace, refugiée et dépendante, la pose comme proie. L'exploitation abusive de Grace, apparaît comme un acte de vengeance. Les villageois se vengent du monde, de la loi, de la classe sociale, de la justice, à travers Grace. Cela est causé par une rupture sociale qui s'inscrit de manière privilégiée dans cet espace. Lars von Trier offre par cet acte, une réflexion sur la justice sociale. Ces villageois, avant de devenir à la fin du film des esclaves du maître (qu'est devenue Grace), sont tout au long du film des esclaves de leur nature humaine, de leur ignorance et de leur pauvreté.

La hiérarchisation dans le village Dogville entraîne « une organisation sociale structurée et stratifiée» Mais l'arrivée de Grace a entraîné des tensions propres à une telle structuration. Ceci a causé des « rivalités dont l'origine peut justement résider dans les fondements religieux des relations qui unissent les castes autour de la tension et de la complémentarité. Le fait que les rites associés au sacrifice s'avèrent pouvoir amener la pérennité du système social caractérisé par la dominance et la discrimination et que les villageois y prennent part, invite à voir si certaines résistances à ce système socio-symbolique se manifestent durant une telle sacralisation de la dissymétrie sociale. En effet, si celle-ci est renouvelée lors du rituel sacrificiel de Grace et qu'elle semble publiquement acceptée, les villageois vont parvenir à revendiquer ce qu'ils nomment « leurs droits d'êtres humains »[54] ».

Grace, au contraire, s'est révoltée et libérée de son père mafioso et cherche une nouvelle terre d'accueil. Grace a accepté de jouer le rôle de l'esclave pour deux raisons. Selon Hegel, « les esclaves se révoltent soit parce qu'ils veulent un maître, soit parce qu'ils veulent devenir maîtres eux-mêmes. » (Dili Palaï 2008, p.181). Au début, Grace

---

[54] Inspiré de Trouillet, Pierre-Yves. 2010. « Les enjeux du sacrifice ». Publié dans *Conflits et rapports sociaux en Asie du Sud. Lionel Daixas, Lucie Dejouhanet, Pierre-Yves Trouillet.* http://hal.inria.fr/docs/00/86/77/43/PDF/Chapitre_conflitAS_Trouillet.pdf. P. 246 consulté le 6 novembre 2013

accepte d'être l'esclave et choisit ces villageois comme maîtres mais après son harcèlement, Grace va se mettre à lutter contre l'injustice. Hegel appelle ce phénomène 'La dialectique de la lutte pour la reconnaissance'. C'est-à-dire que « l'esclave désire destituer le maître de son statut, ou sous un autre angle, l'esclave ne veut plus être soumis à l'autorité du maître. Il veut fuir et être libre. » (Dili Palaï 2008, p.181)

Mais ce qui est étrange est que dans les autres films de Lars von Trier les personnages féminins acceptent de devenir victimes par amour de leur fils, de leur époux tandis que l'acceptation et le fantasme de la mort dans *Dogville* prennent une forme élargie. Grace devient l'image combinatoire entre Moïse et Jésus-Christ. Elle se révolte contre les injustices, établit sa propre loi pour sauver l'humanité, des habitants pécheurs de Dogville. L'acte d'acceptation et de consécration de Grace, ainsi que l'acte de reconnaissance possèdent une dimension biblique et mythique incontournable.

L'histoire de Grace marquée par l'auto-humiliation, la culpabilité, l'esclavage et le sacrifice nous apparaît comme étant une combinaison entre le Nouveau et l'Ancien Testament. Grace se crucifie pour purifier les péchés des villageois. Dans *Dogville*, le sacrifiant est les villageois, tous les villageois ; les hommes, les femmes, les enfants. Il s'agit d'un sacrifiant collectif, le village entier. Le sacrifice est apporté à Dieu par ce village. La matière sacrificielle ou l'autel n'est autre que Grace. Grace, avec son statut envahissant dans le village qui a apporté les changements aux habitants de ce village, se sent coupable et victime. Elle accepte l'auto-humiliation et la violence par foi et par grâce. Les habitants trouvent ainsi dans le statut de Grace, une matière sacrificielle qu'ils ont toujours inconsciemment attendus afin de se sauver du malheur. Ils profitent de la dépendance de Grace et de son sentiment de culpabilité naïf pour recevoir les bénédictions divines. Il s'agit d'un sacrifice cathartique. Les villageois canalise la violence et la déplace sur la victime étrangère, croyant ainsi que le sacrifice de cette victime étrangère, marginale et liminale ne va pas menacer le village parce qu'il évite toute réciprocité de la violence. (Brighenti 2006, p.104)

Or si on se place du côté de Grace, la culpabilité ressentie par elle, peut se définir également par des traits négatifs comme «le sentiment du déplaisir moral, remords, regret, ou dépréciation qui signe le jugement du Surmoi.[55]» Les sujets de la culpabilité et de la sanction, ont attiré beaucoup de théoriciens et des auteurs. Dans la nouvelle revue de psychanalyse *Figures du vide*, Francois Gantheret, Michel Grinbinsky et Michel Schneider affirment que :

> «Parler de culpabilité, c'est obligatoirement avoir recours à une évaluation éthique comme catégorie à laquelle s'accorde le sujet….La culpabilité s'appuie sur une triade de réactions dont les éléments s'organisent différemment selon les cas. C'est d'abord la possibilité d'une punition qui, sur le plan de la morale personnelle, devient une nécessité d'expiation, une obligation de s'amender et de changer. Enfin le pardon, qui permet la réconciliation, est le troisième moyen d'étanchement de la culpabilité. L'emprise de la culpabilité dépend de celle d'un idéal, d'une loi, qui, par l'importance qu'on lui accorde. L'extension de cette loi est variable quant au groupe qu'elle régit. La responsabilité en cause peut valoir pour tout individu placé dans les mêmes circonstances ; elle peut aussi ne concerner que le seul cercle des pairs ayant un idéal commun et y trouvant leur ciment ; pour certains enfin, elle donne l'illusion d'être tout à fait individuelle, quand aucun point commun n'est reconnu avec autrui (encore que la relation entre la victime et le bourreau ne soit jamais assez simplement vécue). [56]»

Or dans le cas de *Dogville*, Grace n'accepte pas le sacrifice et revendique son droit d'humain et punit les villageois par la même loi établie par eux, la loi de la mort, de la discrimination et de la sanction. La culpabilité de Grace prend ainsi la forme d'un dilemme entre le bien et le mal, entre pardonner les villageois et pouvoir accepter son

---

[55]https://ec56229aec51f1baff1d185c3068e22352c56024573e929788ff.ssl.cf1.rackcdn.com/attachments/original/7/0/2/002624702.pdf consulté le 20 septembre 2013

[56]https://ec56229aec51f1baff1d185c3068e22352c56024573e929788ff.ssl.cf1.rackcdn.com/attachments/original/7/0/2/002624702.pdf consulté le 30 novembre 2013 consulté le 20 septembre 2013

sort, ou bien fuir d'une manière ou d'une autre. Ce dilemme aboutit à la fin du film à un excès masochiste et à l'ascétisme, puis se manifeste par l'acte d'extermination des villageois. Dans une société où le système juridique est absent, l'action des gens est généralement un compromis entre le bien et le mal. Ce compromis entre le bien et le mal annonce que Grace n'est pas une simple victime. Intolérante, elle a mis à part sa bonté et a regagné du pouvoir. Grace prouve qu'elle n'est pas une femme esclave mais au contraire une femme qui possède des choix. Elle s'est protégée par le voile de la violence, canalisée dans son corps et son esprit. Le sacrifice inaccompli de Grace se retourne vers les villageois. Elle leur donne ce qu'elle pense qu'ils méritent. Grace demande ainsi la rédemption.

Dans « *Dogville* », au contraire des autres films de Lars von Trier, il ne s'agit pas d'un sacrifice féminin mais plutôt du « non-sacrifice » de cette femme. Cela rappelle le non-sacrifice d'Isaac par son père Abraham. Dans ce texte biblique, Dieu appelle Abraham à offrir son seul fils comme sacrifice. Sur l'autel, Dieu prend le parti de l'innocent et du faible, change d'avis et ne laisse pas Abraham tuer son fils. L'étude de ce texte biblique va nous aider dans l'analyse de *Dogville*.

3.6 Le « non sacrifice » d'Abraham

Guy Rosalato nous raconte l'histoire du sacrifice d'Abraham brièvement :

> La scène implique une double intention : l'obéissance absolue d'Abraham à l'injonction de Dieu qui l'oblige à offrir son fils en holocauste au mont Moriyya et la confiance absolue en Dieu qui offrira une autre issue. Il lie Isaac et le met sur l'autel au-dessus des buches. L'ange, alors, le retient. Abraham aperçoit le bélier, pris par les cornes dans un fourré et le sacrifie. (Rosolato 1987, p.85)

Dans ce texte biblique, on remarque une double image de Dieu, ainsi qu'une double image du serviteur Abraham, voire une conversion des figures, ce qui fait que l'enjeu du sacrifice est important. Selon Massat et Bormans :

> Abraham met Dieu face à une contradiction, car, s'il lui obéit, il a alors affaire à un Dieu féroce qui détruit la descendance donc en contradiction avec le but de l'alliance. En obéissant Dieu et en se montrant prêt à tuer son propre fils, Abraham force Dieu à surmonter sa propre violence et à tenir sa promesse de protéger les générations à venir. Mais Abraham, en sacrifiant un bélier, et non pas son fils, détourne ses pulsions meurtrières. C'est son obéissance et sa confiance en la Loi divine qui lui permettent ce détournement. En s'abandonnant à la Loi, Abraham apaise ses pulsions de mort en les orientant vers d'autres buts plus en accord avec lui-même et la loi divine. (Massat et Bormans 2004, p.59)

Ce sacrifice, selon les auteurs, mettrait fin aux sacrifices humains. Dans « *Dogville* », nous nous retrouvons presque dans le même scénario du sacrifice, puisque le lien entre Grace et les villageois est susceptible d'être modifié. Grace accepte au début de se sacrifier pour sauver les villageois de leurs péchés et préserver les générations nouvelles. Mais après, elle apprend que son sacrifice n'est pas en accord avec la loi divine, voire injuste. Après la discussion avec son père dans la voiture, la pulsion meurtrière de Grace s'est déplacée vers les villageois. Grace oscille entre deux excès : la bonté de soi qui la pousse vers l'auto-mortification et la pulsion meurtrière qui la pousse d'un autre côté vers l'extermination de tout le village. La mise en marche de Grace dans l'auto-humiliation est une mise en marche de sa conscience, dans laquelle elle reste ouverte à toute éventualité. Soudainement, la conscience de Grace s'affine. Le sacrifice n'a pas eu lieu. C'est à travers les villageois, que Grace perçoit sa propre toute-puissance, qui déforme sa conscience. Ce n'est plus elle, le sacrifié mais sa toute-puissance. Tout comme dans l'Ancien Testament, dans *Dogville*, Grace recherche Dieu et sa Loi divine, dans chaque acte. Quand elle était esclave, elle se demandait implicitement : est-ce que cela est compatible avec un Dieu d'amour ? Et quand elle est devenue le maître : est-ce que cela est compatible avec un Dieu de justice et du pardon ?

Le crime et la rédemption dans « Dogville » sont-ils semblables ? La charité et le pardon ont-ils de limites ?
En se préservant du sacrifice, Grace devient le maître qui fonde la loi et l'applique cruellement, en disant à la fin du film : « the world would be a better place, without a town like Dogville ».

On emprunte ici le terme de Christian Grappe et de Alfred Marx dans leur livre « *Le sacrifice : vocation et subversion du sacrifice dans les deux testaments* » pour dire que dans *Dogville* nous assistons à notre avis à la fin du « sacrifice de réparation ». « Ce sacrifice relève d'un domaine bien plus restreint et tout à fait différent. Il constitue une réparation versée à Dieu, directement ou indirectement. » (Grappe, Marx 2008, p.40) Le désir de la réparation et de sauver l'humanité de ce village nommé Dogville a poussé Grace vers ce crime. Grace n'a pas tué les villageois et Tom pour les terrifier mais à un autre niveau pour les «bénir» par le biais de la réparation. L'arrivée de Grace auprès des villageois débouche sur une bénédiction. Grace prend la forme d'un Dieu cruel mais aussi prometteur d'une terre nouvelle et d'un nouveau peuple.

