Université de Poitiers
Faculté de Médecine et Pharmacie

ANNEE 2014 **Thèse n°**

THESE
POUR LE DIPLOME D'ETAT
DE DOCTEUR EN MEDECINE
(décret du 16 janvier 2004)

MEMOIRE
du DIPLOME D'ETUDES SPECIALISEES
DE PSYCHIATRIE
(décret du 10 septembre 1990)

présentée et soutenue publiquement
le vendredi 3 octobre 2014 à Poitiers
par M. ROLLIN Maxime

De la généralisation des états-limites et des pathologies de l'agir à l'adolescence, à travers le cinéma des années 50 à nos jours

Composition du Jury

Président : Monsieur le Professeur Ludovic GICQUEL

Membres :
- Monsieur le Professeur Jean-Louis SENON
- Monsieur le Professeur Philippe DUVERGER

Directeur de thèse : Monsieur le Docteur Stève LAFAURIE

UNIVERSITE DE POITIERS

Faculté de Médecine et de Pharmacie

Le Doyen,

Année universitaire 2013 - 2014

LISTE DES ENSEIGNANTS DE MEDECINE

Professeurs des Universités-Praticiens Hospitaliers

1. AGIUS Gérard, bactériologie-virologie
2. ALLAL Joseph, thérapeutique
3. BATAILLE Benoît, neurochirurgie
4. BENSADOUN René-Jean, cancérologie - radiothérapie
5. BRIDOUX Frank, néphrologie
6. BURUCOA Christophe, bactériologie - virologie
7. CARRETIER Michel, chirurgie générale
8. CHEZE-LE REST Catherine, biophysique et médecine nucléaire
9. CHRISTIAENS Luc, cardiologie
10. CORBI Pierre, chirurgie thoracique et cardio-vasculaire
11. DAGREGORIO Guy, chirurgie plastique et reconstructrice
12. DEBAENE Bertrand, anesthésiologie réanimation
13. DEBIAIS Françoise, rhumatologie
14. DORE Bertrand, urologie **(surnombre)**
15. DROUOT Xavier, physiologie
16. DUFOUR Xavier, Oto-Rhino-Laryngologie
17. EUGENE Michel, physiologie **(surnombre)**
18. FAURE Jean-Pierre, anatomie
19. FRITEL Xavier, gynécologie-obstétrique
20. GAYET Louis-Etienne, chirurgie orthopédique et traumatologique
21. GICQUEL Ludovic, pédopsychiatrie
22. GILBERT Brigitte, génétique
23. GOMBERT Jean-Marc, immunologie
24. GOUJON Jean-Michel, anatomie et cytologie pathologiques
25. GUILHOT-GAUDEFFROY François, hématologie et transfusion
26. GUILLET Gérard, dermatologie
27. GUILLEVIN Rémy, radiologie et imagerie médicale
28. HADJADJ Samy, endocrinologie et maladies métaboliques
29. HAUET Thierry, biochimie et biologie moléculaire
30. HERPIN Daniel, cardiologie
31. HOUETO Jean-Luc, neurologie
32. INGRAND Pierre, biostatistiques, informatique médicale
33. IRANI Jacques, urologie
34. JABER Mohamed, cytologie et histologie
35. JAYLE Christophe, chirurgie thoracique t cardio-vasculaire
36. KARAYAN-TAPON Lucie, cancérologie
37. KEMOUN Gilles, médecine physique et réadaptation **(de septembre à décembre)**
38. KITZIS Alain, biologie cellulaire
39. KLOSSEK Jean-Michel, Oto-Rhino- Laryngologie
40. KRAIMPS Jean-Louis, chirurgie générale
41. LECRON Jean-Claude, biochimie et biologie moléculaire
42. LEVARD Guillaume, chirurgie infantile
43. LEVEZIEL Nicolas, ophtalmologie
44. LEVILLAIN Pierre, anatomie et cytologie pathologiques
45. MACCHI Laurent, hématologie
46. MARCELLI Daniel, pédopsychiatrie **(surnombre)**
47. MARECHAUD Richard, médecine interne
48. MAUCO Gérard, biochimie et biologie moléculaire
49. MENU Paul, chirurgie thoracique et cardio-vasculaire
50. MEURICE Jean-Claude, pneumologie
51. MIMOZ Olivier, anesthésiologie - réanimation
52. MORICHAU-BEAUCHANT Michel, hépato-gastro-entérologie
53. NEAU Jean-Philippe, neurologie
54. ORIOT Denis, pédiatrie
55. PACCALIN Marc, gériatrie
56. PAQUEREAU Joël, physiologie
57. PERAULT Marie-Christine, pharmacologie clinique
58. PERDRISOT Rémy, biophysique et médecine nucléaire
59. PIERRE Fabrice, gynécologie et obstétrique
60. POURRAT Olivier, médecine interne
61. PRIES Pierre, chirurgie orthopédique et traumatologique
62. RICCO Jean-Baptiste, chirurgie vasculaire
63. RICHER Jean-Pierre, anatomie
64. ROBERT René, réanimation
65. ROBLOT France, maladies infectieuses, maladies tropicales
66. ROBLOT Pascal, médecine interne
67. RODIER Marie-Hélène, parasitologie et mycologie
68. SENON Jean-Louis, psychiatrie d'adultes
69. SILVAIN Christine, hépato-gastro- entérologie
70. SOLAU-GERVAIS Elisabeth, rhumatologie
71. TASU Jean-Pierre, radiologie et imagerie médicale
72. TOUCHARD Guy, néphrologie
73. TOURANI Jean-Marc, cancérologie
74. WAGER Michel, neurochirurgie