L'extermination à la fin qui résulte du non sacrifice de Grace, n'est pas complète puisque demeure le chien Moïse qui survit à la fin. C'est cette résurrection miraculeuse à la fin du film qui annonce la justice dans *Dogville*, c'est le chien qui survit et qui porte le prénom du prophète Moïse. Ce qui explique le dialogue de son père : « un chien malgré sa nature, cessera de commettre des fautes si l'on cesse de les lui pardonner ».

3.7 La justice privée : entre rédemption et vengeance

Dans le film *Dogville*, nous retrouvons donc plusieurs concepts théologiques de la religion judéo-chrétienne (le sacrifice, la rédemption, la salvation, le pardon). Mais on remarque aussi qu'il y a omniprésence de la violence dans chacun de ces concepts, qui prendra à la fin du film la forme de la vengeance. À un instant, Grace réussit à maîtriser la violence à l'intérieur d'elle. Elle s'est transformée en un monstre qui dévore tout ce

qu'on peut jeter sur elle. Mais cette violence canalisée ne peut pas être substituée. Il faut trouver un objet qu'on peut détruire. La violence non contrôlée ni par le sacrifice, ni par la loi, répond à la violence par la vengeance. Cette violence contagieuse n'est nourrie que par le sang du criminel (Jeffrey, Gagnon 2000, p.38- 39-44) Cette violence s'opère dans le cas où « La victime « sacrifiable » doit être suffisamment semblable aux autres membres de la communauté pour qu'ils se reconnaissent en elle, mais relativement différente pour ne pas susciter la vengeance » (Tardif, Gauthier, Da Silva 2006, p.14) Or dans le cas de Grace, son statut d'intruse a suscité à la fin la vengeance.

La légitimation de cette vengeance et de ce crime ne peut pas être étudié sans avoir recours aux mécanismes juridiques qui lui donnent une apparence de moralité. La question de la moralité est ouverte et discutable dans ce film. D'une part, peut-on qualifier l'acte de vengeance commis par Grace comme moral ? D'autre part, moralement parlant, l'acte d'exploitation commis par les villageois envers Grace était-il juste ?

Dans ce modèle de rétribution, quelqu'un doit payer les péchés commis par l'autre. Grace a choisi de ne pas être soumise une deuxième fois au modèle de purification déjà vu dans les autres films de Lars von Trier. Elle a choisi de ne pas être la victime mais finalement le bourreau. Grace conclut avec la phrase suivante, comme si son sacrifice et sa punition devenait une loi, un exemple.

> « It was one's duty to do so, for the sake of other towns, for the sake of humanity »

Elle légalise ses actes au nom de sa propre justice. Grace, de son plein gré, s'est révoltée contre les villageois. Elle n'attendait pas la justice. Le crime de Grace s'explique par une perte de confiance envers la justice étatique ou l'absence de cette dernière dans cette société. Nous assistons donc à l'échec de la justice étatique dans ce film et son remplacement par la violence et la vengeance qui sont des manifestations de la justice non-étatique.

Pendant plusieurs décennies, dans tous les pays, le châtiment était infligé par les cellules sociales élémentaires : Famille, Clan, Tribu, Communauté et, bien sûr, il ne faut pas nier l'intervention du pouvoir religieux et son influence remarquable sur les croyants. (Imbert 1972, p.9) À cette époque, il n'existait pas de justice dite publique. La justice non-étatique dont on parle dans cette section, c'est la justice en dehors de l'institution étatique. Cette justice selon laquelle le sang de la victime crie vengeance contre celui qui l'a versé.

La première évidence dans le cas de *Dogville*, c'est que la vendetta[57] ou « la justice privée » s'avère la réponse unique et immédiate à ce cri de vengeance émis par Grace. Elle s'est vengée contre le crime commis, aboutissant à une vengeance illimitée.

Et la deuxième évidence, c'est que la religion, implicitement citée dans le film, se trouve forcément impliquée et immergée dans la vie sociale des villageois. Il convient de noter que *Dogville* baigne dans une atmosphère religieuse. Grace se venge à travers la religion en général, et en particulier à travers la loi du talion qui intervient à la fin du film. Ainsi la réaction de Grace peut être vue comme une certaine application de cette loi, promue par son père. « Œil pour œil, vie pour vie » rend tout le monde aveugle disait Martin Luther King. Ce slogan biblique semble en effet indigne de l'être humain. Pourtant, à l'origine, cette règle approximative de la morale juive était une sorte d'amélioration plus humaine du droit archaïque selon lequel, pour une seule vie, une famille entière, une branche entière étaient exterminées.

Mais si on se place du côté de Grace, comme nous l'avons déjà mentionné, cette vengeance peut relever aussi du domaine de la réparation et de la salvation. Grace tente de réparer ce que les villageois de Dogville ont brisé. Mais elle choisit de réparer cela par leur extermination, agissant selon sa propre intention de restaurer la loi et d'établir la justice dans ce village.

[57] Faire justice en dehors de l'état et la loi.

3.8 La suite de *Dogville : Manderlay*

Manderlay [58] (2005) est un film de Lars von Trier qui suit *Dogville* et qui raconte l'histoire de Grace, après qu'elle eut brûlé le village et quitté avec son père et les gangsters. Même si *Manderlay* ne fait pas partie de notre corpus, nous allons quand-même aborder quelques idées mentionnées dans ce film afin de pouvoir discuter clairement les questions de la justice, de la morale et de l'éthique et comprendre les intentions meurtrières de Grace dans *Dogville* .

Dans *Manderlay*, Grace arrive à un village (Manderlay) où l'esclavage n'est pas aboli, une famille blanche exploite des Noirs et leur fait subir des humiliations. Grace décide alors de libérer ces esclaves. Elle inverse les rôles. Les blancs servent et les noirs gouvernent. Mais les esclaves devenus maîtres, continuent dans leurs tâches habituelles. Grace tombe amoureuse d'un homme noir, censé être un « Proud nigga[59] » mais il la trompe et vole l'argent du village. À la fin du film, Grace pique une crise de colère et punit l'homme par des coups des fouets. Elle est élue à la place de Mam, la vieille femme qui a écrit les lois de *Manderlay*.

À nouveau, nous retrouvons Grace partagée entre le bien et le mal, plus précisément entre la charité (la grâce), la bonté, la naïveté et la justice. Grace veut libérer les esclaves dans *Manderlay* et veut aider les pauvres dans *Dogville* mais elle fait ça avec une bonté excessive, qui peut être lue comme une espèce de naïveté. La grâce et la charité s'accroissent en même temps et dans les mêmes proportions. Selon Nicolas Petitpied, « le terme de justice signifie alors la grâce et la charité qui justifient. L'homme charitable, s'il est vraiment, doit être juste a fortiori. La justice ne s'opère que par la charité. » (Petitpied 1749, p.347)

---

[58] *Dogville* et *Manderlay* font partie d'une trilogie incomplète "US Land of opportunities". Le troisième film " Washington" n'a pas été tourné.
[59] La catégorie la plus noble des noirs dans le village Manderlay.

On ne peut pas dire que Grace était coupable d'être charitable mais on ne peut pas dire aussi qu'elle était juste. Sa naïveté s'explique par le fait que sa charité n'était pas réfléchie, et justement orientée. Elle était instinctive. Elle a fui son père riche et puissant pour devenir l'esclave des pauvres et des marginaux. Après avoir exterminé les habitants, Grace pensait que la justice règnerait. Mais le village Manderlay ne montre aucun symptôme de justice. Grace plonge une deuxième fois dans ce monde malsain, cynique et décide de ramener la justice de nouveau par sa charité, comme si elle n'avait rien compris de sa première aventure. Grace connait le même sort à la fin. Jean Autret et John Ruskin nous disent dans leur livre que la charité est le sommet de la justice alors que la justice est le fondement de la charité (Autret, Ruskin, 1965, p.103) Grace a bâti la justice sur sa charité, sa grâce et sa naïveté et c'est pour cela que les conséquences dans les deux films *Manderlay* et *Dogville* ont été sanglantes et masochistes. Elle déclare tout le monde coupable de n'avoir pas compris sa charité et réclame sa justice.

En comparant *Dogville, Manderlay* à *Dancer in the Dark* par exemple, on remarque que le sacrifice dans *Dancer in the Dark* s'opère un peu de la même manière. La femme, se voit guidée par la même naïveté vers la mort. Mais la différence dans ce film est que cette femme accepte sa mort et son sacrifice par amour d'une mère à son fils, et se déclare coupable d'avoir tué à un homme. Dans ce film, la société est montrée comme étant injuste, parce que la charité de Selma, à l'inverse de celle de Grace, était muette, aveugle, pleine d'amour, de foi et de bonté. Mais nous ne pouvons pas nier aussi que le principe de la justice qui consiste à traiter les faits matériaux et non pas les émotions et la bonne foi, a été rigoureusement appliqué. Les émotions et la bonne foi de l'inculpée interviennent uniquement dans les circonstances pour atténuer le degré de la sanction. Or l'injustice dans *Dancer in the dark* se montre par le fait que la loi a été appliquée sans prendre en considération la bonne foi de la victime. La victime a été sacrifiée. Ainsi au contraire des autres films de von Trier, *Dogville* oppose la justice au sacrifice. Grace en tant qu'esclave ne fait qu'obéir et recevoir du monde extérieur la souffrance. Alors quand elle s'est révoltée, elle a agi contre les villageois et la loi, en punissant les villageois. Le sacrifice dans *Dogville* est passif alors que la justice est active.

CHAPITRE 4 - *She is Lars* : traitement de la figure sacrificielle féminine par la création artistique

4.1 Nuancer la « recherche-création »

Avant d'aborder le lien entre notre travail de recherche et notre travail de création, il est nécessaire de nuancer brièvement le terme « recherche-création ». La pratique artistique est un va et vient entre le travail de l'expérience subjective et celui de la raison et des concepts. La création artistique témoigne de la réflexion du chercheur et il s'avère qu'un film peut être aussi un acte de pensée et d'innovation. Une œuvre peut offrir à travers des images et des sons, un commentaire sur une autre œuvre. Une œuvre peut aussi rendre hommage à un auteur et transformer des idées et des concepts abstraits en images et en sons. La création est une manière d' « essayer de comprendre », de jouer et d'expérimenter avec les significations et la dimension d'un sujet. Fascinant est le travail de la création, par la possibilité qu'il nous donne de concrétiser des idées, des thèmes dans une forme esthétique, artistique et personnelle. Ce processus de passage du monde des mots au monde des images génère chez l'artiste-auteur un sentiment de satisfaction. Nous ressentons à la fin que nous sommes devant deux types de créations qui se complètent. C'est de cette façon que nous avons abordé la « recherche-création ». Les extraits qui suivent décrivent davantage notre façon d'envisager la création.

Dans le livre *La Recherche Création : pour une compréhension de la Recherche en pratique artistique*, Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec nous expliquent les deux grandes approches épistémologiques les plus courantes dans la recherche en pratique artistique. La première est de nature « constructiviste ». Ainsi l'analyse des données amassées sert à produire un savoir. Alors que le praticien en art élabore et construit des représentations. La deuxième est de nature heuristique[60] qui fait osciller la pratique artistique entre

[60] « L'heuristique est ici comprise comme une forme de recherche à caractère phénoménologique ; dans ce type de démarche, la subjectivité du chercheur est mise à profit; essentiellement, l'heuristique fait osciller le chercheur entre les pôles de la subjectivité expérientielle

l'objectivité et la subjectivité, entre le concept et son expérience, entre la rationalité d'une idée et sa sensibilité. (Gosselin, Le Coguiec 2009, p.28-29)

Les auteurs du livre *Traiter de recherche création en Art,* (André Villeneuve, Monik Bruneau et Sophia L. Burns) ajoutent que :

> La pratique de création (d'interprétation, de composition, de scénarisation, de réalisation, …) est le moyen de répondre aux questions que l'on se pose, le territoire d'investigation et le résultat (la production). La production artistique est nécessaire parce qu'elle témoigne du trajet accompli par le regard introspectif et réflexif du chercheur tant d'un point de vue théorique que pratique. On s'intéresse à la pratique, au processus, au contexte de création, au lieu de production, aux œuvres, aux objets comme autant d'éléments figurant dans une collecte de données pouvant appuyer son propos, en apportant des nuances à l'analyse, des exemples, des faits significatifs donnant plus de consistance au propos. (Villeneuve 2007, p. 72)

Dans notre cas, la création soutient le travail écrit. Elle offre une marge beaucoup plus grande à l'artiste pour s'exprimer et transmettre sa subjectivité et ses impressions envers le sujet étudié. La création libère l'artiste des cadres scientifiques et rationnels. Pour nous, la création propose une image plus humble de l'auteur humble envers son sujet. L'espace de création donne à l'artiste une confiance, une liberté d'expression. C'est un moyen pour lui de s'investir beaucoup plus profondément dans son sujet et établir le lien entre l'écrit et le visuel.

Un questionnement récurrent en ce qui a trait à la méthodologie de la recherche création est : la pratique contient-elle de la théorie ? Jacques Aumont pose cette question intéressante, de manière consciemment provocante, dans son articule paru dans la revue d'études cinématographiques *Cinémas* : « Un film peut-il être un acte de théorie ? » Un

---

(exploration) et de l'objectivité conceptuelle (compréhension) (Craig, 1978) pour progresser dans la saisie et la synthèse recherchées. » (Gosselin, Le Coguiec, p.28-29)

film peut-il aller jusqu'à théoriser ? Jacques Aumont nous répond : « Un film peut être assimilé à un acte théorique (limité) : en restreignant l'objet de sa recherche et de sa réflexion ; en devenant clairement une expérience ; enfin, en exaltant sa capacité poétique et sa capacité d'invention. » (Aumont, Résumé 2007, p.193)

Si on résume les arguments offerts par Aumont, la théorie, dépourvue d'images et de figures, rencontre toujours dans son espace, l'abstraction, le schème, le modèle. Ses caractéristiques majeures sont la force spéculative, la cohérence, et la valeur explicative. Selon Aumont, un film, même s'il agit comme une espèce de commentaire, de critique d'une œuvre antérieure, ne peut être assimilé à une théorie, et ne peut pas posséder l'ensemble de ces trois traits. Un film peut traiter une question théorique en se présentant ouvertement comme une expérience personnelle et une expérimentation. Ainsi un film peut évoquer, imiter ou frôler la théorie. Aumont souligne l'innovation qui dans ce processus peut donner à un film l'allure d'un énoncé théorique. (Aumont 2007, p.206-207-208) Nous retiendrons de tout cela que dans le caractère innovateur véhiculé par la pratique artistique, une création peut s'approcher du domaine théorique.

Dans son article « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne » , Umberto Eco, critique littéraire et philosophe, affirme que par la nouveauté et l'innovation, la création ou le film peut se démarquer de l'industrie et des œuvres commerciales et s'approcher davantage du domaine de l'art. Les films hollywoodiens, par exemple, sont des films de genre où on retrouve la répétition agréable d'un motif déjà connu. (Eco 1994, p.11) Mais la répétition et la variation sur un thème peuvent aussi prendre un aspect expérimental et novateur lorsqu'elle se présente ouvertement comme un commentaire sur la répétition ou la variation. Umberto ajoute en comparant l'esthétique moderne à celle postmoderne :

> Selon l'esthétique moderne, une œuvre « bien faite » doit parvenir à une dialectique entre ordre et nouveauté, entre procédé et innovation. Cette dialectique doit être perçue par le consommateur (le public), qui ne doit pas seulement saisir le contenu du message, mais aussi la manière dont le message

> transmet ce contenu (le dispositif). Or l'esthétique post-moderne trouve dans les formes de répétition, que nous ne nous intéressons pas tant à ce qui est répété qu'à la manière dont les éléments du texte sont segmentés, puis dont ces segments sont codifiés en vue d'établir un système d'invariants. Cette variabilité à l'infini possède toutes les caractéristiques de la répétition, et très peu de celles de l'innovation. Mais c'est l'aspect infini du processus qui donne un sens nouveau au procédé de variation. (Eco 1994, p.22)

En guise de conclusion, nous pourrions avancer à notre tour que la condition d'innovation qui peut donner à un film les apparences d'un acte théorique se voit confronté à la dialectique innovation/ répétition. Et c'est dans cette dialectique qu'on peut commencer à situer la création *She is Lars.*

4.2 La création artistique et l'œuvre originale : la posture d'imitation

Avec la partie précédente nous avons souhaité commencer à cerner le rapport entre notre film et l'esthétique postmoderne, et identifier les postures d'imitation, adaptation, répétition qui la caractérise.

She is Lars est une œuvre hybride qui mixe la fiction narrative, la figuration, l'expérimentation, le « found-footage », la performance et la citation de l'œuvre de Lars von Trier. En résumé, le propos principal du film est de retraduire et reconstruire l'image de l'espace sacrificiel féminin de Lars von Trier et le corps de la femme dans un autre espace cinématographique. Le film aborde la thématique du sacrifice, du corps détruit par l'auto-culpabilité, de la dialectique maître/esclave, du trajet vers le regain de pouvoir et de l'incarnation des images religieuses. Cette œuvre pratique la citation de Lars von Trier, mais elle est avant tout un investissement personnel dans les thématiques identifiées au fil de ce mémoire. Notre film nous apparaît en rétrospective comme une espèce d'adaptation des films de Lars von Trier. En fait, il s'agit d'une double adaptation. Une première adaptation qui se traduit par le fait que le personnage féminin est étudié en

tant que figure, en dehors des trames narratives des films de Lars von Trier. La deuxième adaptation réside dans le fait que ce personnage féminin est joué par le réalisateur du film.

Pour résumer, d'une part, on retrouve au cœur de ce projet de création, les œuvres antérieures du cinéaste Lars von Trier. D'autre part, ce film se joue dans les limites de l'adaptation, de l'imitation, voire de la répétition. Ces limites sont explorées en relation avec trois éléments : des œuvres originales (films, peintures, scénario), la figure féminine sacrificielle et l'espace sacrificiel en tant qu'idées et thèmes. Le caractère innovateur et l' « énoncé » théorique dans le film sont construits et alimentés par cet ensemble (adapter/ imiter/ répéter l'œuvre, la figure féminine et l'espace sacrificiel) .

Observons maintenant comment notre pratique artistique utilise la répétition, l'imitation et la citation et explore la figure sacrificielle féminine du cinéma de Lars von Trier et telle qu'analysée dans ce mémoire, en suivant deux grandes lignes directrices: l'imitation et l'incarnation du Christ comme forme de spiritualité et le corps hystérique en tant que modèle sacrificiel. Ensuite, nous soulignerons dans quelle mesure, nous avons traité de l'espace sacrificiel féminin dans le cinéma de Lars von Trier dans ce travail de création en nous basant sur la relation entre l'espace physique et l'espace mental. Nous conclurons en reliant le phénomène de la répétition avec la création, l'innovation et le texte écrit, à la lumière de l'esthétique post-moderne et de celle de l'intertextualité filmique.

4.3 Le travail de la figure : imiter la figure

Rappelons à nouveau ce qu'est la « figure » :

> Un mouvement dialectique systématique entre concret et abstrait, matériel et conceptuel, et finalement (...) entre réalité et représentation, entre vérité et illusion, entre être et paraître. Le caractère absolument opératoire et différentiel de cette notion (la figure) (...). Cette nature purement opératoire de la figure

> explique pourquoi il est si difficile, impossible même, de la définir comme une chose ou comme une relation simple : la figure est toujours entre deux choses, deux univers, deux temporalités, deux modes de significations (...). Elle est entre la forme sensible (schéma) et son contraire la forme idéale. (Dubois 1999, p.14)

De la même manière avec laquelle la femme dans le cinéma de Lars von Trier imite le Christ (comme nous l'avons analysé dans le premier chapitre) *She is Lars* met en scène le réalisateur du film qui imite et incarne les personnages féminins dans le cinéma de Lars von Trier, en empruntant des traits des figures bibliques en général, et de Jésus-Christ en particulier. L'incarnation von Trierienne est celle de l'idée s'incarnant dans un corps (par exemple, les idées du Bien et du Mal). Cette incarnation est celle d'un absolu, l'idée étant un idéal, elle n'est pas tout à fait humaine puisqu'elle dépasse ce que des «humains» feraient en pareilles circonstances.

En effet, l'incarnation du personnage dans notre film correspond à un désir de se rapprocher des personnages féminins von Trieriens et du même coup d'explorer les zones limites et les idées que ces personnages incarnent. Ce que le film tente de représenter et d'imiter, n'est pas un récit, ni un objet du monde visible, et plus qu'une notion abstraite il est avant tout un mystère. Le mystère dans le Nouveau Testament désigne ces choses que Dieu tient cachées à l'esprit humain, jusqu'à ce qu'il décide de les lui révéler. La figure féminine sacrificielle, dans le processus de devenir une figure, essaie d'imiter la conduite et la vie du Christ, tout en conservant son mystère. Le réalisateur essaie d'incarner, dans son propre corps, le personnage féminin de von Trier, créant ainsi un effet de déplacement énigmatique. À la manière des artistes de la Renaissance qui voulaient dessiner la figure christique ou la Vierge-Marie ou n'importe quelles autres figures bibliques.

> Une peinture religieuse tire sa nécessité d'une énigme non résolue, celle de l'Incarnation. Elle est le vestige de confins inaccessibles. C'est un champ d'exégèse qui joue du déplacement. Dans certains cas, il s'agit d'allégories dont

> les défigurations et les déformations sont explicables, mais dans d'autres, on ne peut pas traduire l'image en contenu ni la projeter dans une signification[61].

Le corps féminin von Trierien se déplace vers le corps d'un homme. Les idées, les thématiques, les concepts déjà incarnés dans le corps de cette femme, se nourrissent maintenant du corps de l'homme. Le film montre ce processus de réadaptation et de réincarnation de ces idées dans un corps masculin. Durant ce processus d'imitation, le corps de l'homme essaie de se nommer « femme von Trierienne ».

« L'imitation ne présente pas les vrais caractères d'un instinct ; elle n'est pas adaptée du premier coup ; elle tâtonne, elle s'essaie, elle échoue, après avoir réussi, elle rétrograde ou ne progresse que lentement. » (Ribot 2005, p. 228) Le processus d'imitation dans la création, selon la définition de Ribot n'est pas facile. Nous le remarquons implicitement chez von Trier à travers la souffrance des figures féminines et nous l'exposons explicitement dans la création.

Cette difficulté de l'imitation, progressant par essais et aller-retours, se retrouve dans la division de notre film en en deux chapitres *She is Lars* et *He is Lars*. Ces deux chapitres montrent la tentative chez l'artiste de répéter, de réessayer, de vouloir progresser et réussir à traduire cet état de déplacement du masculin au féminin et du féminin au masculin. Mais cette répétition échoue. Le personnage qui tombe à plusieurs reprises dans la forêt, qui essaie de répéter les pas de « danse » et les répliques est une représentation de ces échecs, de cet état de «répétition» et de tentative d'imitation d'une figure.

On pourrait relier cet échec dans l'imitation des personnages féminins dans le cinéma de Lars von Trier ainsi que de l'artiste-homme tentant de l'imiter à son tour, à deux hypothèses. La première se résume dans le fait que les personnages féminins

---

[61] Didi-Huberman, Georges. « La peinture chrétienne n'imite pas l'aspect visible des choses, mais des figures mystérieuses, irreprésentables ». http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0901082309.html. Consulté le 6 Novembre 2013.

essaient d'imiter une figure biblique, un idéal, abstrait et mystérieux. La deuxième est le fait que ces femmes essaient en l'imitant de construire une nouvelle image pour cette figure, ce qui mène à la dé-figuration de cette figure. Nous analyserons ces deux hypothèses, en empruntant le concept de la « mimesis » introduit par René Girard.

Selon Stéphane Marcireau, se basant sur les études de René Girard, « la mimesis humaine atteint une démesure : elle pousse à imiter le modèle au-delà de ce que préconisent les instincts. Elle pousse donc à s'éloigner des instincts : l'homme naît donc d'un déséquilibre entre sa capacité à imiter et ses instincts. Si l'homme ne désorganiserait pas ses instincts, il resterait animal. » (Marcireau 2012, p.26) Imiter l'autre, c'est le reconnaître comme un modèle à suivre en niant ses instincts jusqu'à se dénaturer, se dé-figurer.

Ainsi les personnages féminins dans le cinéma de Lars von Trier essaient de revisiter et d'imiter la figure du Christ, comme beaucoup d'autres figures dans notre monde contemporain qui tentent de suivre la conduite de Jésus-Christ. Mais cette quête demeure inassouvie et insatisfaite puisque cette imitation dépasse la faculté des humains. Cette insatisfaction causée par le désir illusoire d'imiter les figures bibliques, mène les personnages féminins vers le sacrifice, la violence et la mort (surtout dans *Breaking the waves* et dans *Dancer in the dark*), et mène l'homme dans notre film vers l'échec et l'abandon.

Dans *She is Lars*, quand la femme imite un animal féroce puis petit à petit se domestique pour redevenir humaine et que le réalisateur intervient, il ne s'agit que d'imitation. Elle répond que c'est le rôle d'une mère qu'elle est en train d'imiter et non pas celui d'un animal[62]. Cette scène est révélatrice de cet acte d'imitation qui génère chez la femme (et les hommes) des rivalités et de la violence. Ils se retrouvent dans un état instinctif, animal, féroce dans la tentative de nourrir ce désir.

[62] Cette scène n'était pas scénarisée. Elle était spontanée. Durant le tournage, le réalisateur intervient dans la scène, arrête la femme d'imiter l'animal et l'interroge sur ce qu'elle est en train de faire.

La deuxième hypothèse relevée sur l'imitation est celle de l'incarnation qui agit comme symptôme, maladie, aliénation mentale qui génère chez la personne des traits négatifs de perte de foi, de nihilisme et d'hystérie. Pour qu'un corps s'incarne dans un autre corps, « il faut blesser ce corps, le défigurer, en faire un symptôme d'une brèche qui n'affecte pas que le corps, mais la représentation même, la mimesis.[63] »

De fait le procédé d'imitation est déformant, travesti, incompris, les modèles sont ainsi mis à mal. La chair de la figure est mutilée, déchirée et écrasée. Ce type d'imitation, nommé « incarnation » est étudié par Jean-Luc Nancy .

> Incarnation places God and humans in a relationship that exceeds the « drama of resemblance » between creator and creature, as set out in Genesis. In this sense, it also exceeds the drama of representation, the creature is not an « image » or a representation of its creator. The creator cannot be thought as reproducing his image. Instead, his power resides in the initial deconstruction of any recognizable image, since the created world does not imitate anything but the inimitable. The incarnation can be understood as the auto-mimesis of man, who created God in his own image; but that auto-mimesis implies that god is a man. By contrast, incarnation signifies the complete alienation of God from himself. In this sense, incarnation can be understood as a paradoxical imitation of something entirely inaccessible - as a mimesis of the absence of a model or origin. The idea of incarnation, therefore, constitutes a double moment within the self-deconstruction of monotheism. (Alexandrova 2012, p. 285)

Ce que Jean-Luc Nancy essaie de nous dire est que l'incarnation met Dieu le créateur et l'homme, sa création dans un rapport d'égalité. Cet acte élève l'homme à devenir lui-même créateur et fait de Dieu la créature. L'incarnation cause ainsi un renversement de pouvoir entre les deux pôles. Les personnages féminins chez Lars von Trier, en imitant la figure inaccessible du Christ, cassent l'image de la religion chrétienne. Jésus-Christ n'est pas incarné uniquement par un homme mais il y a féminisation de la figure christique chez von Trier. Or ce que nous essayons de démontrer

[63] Didi-Huberman, Georges. op. cit.

dans la création est le processus inverse ; l'homme tente de masculiniser la figure féminine christique. Or il finit par incarner la femme dans son corps.

L'incarnation dans ce cas, génère les symptômes de l'hystérie et la mélancolie, détruit le corps et cause sa défiguration. Cette défiguration construit l'image d'un corps déchiré, marquant la disparition de Dieu et actualisant la présence démoniaque et athée.

Cette hypothèse se traduit dans notre film par deux formes différentes. La première se montre dans l'incarnation d'un corps hystérique par un homme (le réalisateur), qui détruit tout ce qui le traverse (lui-même, la caméra, le personnage féminin, la surface de l'image). Les peintures dans le film sont déchirées, les figures bibliques camouflées, le sang répandu par terre, les visages des acteurs portent des cicatrices, le corps est désarticulé et suspendu dans les airs, le corps de la femme est ensanglanté. Ce sont là tous des choix esthétiques qui traduisent le concept d' « incarnation », tel expliqué par Nancy.

Cette défiguration marque l'oscillation et l'hésitation entre le modèle imité et sa représentation produite, entre l'identité et la copie. Cette oscillation se remarque chez notre personnage principal. Il hésite à incarner le rôle de la femme. Il accepte le rôle, puis il se retire, puis il répète. Son imitation reprend une autre imitation. Il retrouve son identité quand il parle en libanais, puis il la perd à nouveau dans ses actions. Le personnage dans ce film, garde dans son esprit, la figure des personnages féminins de von Trier qui tentent d'imiter et d'incarner le Christ, mais il est aussi conscient des conséquences. Il est coincé entre croire ou pas croire.

La figure de la femme, dans notre film, et telle racontée dans le cinéma de Lars von Trier nous affirme que son sacrifice, sa nature, ses actes, ses comportements, s'expliquent par le concept d' « imitation ». C'est dans cette tentative, que la figure sacrificielle de la femme se construit et dans cette même tentative, que cette figure se déchire.

Ce travail de mimesis dans les films de Lars von Trier, et repris dans notre film, peut être divisé selon les trois phases identifiées par Paul Ricoeur dans son étude des textes bibliques: la figuration, la configuration et la refiguration. En se basant sur les œuvres de von Trier, et après avoir relevé les références bibliques qui parcourent ses films, nous pouvons dire que Lars von Trier, tel un lecteur de la Bible, figure, configure et refigure les références et les récits sacrés. Dans notre travail de création, nous adoptons le rôle de lecteur-spectateur de von Trier. Notre travail de création tente de figurer, configurer, et puis refigurer son cinéma.

> La figuration présuppose une familiarité avec les notions propres à une sémantique de l'action et permet de comprendre un récit, d'entrer dans une histoire, donc reconnaître une narration. Dans la configuration, le lecteur coordonne deux activités : celle de « prendre ensemble » des actions racontées pour en tirer l'unité d'une totalité temporelle et celle d'extraire une figure d'une succession, ce qui permet au lecteur de suivre une histoire. La refiguration marque l'intersection entre les deux mondes, celui du texte et celui du lecteur. Cette refiguration est la transposition dans le monde « hors récit » des transformations vécues dans le récit par l'acte configurant, par la mise en intrigue. Les transformations vécues peuvent, par retour sur le lecteur, modifier son action dans le monde. (Fournier 2010, p. 99-100-101)

Cette refiguration synthétisée par Lars von Trier à travers sa propre lecture de la Bible, se voit incarnée dans ses personnages féminins. La transformation qui s'est opérée dans les personnages féminins de von Trier, qui imitent la figure christique de la Bible, ainsi que l'intersection entre ces deux mondes (mythologique,religieux / et le réel) prend lieu dans l'espace sacrificiel féminin.

4.4 Le travail de l'espace sacrificiel

4.4.1 *Purification* de Bill Viola : le sacrifice en sept étapes

Le sacrifice, par les thématiques qu'il produit, délimite l'espace sacrificiel et le temps, et est vu comme un rituel qui actualise la présence divine, voire comme une manière de se purifier et de naître de nouveau. Dans cette partie, pour mieux comprendre le travail de l'espace sacrificiel dans les films de Lars von Trier, ainsi que notre propre travail de création, nous nous baserons sur une autre pratique artistique explorant ces mêmes thématiques, celle de Bill Viola et plus précisément d'une de ses installations. Le choix d'utiliser une pratique artistique pour analyser l'espace sacrificiel et pour théoriser notre propre pratique, présuppose qu'une pratique peut en éclairer une autre, et qu'il ne s'agit pas uniquement de relier une théorie à une pratique. Ainsi on témoignera de cette chaîne de liens entre pratiques et théories et pratiques, omniprésente dans le domaine de la recherche-création et se présentant comme un cycle qui ne s'arrête pas. Théorie et pratique étant interreliées et interdépendantes.

Bill Viola est l'un des artistes contemporains les plus reconnu internationalement et un des innovateurs de l'art vidéo. Il expérimente depuis trente ans, les thèmes de la mort et de la vie, du sacrifice et de la purification. Dans ce cadre, il a produit plusieurs œuvres qui reprennent d'une manière ou d'une autre ces thèmes. Observons d'abord celui de la purification (2005).

Dans *Purification* (2005), un homme et une femme indépendants entreprennent les préparatifs rituels d'un sacrifice symbolique nécessaire à leur renaissance. L'eau apparaît comme le symbole purificateur. Ce processus se déroule méthodiquement en sept séquences d'images projetées côte à côte en diptyque sur deux écrans adjacents dans un laps de temps de 50 minutes. Les différentes sections sont : l'approche, l'arrivée ; le dévêtissement ; l'ablution; le Bassin des Larmes; la radiesthésie et la dissolution. Bill Viola nous offre indirectement à travers ces sept séquences un cadre théorique intéressant à étudier. Dans presque toutes les œuvres de Viola, on retrouve des images de la

souffrance, offertes avec beauté. Comment peut-on recevoir comme belles, les images de la souffrance ? De quelle façon cette beauté dans les images, rend-t-elle cette expérience spirituelle?

Cette expérience spirituelle peut être définie selon nous comme une ouverture à l'abstraction et au mystère, une aptitude développée chez l'être humain à comprendre le monde invisible et subtil autour de lui, à travers son esprit et son intellect. L'expérience spirituelle change notre perception du monde. Nous percevons le monde invisible et omniprésent. Par exemple, en regardant n'importe quelle peinture du Christ sur la croix. Des gens n'y voient qu'un corps torturé ensanglanté, d'autres y perçoivent des traits comme la foi, la grâce et la charité, qui dépassent le cadre de l'image. Cela constituerait une expérience spirituelle. La personne en regardant l'image a effectivement perçu la dimension subtile. Donc nous pourrons dire à titre d'hypothèse, que cette beauté spirituelle, cette dimension subtile perçue, transcende la souffrance et la transfigure. Nous ressentons cela dans les œuvres de Bill Viola de même que dans les images de Lars von Trier.

Il est possible d'observer cette division en sept séquences (L'approche, l'arrivée, Le dévêtissement ; ablutions; Bassin des Larmes; La radiesthésie et la dissolution) dans le sacrifice chez Lars von Trier.

Les femmes chez Lars von Trier décident de se renier. Elles se chargent de leur croix et suivent le chemin du sacrifice. Elles approchent puis elles arrivent. Ce chemin dénude ces femmes et les montrent symboliquement sans habits. Il les remet au stade d'Ève, nue, innocente, ignorante, impuissante, soumise, mais capable de faire face à l'inconnu. Elles sont prêtes au jugement dernier et à l'ablution. L'ablution, chez les romains, consiste à se laver le corps avant d'aller au temple. Ce rituel effectué avant un acte religieux est présent dans presque toutes les religions monothéistes et se fait uniquement par la présence de l'eau, symbole purificateur. Les femmes subissent un baptême dans ce cheminement. Puis arrive la phase du bassin des larmes, qui symbolise le jugement et le pardon pour se changer et mener une autre vie. Ces larmes découlent du

fait d'avoir hérité du péché d'Ève et sont les premières larmes d'une nouvelle naissance. Selon Bill Viola, la radiesthésie, quant à elle, est par définition un procédé de détection fondé sur la sensibilité des êtres vivants à certaines radiations émises par différents corps. Et la dernière étape est la dissolution. Ce nouveau corps éclate et prend forme.

Penser le sacrifice dans cette filiation s'avère chose complexe. Bill Viola a réussi à réduire et représenter le sacrifice en étapes, en inventant un passage entre l'horreur et le sublime, entre la beauté des images et la souffrance des corps (qu'on retrouve dans les deux prologues d'*Antichrist* et *Melancholia)*. Cet espace sacrificiel amène le sacrifié d'un point de paradoxe à un autre, même sans qu'il le sache. Parfois, le sacrifié est un maître passif, parfois il est un esclave actif, parfois il est dominant et parfois dominé. Parfois, il est au paradis, et à un autre moment, il se retrouve en enfer. Un ensemble de mutations régit cet espace sacrificiel. Ses mutations ne sont que les oppositions figuratives et spatiales et les dialectiques maître/esclave, paradis/enfer et matériel/spirituel qu'on retrouve dans les œuvres de Lars von Trier et que nous avons tenté de mettre en lumière dans notre travail de création utilisant le dispositif cinématographique.

Dans le premier chapitre de notre film, le réalisateur-acteur joue avec son corps de jeune homme le rôle principal de la femme chez Lars von Trier. Or la voix de la femme hors-champ dirige l'homme au « casting ». Nous montrons par cette stratégie, le film en train de se faire en introduisant une distance dans la réception à travers la voix off de la femme qui dirige l'homme. Nous établissons ainsi de nouveaux rapports entre la femme et l'homme, une nouvelle distance. Elle est dans la position du maître et lui de l'esclave. Cette distance symbolique entre l'homme et la voix de la femme créée par le dispositif, témoigne de ce renversement des rapports entre eux qui est à l'inverse de ce qu'on retrouve dans le cinéma de von Trier. La femme dans le cinéma de Lars von Trier tente de devenir l'image du Christ, devant un regard masculin. Dans notre film, *She is Lars*, c'est l'homme qui veut incarner l'image christique féminine devant le regard de cette femme. Ce voyage que l'homme opère dans le film, le fait passer dans divers états émotifs et physiques intenses qui dessinent son espace sacrificiel.

La première scène du film montre cet homme dans un état illusoire. Il dit des mots, des phrases, il décrit le paradis puis l'enfer, il se nomme coupable et exerce sa violence sur la caméra. Il la frappe. Puis dans les autres scènes, l'homme domine la femme une fois, et l'autre fois c'est l'inverse. On ressent un certain combat, tout au long du film, entre l'homme et le dispositif (la caméra), et un combat des sexes entre l'homme et la femme. Comme si l'homme cherchait une féminité dans son jeu, dans son corps, afin de pouvoir accomplir son chemin de sacrifice et comme si la femme cherchait à dominer l'homme pour masculiniser sa figure.

Dans la scène de danse, dans laquelle, l'homme est entouré de femmes, on observe une tentative chez cet homme de pénétrer le groupe (le corps de danse), et de faire partie de ce clan. Dans la scène de masturbation à la fin du film, le corps masculin est substitué par l'image d'un corps féminin, les gestes posés par l'homme sont ceux d'une femme. Nous tentons ainsi de suggérer l'idée d'une hystérie masculine prenant ses origines de l'hystérie féminine. La question est de savoir comment devenir hystérique quand on est homme.

4.4.2 De l'hystérie féminine à l'hystérie masculine

On peut décrire cet aspect du film, en utilisant les mots de Pierre Sorel dans son article *Considérations sur l'hystérie masculine*.

> « L'insatisfaction de l'hystérique qui est une déception par l'objet, mais aussi un emballement de ses protestations narcissiques, se manifeste tant que l'homme se veut et se croit homme, puisqu'il se retrouve constamment confronté à sa féminité. Séparé de l'objet, dans tous les aménagements qu'il se propose, il se trouve en position féminine. Car ce que l'hystérique ignore, c'est que l'inconscient ne connaît pas

> l'opposition homme-femme, mais l'opposition actif-passif, qui s'applique à la même libido. [64]»

Donc l'espace sacrificiel dans notre film se voit nourri par le sacrifice du désir de l'homme de devenir femme, et pas n'importe quelle femme, mais la femme dans l'œuvre de Lars von Trier. Quand au début de notre film, la femme demande à l'homme : « comment tu sens-tu d'être cette femme, sa femme à lui ? Il répond : « je me sens piégé ». Dans le film, l'homme hystérique est atteint d'une crise d'identité. Il erre dans la forêt et se voit enclavé dans la chambre. Cette crise d'identité est accompagnée de la phobie de castration. Tout comme l'hystérie féminine, l'hystérie masculine prend les organes sexuels comme siège et remonte vers le cerveau, comme le soutient l'affirmation suivante.

> Male hysteria, to be hysteria at all, had to modeled after female hysteria. Without the masculine phallus as the primary signifier, the male becomes hysterical, disassociated from body, language and the scales of patriarchy." (Lukinbeal, C.Aitkey 1998, p. 270)

Cette hystérie en général, et en particulier l'hystérie masculine, sont traduites dans notre film sous différents angles, construisant ainsi l'espace sacrificiel. L'effet de théâtralité dans notre film, par exemple, nous informe par la mise en scène, dès le début du film, qu'il s'agit d'une scène de casting, d'un film qui est en train de se faire. Dans le premier plan, large et fixe, l'acteur au fond de la chambre commence son jeu. Les directives données par la voix féminine sont jouées et puis rejouées comme s'il s'agissait d'une répétition afin d'accentuer la présence de l'acteur et d'affirmer pleinement ses émotions. Comme si l'acteur, ou l'artiste, voulait mettre en valeur cet aspect de répétition dans la mise en scène, cette tentative de produire ce film. En psychologie, « le théâtralisme est caractéristique de l'hystérique. Il reste modéré et n'est jamais caricatural

[64] Sorel, Pierre, « Considérations sur l'hystérie masculine ». http://www.cartels-constituants.fr/medias/documents/6461.pdf . Consulté le 25 Octobre 2013.

ou désadapté.[65]» Grâce à lui, l'hystérique interpelle l'autre. Les évènements sont dramatisés, les propos sont amplifiés, les attitudes et les émotions sont exagérées. L'hystérique s'habille de manière à attirer l'attention et à ne pas passer inaperçu. On rencontre deux inflexions possibles dans le caractère hystérique : «parfois des caractères faibles, suggestibles, influençables et donc versatiles dans leurs opinions leurs choix. Parfois, il y a une forte affirmation de soi, une assurance, parfois un autoritarisme. Cette forme s'accompagne d'agressivité envers l'autre (surtout les sexes opposés).[66] »

L'acteur-réalisateur dans notre film attend de la femme un signe afin de changer son statut, sa position, son état émotif, comme s'il s'agissait d'un jeu de ping pong entre l'homme et la femme. Le personnage masculin fait tout et n'importe quoi pour attirer l'attention de la femme derrière la caméra. Il s'approprie des discours, invente des attitudes, des histoires. Il croit que le sol brûle. Il traverse les meubles avec un air infantile. Dans le deuxième chapitre de notre film, on remarquera cela aussi chez la femme *He is Lars*. Elle fait également partie de ce jeu hystérique. Elle partage avec lui les mêmes désirs.

Entre les deux personnages, on observe un certain lien émotionnel. Les deux communiquent entre eux des désirs charnels, des sentiments, des affects et des conversions. Chacun se bat pour gagner l'autre, et dans cette bataille, les deux sont conscients qu'ils peuvent perdre l'autre.

L'homme dans notre film, et la femme dans les films de von Trier, se ressemblent dans leur statut et leurs désirs. C'est leur sexualité, leur corps, et leur inconscient qui est jugé comme coupable. Ils cherchent une spiritualité pour pouvoir échapper à la matérialité. « L'homme est né spirituel quand à l'âme, et il est enveloppé du naturel qui fait son corps matériel. C'est pourquoi, quand les dépouilles de ce corps matériel sont déposées, son âme enveloppée de son corps spirituel, vient dans le monde où toutes

---

[65] Juignet, Patrick. 2011. « La personnalité hystérique ». Psychisme. http://www.psychisme.org/Clinique/Hysterie.html consulté le 10 novembre 2013.
[66] Idem.

choses sont spirituelles, et de là elle s'associe avec ses semblables. » (Swendenborg, Moët 1819 p. 214)

C'est ce corps matériel que la femme von Trierienne torture et déchire pour en montrer l'âme. Dans *Melancholia,* le personnage féminin juge la planète Terre comme un symbole de matérialité qu'il faut également détruire. Il faut la dégrader afin de pouvoir s'élever vers le spirituel. Dans une des scènes de *She is Lars*, l'homme, coincé sur un meuble, répète trois fois la phrase : « the earth is evil, we don't need to grieve for it » après cette scène, on voit l'homme vêtu de blanc, ressemblant à la Vierge Marie, figure stylistique symbolisant la spiritualité.

4.4.3 L'espace physique : du réel au symbolique

Ce qui nous a échappé jusqu'à maintenant dans notre recherche, est que le refus de la réalité et du monde physique vécu par la femme dans presque tous les films de Lars von Trier, n'est qu'un refus de son corps vécu. Dans notre film, l'espace de la forêt et l'espace de la chambre sont les seuls espaces réels du film qui sont utilisés pour suggérer l'imaginaire de ce personnage. On ne laisse pas la place au hasard. Les scènes oniriques prennent leur origine de ces deux espaces physiques. Comme si le personnage réhabilitait l'espace physique par son propre imaginaire qui n'est que l'image fantasmée de son corps. On remarque un va et vient entre ces espaces. Le film commence dans la forêt. Au milieu du film, on revient à la forêt et puis le film se termine dans la forêt. Cette structure du film est conçue pour rappeler le monde de l'hystérique. « Ce monde en même temps, ils s'en étonnent, ils le trouvent absurde, mais c'est leur vécu et leur corps nié qui élaborent cette vision du monde duquel ils se sont retranchés.» (Dereux, 2009, p. 224)

Ainsi l'espace de la forêt traverse l'espace cinématographique comme une image qui peut aider l'homme à continuer la construction de son espace sacrificiel. Notons aussi que le rapport avec la nature, les sons et images d'animaux, les commentaires et les

comportements humains est conçu pour faire ressentir l'intensité dramatique des difficultés de la vie terrestre, les déchirements et les renversements.

4.8 Le travail de l'œuvre : commentaires post-moderne et intertextualité filmique

Pour un public qui ne connaît pas le cinéma de von Trier, le film peut être compris ou apprécié de différentes manières. Le visionnement de *She is Lars*, pour quelqu'un qui connaît bien les films de Lars von Trier, peut s'avérer une expérience étonnante. Il y a d'abord le plaisir ou l'attente de voir quelque chose de semblable, mais aussi de diffèrent, et de rencontrer du nouveau. Bref, ce public, surtout les partisans de la postmodernité, attendent une sorte de commentaire plus ou moins explicite sur les œuvres de von Trier. *She is Lars* est une tentative d'entraîner l'œuvre connue de Lars von Trier dans l'inconnu et vice-versa, afin d'offrir un éclairage diffèrent et peut-être changer la lecture que l'on peut avoir des œuvres de von Trier et non pour s'attaquer à l'œuvre originale. On peut parler dans notre projet de création, d'une réécriture des films de Lars von Trier. Cette réécriture n'est pas une réécriture de scénario, ni une forme de « remake » ou une adaptation. Mais cette réécriture emprunte d'une part quelques caractéristiques du film postmoderne et d'autre part s'approche des deux formes de l'intertextualité filmique : l'imitation et la citation.

Mais selon, Laurent Jullier, quand le film postmoderne prétend parler, revisiter et réécrire quelque chose de passé (une œuvre antérieure), il parle également des images du passé. « Le contexte post-moderne qui constitue les images en premier lieu comme des produits, provoque des effets de confusion passé/présent.» (Jullier 1997, p.22) On peut reconnaître la pratique artistique postmoderne à sa réappropriation d'œuvres du passé (pas nécessairement de l'histoire), à son recyclage des figures, à sa relecture des œuvres passées ou bien au rejet de tout cela. Cette notion s'applique partiellement dans notre création dans le fait que notre film cherche à convoquer des peintures, des images de la Renaissance et des thèmes bibliques pour faire ressortir en images les références présentes dans le cinéma de von Trier. Au début de notre film, l'homme se met debout,

ensanglanté, et commence à danser, à répéter des phrases de danse, comme s'il cherche des images allusives, dans un espace imaginaire. Ses images sont traduites par des incursions dans un monde mythique qu'on traverse au fil du film. Nous voyons ces incursions dans les peintures déchirées, dans la figure d'Ève égratignée, dans l'image de la Vierge-Marie aux larmes noires.

Ces caractéristiques permettent de mieux situer notre travail de création par rapport aux œuvres de von Trier, mais ne sont pas suffisantes pour offrir un commentaire sur le cinéma de Lars von Trier. En effet, notre film utilise la mise-en-scène pour revisiter les figures dans le cinéma de Lars von Trier et de manière générale rendre hommage à son cinéma. Le traitement postmoderne dans notre film ne concerne pas directement les œuvres de von Trier mais plutôt ses références artistiques et bibliques. On cite ainsi le tableau du Caravage, *Judith décapitant Holopherne (1598)* présent dans le décor du film, les tableaux camouflés et utilisés pour introduire les chapitres du film (*la création d'Eve (1510) de* Michelangelo, et *Le jugement d'Adam et Eve ou Parafise lost (1808)* de William Blake) ainsi que la musique de Wagner « *Tristan et Isolde* »)

S'il est possible de qualifier notre mémoire écrit de commentaire sur les œuvres de von Trier, notre travail de création sera considéré, quant à lui, comme une mise en image et en son, nourrie de ce commentaire. Les scènes historiques dans *She is Lars* ont été élaborées comme un voyage dans diverses images symboliques, fondatrices et centrales de l'histoire judéo-chrétienne. Les égratignures et la détérioration des tableaux de la Renaissance (à la manière de l'artiste Arnulf Rainer[67]) agissent en tant que représentation de l'espace sacrificiel féminin.

Nous pouvons considérer aussi que la réécriture qui s'opère dans notre création est de l'ordre de l'imitation et de la citation. Nous remarquons plusieurs similarités entre

[67] Dans la partie expérimentale du film, l'inspiration provient du travail de Arnulf Rainer qui est reconnu pour son art informel, brut et abstrait, ses nombreux portraits retouchés et des crucifix griffés.

l'espace sacrificiel féminin et l'espace de représentation dans les pratiques artistiques postmodernes, entre autres dans l'imitation.

Or l'imitation dans le postmodernisme sert à l'entremêlement et à l'hybridation des représentations entre elles. Elle témoigne de la richesse de la culture existante et du foisonnement d'images dans notre culture. Dans sa dimension critique, elle prend souvent une forme parodique, ce qui est absent de notre film qui est davantage de l'ordre de l'hommage, de l'imitation et de la citation.

L'espace que nous avons établi dans notre film, et dans lequel on attaque, détériore des images religieuses, iconiques, provenant de l'art, et de la nature sauvage, et dans lequel l'homme prend la place de la femme de Lars von Trier, est un espace de représentation, au delà de la ressemblance et de la répétition et de l'adaptation. La création vise à rendre hommage aux œuvres de von Trier, à commenter les figures féminines et offrir de les placer dans un nouveau cadre cinématographique pour mieux les cerner et les comprendre. Ces figures féminines sont retirées des configurations narratives et des récits des films de von Trier pour être mises à nu dans la création. Nous pourrons ainsi juger leurs actions, comportements ainsi que le mécanisme sacrificiel loin de tout contexte narratif et spatial. Notre création pourrait être filmée dans un espace noir sans décor ni meuble, comme elle pourrait être située dans une chambre d'hôtel ou dans un parking, peu importe. Nous avons décidé de la mettre dans un studio et de montrer le studio et le décor en train d'être construits pour suggérer que les figures von Trieriennes sont des figures construites, établies, pensées à la lumière d'autres figures, d'autres écritures et d'autres références. Notre création ne se limite pas à la répétition et à l'imitation mais elle tente aussi de réduire toutes les figures féminines à une seule, en les amalgamant et ainsi rendre hommage à cette femme en citant von Trier. C'est une façon de produire un récit, un film à partir des récits de Lars von Trier.

Ainsi les bouts de dialogue que nous avons extraits des films de Lars von Trier, les scènes des films de von Trier qui sont rejouées dans notre film, sont conçus pour construire une sorte de narration sans récit mais constituée d'autres récits. Les tableaux et

les icônes religieuses défigurés sont transportés d'une dimension symbolique à une autre. Notre recherche théorique sert à mettre de l'ordre dans toutes ces images, et à les structurer. Nous pourrons parler alors d'intertextualité filmique dans notre création. Gérard Genette, théoricien de la littérature, définira l'intertextualité comme une relation de coprésence entre deux textes ou entre plusieurs textes. Il ajoute que l'intertextualité est considérée aussi comme une pratique traditionnelle de la citation. Cette citation peut s'opérer dans le nouveau texte explicitement ou implicitement. Une énonciation s'établit entre nouveau texte et l'ancien, à auquel il se réfère nécessairement par certaines inflexions qui autrement resteraient inintelligibles. (Genette 1997, p.2) L'intertextualité dans notre travail de création s'explique par le fait que le réalisateur veut revisiter les films de von Trier, jouer avec la figure féminine jusqu'à l'incarner pour pouvoir comprendre la dimension symbolique, religieuse et mythologique du cinéma de von Trier.

Nous concluons que notre travail de création s'inscrit dans la postmodernité par son traitement expérimental des œuvres de la Renaissance afin de comprendre les références de von Trier. Alors que l'intertextualité sous sa forme de l'imitation et de la citation explicite s'y retrouve traduite par cette reprise des thèmes, des scènes, des phrases tirées des films de von Trier ainsi que par le titrage « Lars von Trier » dans la dernière image qui conclut le film.

4.9 L'exemplarité

Répéter, imiter, adapter, recycler, reprendre, traduire, sont tous des concepts qui peuvent décrire le processus de la création de notre film mais à condition que ces concepts soient mis dans cette marge entre la postmodernité et l'intertextualité filmique. Ce qui justifie ce rapport qui existe entre ces deux mouvements et la thématique du sacrifice est le phénomène de l'exemplarité. Le cinéma de Lars von Trier est un espace édifiant composé de sensibilité, de raison, de rhétorique, de sacrifice mais aussi d'exemplarité. Le public ressent cette exemplarité comme un effet du modèle sacrificiel

établi par la figure féminine. Cet exemple est élevé, mythifié par le langage postmoderne dans notre film, dans sa reprise et son recyclage et cité et imité par l'intertextualité. Dans notre travail de création, nous avons souhaité imiter cette figure et cet espace, ce qui fait qu'on le pose dans notre film, en tant qu'un modèle. Tout comme la théorie, qui rend aussi ces modèles exemplaires par l'exposition et l'exploration. C'est également le travail du commentaire.

La dernière phase dans notre film s'intitule « Exemplarity », on y voit cette femme qui monte un cheval et se dirige vers une destination inconnue, en arrière-plan l'image de la forêt projetée. Nous souhaitons souligner par cet emploi de l'image projetée, que la création postmoderne et l'intertextualité filmique tout comme le sacrifice s'opère par imitation, projection, répétition, mise en abyme, dans d'autres espaces et d'autres temps. La femme à la fin du film, annonce la victoire et la justice. La femme à cheval, selon Mandolfo fait référence à la dimension de justice de Jésus-Christ, en se basant sur le livre de la révélation.

> Puis je vis le ciel ouvert, et voici, parut un cheval blanc. Celui qui le montait s'appelle Fidèle et Véritable, et il juge et combat avec justice.
> Ses yeux étaient comme une flamme de feu; sur sa tête étaient plusieurs diadèmes; il avait un nom écrit, que personne ne connait, si ce n'est lui-même; et il était revêtu d'un vêtement teint de sang. Son nom est la Parole de Dieu. Les armées qui sont dans le ciel le suivaient sur des chevaux blancs, revêtues d'un fin lin, blanc, pur. De sa bouche sortait une épée aigue, pour frapper les nations; il les paitra avec une verge de fer; et il foulera la cuve du vin de l'ardente colère du Dieu tout puissant. Il avait sur son vêtement et sur sa cuisse un nom écrit: Roi des rois et Seigneur des seigneurs. (Livre de la révélation 16: 11-19)

Conclusion

Ce mémoire proposait de faire le point sur le thème du sacrifice et sur la figure sacrificielle féminine dans le cinéma du cinéaste danois Lars von Trier, et en particulier dans les cinq films *Breaking the waves*, *Dancer in the dark*, *Dogville*, *Antichrist*, et *Melancholia*. Nous avons pu constater tout au long de ce mémoire, que le thème du sacrifice ainsi que la figure féminine évolue d'un film à un autre et sont rattachés l'un à l'autre. Nous avons eu l'impression en analysant tous ces personnages féminins qu'il ne s'agissait que d'une seule femme, d'une seule héroïne qui refuse la mort à la fin de chaque film et décide de réessayer une deuxième fois dans un autre film. Comme si Lars von Trier expérimentait dans chacun de ses films, une facette de ce thème et rendait cette figure beaucoup plus associée à un mystère, une énigme, à un au-delà. Bess, Selma, Grace, Elle (la femme dans *Antichrist*), Claire et Justine forment ensemble l'image d'une femme, innocente, naïve, nourrie par le bien et le mal, et prête à laisser tout derrière elle pour se confronter à la mort.

Avant de transformer la femme en une figure qui actualise la présence démoniaque, l'image de l'apocalypse, et de la destruction dans *Melancholia* et *Antichrist*, Lars von Trier nous a d'abord proposé l'image d'une femme martyre, qui imite la conduite et la vie du Christ, qui se torture, s'auto-flagelle et se sacrifie pour l'amour de son fils et de son époux. *Dogville* nous offre une image totalement différente, la femme-esclave des films précédents gagne ici du pouvoir, revendique ses droits d'être humain et détruit les générations qui traversent son passage. Fascinante, cette figure, à l'analyse, nous pose davantage de questions sur sa nature, son rapport au monde, et nous interroge aussi sur la nature de l'homme, sur la vie terrestre et sur le thème du sacrifice.

On a pu constaté dans notre premier chapitre et à travers les deux films *Breaking the waves* et *Dancer in the dark*, que la lecture herméneutique de la Bible, proposée par Paul Ricoeur, nous informe sur cette figure féminine inspirée par l'image Christique,

établissant ainsi avec Jésus-Christ un fil de communication basée sur le concept de l'imitation. Cette femme, par sa foi et sa bonté, nous offre l'image d'un martyr à la spiritualité plus ou moins chrétienne. Cette femme ressemble aux figures de la Bible par la dimension symbolique, allégorique et mystérieuse qui nous fait penser à l'image emblématique du Christ. On a pu déterminer à la fin que ce désir acharné de cette femme qui la pousse à refuser la réalité et accepter le sacrifice, est nourri par une spiritualité. Cette spiritualité se rapproche d'une spiritualité chrétienne mais ne réussit pas à l'être. Elle peut être associée à une espèce de folie ou d'hystérie, sur laquelle nous avons élaboré dans le deuxième chapitre.

Dans ce deuxième chapitre, *Antichrist* et *Melancholia* nous fournissent l'image d'une femme hystérique qui juge sa féminité, son image corporelle comme étrangère. Cette femme actualise par ses comportements, une image du diable, une image nourrie par l'auto-culpabilité. Entre la création du monde suggéré par *Antichrist* (la forêt Eden) et la fin du monde dans *Melancholia*, le péché originel se retrouve dans le sacrifice de cette femme. Elle juge sa propre nature humaine et la nature autour d'elle comme responsable du chaos. Les études de Freud, Charcot et Breuer nous ont aidé à qualifier cette hystérie causée par le deuil et la mélancolie, qui prend siège dans le corps des personnages féminins de von Trier et la pousse vers des comportements masochistes.

Dans le troisième chapitre, le non sacrifice de la femme dans *Dogville* laisse place à une forme de justice et de morale. La dialectique maître/esclave qu'on retrouve dans la figure féminine, se concrétise dans ce film. Cette femme accepte l'esclavage et profite de son statut de victime, elle refuse le sacrifice et revendique ses droits en tuant tous les villageois. Le crime nous place dans une position paradoxale. Entre justice et charité, la femme dans ce film se voit trompée par sa charité, sa naïveté et son ignorance. Elle se livre à son désir instinctif et masochiste. *Dogville* nous propose ainsi une autre lecture de l'Ancien Testament et des références judéo-chrétiennes en rappelant l'époque des premiers prophètes, des esclaves et le chemin de la législation. Grace apparaît comme le premier législateur, le dieu féroce, coléreux, perdu entre la charité, la grâce et la justice.

Dans le quatrième chapitre à propos de notre travail de création, nous avançons que le film *She is Lars* propose une interprétation et un commentaire des œuvres de Lars von Trier. Les concepts de reprise, de répétition, d'imitation et de citation permettent de produire des images contenant divers degrés de lecture. Ces images produites dans notre film proposent une interprétation des figures féminines dans le cinéma de Lars von Trier et du thème du sacrifice. Ce commentaire se voit nourrit à la fois par le postmodernisme et l'intertextualité filmique.

Nous avons utilisé au fil de ce mémoire une herméneutique biblique et hystérique pour analyser les figures féminines sacrificielles chez von Trier. D'autres approches herméneutiques auraient pu être utilisées mais celles-ci nous apparaissaient les plus riches et trouvaient écho dans notre propre histoire et culture personnelle. Le sacrifice demeure de nos jours une des thématiques la plus inspirante pour les théoriciens et les praticiens de l'art mais aussi des plus énigmatique. C'est pour cela, que notre travail de création a joué un rôle important dans l'interprétation de la figure féminine sacrificielle et nous a permis d'investiguer cette thématique de façon encore plus personnelle.

Nous adopterons ici le JE pour décrire notre démarche. J'ai tenté, au fil des pages de ce mémoire, de mieux cerner mes impressions, mes sentiments et mes perceptions que j'ai confrontés dans ma démarche et durant mes recherches, et à travers le travail création, afin de chercher à produire un traitement personnel, subjectif, qui reprend les thématiques de Lars von Trier. Je pense que ce thème du sacrifice est l'un des thèmes les plus difficiles à traiter. Car en lisant la Bible, en rencontrant des figures mythologiques, des récits qui demandent de croire ou de ne pas croire, en essayant d'analyser des figures féminines tout en étant un homme, ce travail de recherche m'a posé en rétrospective beaucoup de questions sur la foi, la vie, les hommes et les femmes en général, le monde, Dieu, la justice. Ces questions existentielles, à la fois abstraites et concrètes, me laissent parfois sans réponse mais me donnent envie de plonger dans ces mystères pour tenter de les comprendre.

Le cinéma Lars von Trier, malgré sa provocation sans limites, demeure un cinéma qui nous offre un récit à comprendre, des images à voir, des sons à écouter et les thématiques et figures qui en ressortent nous interpellent, nous invitent dans un autre espace, diffèrent de l'espace cinématographique, celui privé de notre propre conscience, habitée par une quête de sens. À nous de comprendre, d'interpréter et de construire.

J'ai le plaisir de conclure mon mémoire sur une traduction d'un paragraphe tiré de l'œuvre du grand écrivain libanais Gibran Khalil Gibran, *les ailes brisées*, qui résumera le sacrifice féminin dans le cinéma de Lars von Trier. Dans ce sacrifice, Gibran s'adresse à sa bien aimée morte Selma.

> La nuit était déjà venue quand je me suis réveillé de mon évanouissement et je me suis retrouvé désorienté au milieu des jardins, en répétant l'écho de chaque mot prononcé par Selma, se souvenant de son silence, ses actions, ses mouvements, son expression et le toucher de ses mains, jusqu'à ce que j'ai réalisé le sens de l'adieu et la douleur de la solitude. J'étais déprimé et le cœur brisé. C'était ma première découverte du fait que les hommes, même s'ils sont nés libres, resteront esclaves de lois strictes édictées par leurs ancêtres, et que le firmament, que nous imaginons comme immuable, est le rendement d'aujourd'hui à la volonté de demain et la présentation d'hier à la volonté d'aujourd'hui - maintes fois, depuis la nuit, j'ai pensé à la loi spirituelle qui fait que Selma préfère la mort à la vie, et plus d'une fois j'ai fait une comparaison entre la noblesse du sacrifice et le bonheur de la rébellion à savoir que l'on est plus noble et plus belle, mais jusqu'à présent je n'ai distillé qu'une seule vérité de toute cette affaire, et cette vérité est la sincérité, ce qui rend toutes nos actions belles et honorables. Et cette sincérité était à Selma Karamy. (Gibran 1995, p.95)

Bibliographie et références

Alexandrova, Alena. 2012. « Distinct Art ». In *Re-treating religion : Deconstructing Christianity with Jean-Luc Nancy* & Alena Alexandrova. Fordham Univ Press. P.275.

Amherdt, François-Xavier, Secrétan Philibert. 2004. *L'herméneutique philosophique de Paul Ricoeur et son importance pour l'exégèse biblique*, en débat avec la New Yale Theology school. Editions Saint-Augustin.

Aumont, Jacques. 2007. « Un film peut-il être un acte de théorie ? ». *Cinémas*, revue d'études cinématographiques : vol.17 no 2-3. Montréal.

Autret, Jean, Ruskin. 1965. *Ruskin and the French Before Marcel Proust: With the collected Fragmentary translations*. Libraire Droz.

Balestrière, Lina. 2008. *Freud et la question des origines.* Deuxième Edition, De boeck.

Bertrand, Michèle. 1990. *La pensée et le trauma : entre psychanalyse et philosophie*. Editions L'Harmattan.

Boquet, Damien. 2007. « Incorporation mystique et subjectivité féminine d'après le livre d'Angèle de Foligno ». Revue Clôtures, Presses universitaires du Mirail.

Bouju, Emanuel. 2007. *Littérature et exemplarité*. Université de Haute Bretagne, centre d'études des littératures anciennes et moderne, Presses universitaires de Rennes.

Bourdin, Dominique. 2007. *La psychanalyse de Freud à aujourd'hui : Histoire, concepts, pratiques*. Editions Bréal.

Brenner, Athalya, Van henten. 1999. *Recycling Biblical Figures: Papers Read at a NOSTER Colloquium in Amsterdam*, 12-13 May 1997. Uitgeverij Van Gorcum.

Brighenti a. 2006. "Dogville or the dirty birth of law". *Thesis eleven*, v. 87, (2006), p. 96-111.

Bright, Timothy. 1996. *Traité de la mélancolie: 1586*. Éditions Jérôme Million.

Bulard, Jules-Amédée. 2011. *Étude sur la folie hystérique : ou de l'hystérie considérée comme cause d'aliénation mentale*. Editions L'Harmattan.

Carpenter, Cullinan Colleen. 2004. *Redeeming the Story: Women, Suffering, and Christ in three films of Lars Von Trier* . Continuum.

Chemla, Patrick. 1997. *Sacrifice(s) : enjeux cliniques*. L'Harmattan.

Chauvin, Danièle. 2008. « Figures… vous avez dit figures ? Mythocritique et typologie, l'exemple de William Blake ». Dans *Figures mythiques : fabrique et métamorphoses.* Études réunies et présentées par Véronique Leonard-Roques. Presses Univ Blaise Pascal. P.169.

Daigle, Christine. 2005. *Le nihilisme est-il un humanisme ? : étude sur Nietzche et Sartre*. Presses Université Laval.

Clément, André. 1983. *La sagesse de Thomas d'Aquin*. Nouvelles Editions Latines.

Condren, Charles. 1702. *L'idée du sacerdoce et du sacrifice de Jésus-Christ, donnée par le R. P. De Condren,...Avec quelques éclaircissements, & une explication des prières de la messe par le R. P. Quesnel*. François Foppens.

De La Maisonneuve, Dominique. 2007. *Le Judaïsme*. Editions de l'Atelier.

Descamps, Marc-Alain. 2002. « Nouvelle approche de l'hystérie par l'image et le trans-personnel ». Dans *l'hystérie dans tous ses états : XXX1Vème siècle, Congrès de la société française de sophrologie*. L'Harmattan.

Deureux, Véronique. 2009. *L'éveil de la danse chez le jeune enfant : Pédagogie et éducative et artistique*. Editions L'Harmattan.

Dewolfe, Stacey. 2008. *The Affective Correspondence of Sado-masochism and Sound in Lars Von Trier's "Breaking the Waves" and "Dancer in the Dark",* Concordia University (Canada).

Dias, Nélias. 2006. *Imitation et anthropologie*. Les Editions de la MSH.

Dili palaï, Clément. 2008. *Littératures et déchirures*, Editions l'Harmattan.

Dixon, Laurinda S. 1995. *Women and illness in Pre-Enlightenment Art and Medicine*. Cornel University Press.

Dubois, Philippe. 1999. « La question des figures à travers les champs du savoir : le savoir de la lexicologie note sur *Figura* d'Erich Auerbach ». Dans *figure, figural, op. Cit*.

Eco, Umberto. 1994. «Entre esthétique moderne et post-moderne». Traduit et reproduit avec l'autorisation de Daedalus, journal de l'académie américaine des arts et sciences. Article extrait du numéro intitulé *the moving image*, 1987, volume 114, n.4, réseaux n.68 CENT, 1994 pour la version française.

Feher-gurewitch, Judith. 1998. « Dora made in USA ». Article paru dans la revue Che vuoi ? : No 9, nouvelle série, revue du cercle freudien. L'Harmattan.

Félicité de Lamennais, Abbé, *l'imitation du Christ*, FV éditions, 22 aout 2012.

Félix Joseph. 1866. *Jésus-Christ et la critique nouvelle*. Librairie Joseph Albanel.

Fournier, Claude-Alexandre. 2010. *S'engager dans la vie religieuse : Etude psychologique de 16 vocations monastiques*. Labor et Fides.

Fraser, Marie. 2009. « Permutations narratives ». In Cinéma & cie : Vol. IX, no. 12, printemps 2009.

Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests : Literature in the second degree*. Traduit par Channa Newman et Claude Doubinsky. Université de Nebraska.

Genette, Gérard. 1982. Palimpsestes: *La littérature au second degré*. Taurus.

Gibran, Khalik Gibran. 1995. *Les ailes brisées*. Editions librairie Habib. (livre en arabe)

Girard, René. 2011. *La violence et le sacré*. Fayard/pluriel.

Gosselin, Pierre. 2009. *La recherche-création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'université de Québec, Québec.

Grappe Christian, Marx. 2008. *Sacrifice scandaleux? : sacrifices humains, martyre et mort du Christ*. Labor et Fides.

Hagen, Rose-Marie, Hagen, Rainer. 2003. *What great paintings say*. Volume 1, Taschen.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1939. *Phénoménologie de l'esprit*.

Hermans, Theo. 1996. *Origène, théologie sacrificielle du sacerdoce des chrétiens*. Editions Beauchesne.

Hubert, Henri, Mauss, Marcel. 1929. *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice (1899)*, Libraire Félix Alcan.

Imbert, Jean. 1972. *La peine de mort*. Collection SUP, Presses Universitaires de France.

Jeffrey, Denis, Gagnon. 2000. *Rompre avec la vengeance : lecture de René Girard*. Presses université Laval.

Jones, Simons. 2004. « Dogville ». Third way, Octobre 2004 : Vol 27, no 8.

Jullier, Laurent. 1997. *L'écran postmoderne ; un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*. Ed. L'Harmattan, Paris.

Lasagna, Roberto. 2003. *Lars von Trier*. Gremese Editore.

Lasègue, Charles. 1998. *De la folie à deux à l'hystérie et autres états*. Editions l'Harmattan.

Le Maître, Barbara. 2009. « De l'effet cinéma à la forme tableau », Dans *Images contemporaines, Arts, Formes, dispositifs*, sous la direction de Luc Vancheri, ed. Aleas Cinéma, Paris.

Le Maistre de Sacy, Isaac-Louis. *La sainte Bible.* Volume 13, (Google ebook), livre numérisé.

Lefèvre, Alain. 2000. *De l'hystérie à la sexualité féminine: une étude psychanalytique*, Editions l'Harmattan.

Lévy-soussan, Pierre. 2001. *Psychiatrie: Edition 2001-2002*. De Boeck Secundair.

Lloancy, Robert. 2008. *Notion du sacré : Aperçu critique*. Editions L'Harmattan.

Lunkinbeal, Christopher, C. Aitken, " Sex,violence and the weather : male hysteria, scale and the fractal geographies of patriarichy". In *Places through the body*, edited by Heidi Nast & Steve Pile, Routledge, p.267.

Magli, Ida. 2003. *Women and Self-sacrifice in the Christian Church: A Cultural History from the First to the Nineteenth Century*. Mcfarland.

Mandolfo, Carleen. 2010. "Women, suffering and Redemption in three films of Lars von Trier". Literature & Theology: Vol.24 No 3, Septembre 2010, p. 285-300.

Marcireau, Stéphane. 2012. *Le christianisme et l'émergence de l'individu chez René Girard*, Editions L'Harmattan.

Massat Guy, Bormans. 2004. *La psychologie de la violence*. Studyrama.

Melançon, Louise. 1990. « Quelle figure du Christ pour une théologie non sexiste ? ». Dans *Jésus--Christ universel? Interprétations anciennes et appropriations contemporaines de la figure de Jésus :* actes du Congrès de la Société canadienne de théologie tenu à Montréal du 27 au 29 octobre 1989. Sous la direction de Jean-Claude Petit et Jean-Claude Breton. Les Editions Fides. p.197.

Nauman, Brune, Graham, Dan, Acconci, vite, Schneeman, Carole. 2001. « Différencialisme dans le Body Art ». Dans *Corps, sexe, et art : dimension symbolique.* Sous la direction de Lydie Pearl. Editions l'Harmattan. p.99.

Neusch, Marcel. 1994. *Le sacrifice dans les religions*. Editions Beauchesne, institut de science et de théologie des religions.

Orcibal. 1962. *La spiritualité de Saint Cyran*. Vrin.

Ornellas, Farias, Larissa, Soares. 2009. *La mélancolie au féminin : Les rapports mère-fille en lumière*. Editions l'Harmattan. p. 162-163

Pepin r.p, Adrien. 1952. *La charité envers Dieu*. Nouvelles Editions Latines.

Peterson, Anna L. 1997. *Martyrdom and the Politics of Religion: Progressive Catholicism in El Salvador's Civil War*. SUNY Press.

Petitpied, Nicolas. 1749. *Examen pacifique de l'acceptation et du fond de la bulle "Unigenitus"*. Aux dépens de la Compagnie.

Peylet, Gérard. 2001. « *K. Huysmans, La double quête: Vers une vision synthétique de l'œuvre.* Editions l'Harmattan.

Ribot, Théodule. 2005. *La psychologie des sentiments (1896)*, Editions de l'Harmattan.

Ricoeur, Paul. 1995. *Figuring the sacred: Religion, Narrative, and Imagination*. Traduit par David Pellauer et edité par Mark Wallace. Press Fortress.

Rosolato, Guy.1987. *Repères psychanalytiques*. Paris : Presses universitaires de France.

Rousseau, Suzanne. 2001. *L'immortalité de l'âme en question : à la suite du débat réincarnation-résurrection*. Les Editions Fides.

Swedenborg, Emanuel, Moët. 1819. *La vraie religion Chrétienne, contenant la théologie universelle de la nouvelle Église*. Prédite par le Seigneur, dans Daniel, VII, 13, 14, et dans l'Apocalypse, XXI, 1, 2. Impr. De J. Maubach.

Tal schaller, Christian. 2003. *Eloge de la folie douce*. Editions Vivez Soleil. p.35.

Tardif, Nelson, Gauthier, Da silva. 2006. *La vengeance du sang : Peine de mort et sacrifice humain*. Médiaspaul.

Thurschwell, Pamlela. 2013. *Sigmund Freud*, Routledge.

Verstraeten, Pierre. 1998. « La question du négatif chez Deleuze ». Dans *Gilles Deuleuze*. Avec Isabelle Stengers. Vrin. p.175.

Villeneuve, André, Bruneau, Monik, L.Burns. 2007. *Traiter de Recherche Création en Art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. PUQ.

Vinolo, Stéphane. 2007. *René Girard, Épistémologie du sacré: "En vérité, je vous le dis"*. Editions L'Harmattan.

Documents en ligne :

Anonyme, « Que raconte l'ancien testament ? Questions existentielles ». http://qe.catholique.org/catechisme/5655-que-raconte-l-ancien-testament. Consulté le 16 Octobre 2013.

Aymar, Coline. 2012. « Lars Von Trier : le génie qui n'aimait pas les femmes ». Publié dans *profondeurdechamps*. http://profondeurdechamps.com/2012/05/13/lars-von-trier-le-genie-qui-naimait-pas-les-femmes/ . Consulté le 30 Juin 2013.

Baudin, Frédéric. « Dieu conclut une alliance avec son people ». Publication du Berger d'Israël, Pub 07, livre numérique. http://www.lebergerdisrael.org/uploads/alliance.pdf. Consulté le 10 aout 2013.

Berger, Monique. « La notion du sacrifice ». Prierenfamille.com http://www.prierenfamille.com/Fiche.php?Id=265. Consulté le 5 novembre 2013.

Didi-Huberman, Georges. « La peinture chrétienne n'imite pas l'aspect visible des choses, mais des figures mystérieuses, irreprésentables ». http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0901082309.html. Consulté le 6 Novembre 2013.

Farias, Florencia. 2010. « Le mystère du corps parlant : le corps de l'hystérique, le corps féminin ». Article traduit par Mario Binasco et paru dans la revue Martine Menès en Argentine. http://www.champlacanien.net/public/docu/1/rdv2010pre5.pdf . Consulté le 30 aout 2013.

Fermigier, Amandine. « *Sacrifice/ sacrifice* ». Université de Limoges. http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/SACRIFICESacrifice_n.html. Consulté le 5 Novembre 2013.

Hillyer P.N. "Imitation of Christ as a Christian Lifestyle-Disembodied Fiction of Incarnated Reality?: Reflections on the Life of Charles de Foucauld", vol.29, numéro 2, indian journal of theology Calcutta p.92-107 http://www.biblicalstudies.org.uk/pdf/ijt/29-2_092.pdf

Hubert, Henri, Mauss, Marcel. 1929. *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice (1899)*, Libraire Félix Alcan. http://antcritica.tripod.com/sitebuildercontent/sitebuilderfiles/Mauss-Hubert-sacrifice.pdf (livre numérique) Consulté le 16 Juin 2013.

Izcovish, Anita. « La femme et l'indicible »»http://www.champlacanienfrance.net/IMG/pdf/Izcovich_M49.pdf. Consulté le 10 novembre 2013.

Juignet, Patrick. 2011. « La personnalité hystérique ». Psychisme. http://www.psychisme.org/Clinique/Hysterie.html consulté le 10 novembre 2013.

Mercier, Jean. 2010. « La mortification, une démarche à haut risque", 2010. http://www.lavie.fr/religion/catholicisme/la-mortification-une-demarche-a-haut-risque-29-01-2010-2589_16.php. Consulté le 14 Octobre 2013.

Power, Nina. « Lars von Triers's « Melancholia » : A discussion ». Editor Rob White, posted in dialogues, featured, Web exclusives. http://www.filmquarterly.org/2012/01/lars-von-triers-melancholia-a-discussion/, consulté le 25 mars 2013.

Shefer, Olivier. 2008. « Qu'est-ce que le figural ? ». Article paru dans Critique, n 630. Pp. 912-925 http://simpleappareil.free.fr/lobservatoire/index.php?2008/05/06/50-schefer_figural Consulté le 10 octobre 2013.

Solié, Pierre. 1988. « Le sacrifice fondateur de civilisation et d'individuation ». Albin Michel. p.41- http://www.adhes.net/le-sacrifice-fondateur-de-civilisation-et-d-individuation-pierre-solie.aspx. Consulté le 5 novembre 2013.

Sorel, Pierre, « Considérations sur l'hystérie masculine ». http://www.cartels-constituants.fr/medias/documents/6461.pdf . Consulté le 25 Octobre 2013.

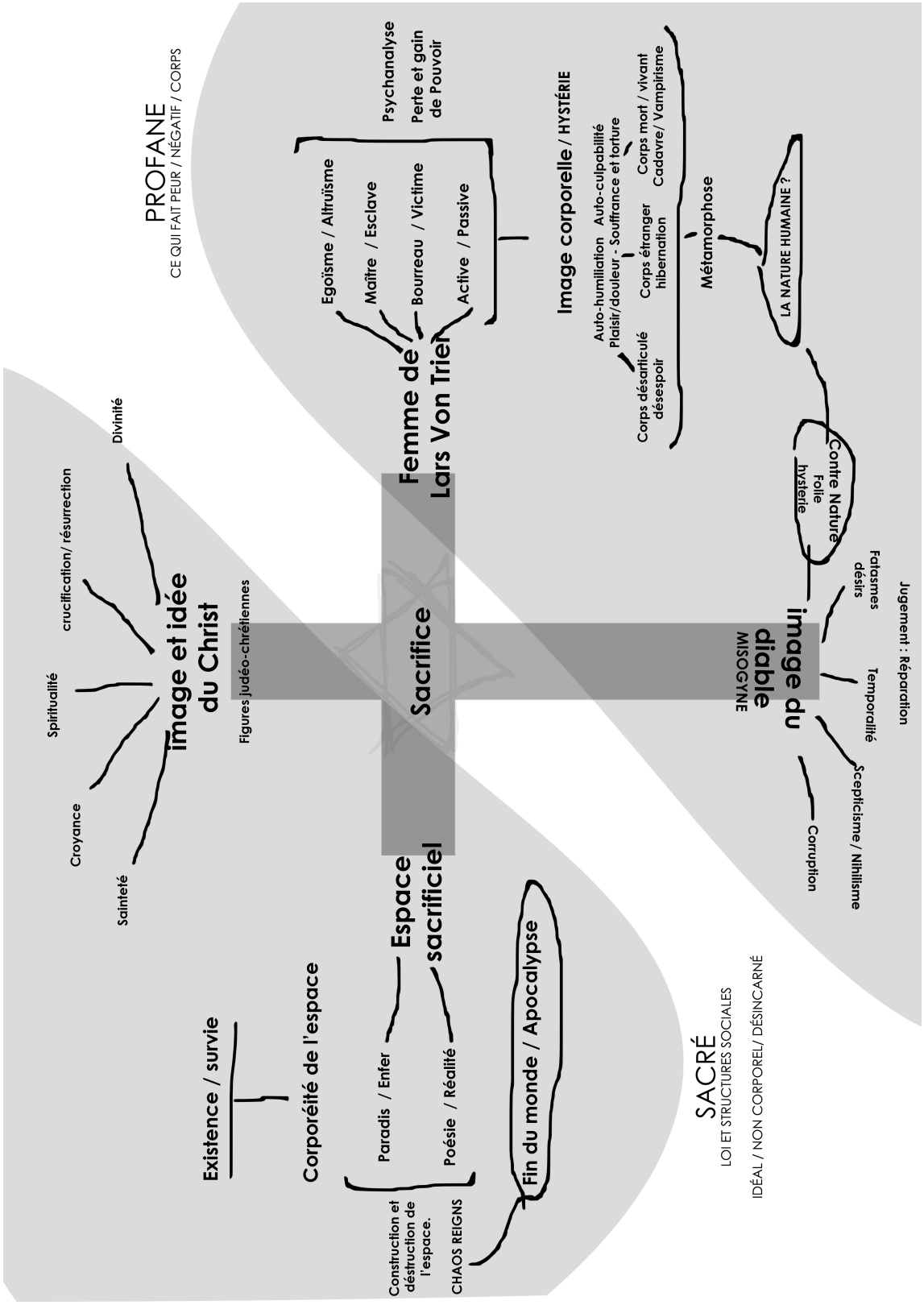
Trouillet, Pierre-Yves. 2010. « Les enjeux du sacrifice ». Publié dans *Conflits et rapports sociaux en Asie du Sud. Lionel Daixas, Lucie Dejouhanet, Pierre-Yves Trouillet.* http://hal.inria.fr/docs/00/86/77/43/PDF/Chapitre_conflitAS_Trouillet.pdf. P. 246 consulté le 6 novembre 2013.

https://ec56229aec51f1baff1d185c3068e22352c56024573e929788ff.ssl.cf1.rackcdn.com/attachments/original/7/0/2/002624702.pdf. Consulté le 20 septembre 2013.

« En savoir plus sur l'hystérie », Aide Psy http://www.aidepsy.be/en_savoir_plus_hysterie Consulté le 10 novembre 2013.

http://jchichegblancbrude.blog.lemonde.fr/2008/02/01/la-dialectique-du-maitre-et-de-lesclave/ Consulté le 12 aout 2013.

http://qfjamp.org/wordpress/wp-content/uploads/2012/02/9337-imiter-JESUS-3.pdf consulté le 14 Octobre 2013.

Annexe

L'arbre de concepts