Maîtres de Conférences des Universités-Praticiens Hospitaliers

1. ARIES Jacques, anesthésiologie - réanimation
2. BEBY-DEFAUX Agnès, bactériologie - virologie
3. BEN-BRIK Eric, médecine du travail
4. BOURMEYSTER Nicolas, biologie cellulaire
5. CASTEL Olivier, bactériologie - virologie - hygiène
6. CATEAU Estelle, parasitologie et mycologie
7. CREMNITER Julie, bactériologie - virologie
8. DAHYOT-FIZELIER Claire, anesthésiologie - réanimation
9. DIAZ Véronique, physiologie
10. FAVREAU Frédéric, biochimie et biologie moléculaire
11. FRASCA Denis, anesthésiologie - réanimation
12. HURET Jean-Loup, génétique
13. JAAFARI Nematollah, psychiatrie d'adultes
14. LAFAY Claire, pharmacologie clinique
15. MIGEOT Virginie, santé publique
16. ROY Lydia, hématologie
17. SAPANET Michel, médecine légale
18. SCHNEIDER Fabrice, chirurgie vasculaire
19. THILLE Arnaud, réanimation
20. TOUGERON David, hépato-gastro-entérologie

Professeur des universités de médecine générale

GOMES DA CUNHA José

Professeur associé des disciplines médicales

MILLOT Frédéric, pédiatrie, oncologie pédiatrique

Professeur associé de médecine générale

VALETTE Thierry

Maîtres de Conférences associés de médecine générale

BINDER Philippe
BIRAULT François
FRECHE Bernard
GIRARDEAU Stéphane
GRANDCOLIN Stéphanie
PARTHENAY Pascal
VICTOR-CHAPLET Valérie

Enseignants d'Anglais

DEBAIL Didier, professeur certifié
LILWALL Amy, maître de langues étrangères

Maître de conférences des disciplines pharmaceutiques enseignant en médecine

MAGNET Sophie, microbiologie, bactériologie

Professeurs émérites

1. DABAN Alain, cancérologie radiothérapie
2. FAUCHERE Jean-Louis, bactériologie - virologie
3. GIL Roger, neurologie
4. MAGNIN Guillaume, gynécologie-obstétrique

Professeurs et Maîtres de Conférences honoraires

1. ALCALAY Michel, rhumatologie
2. BABIN Michèle, anatomie et cytologie pathologiques
3. BABIN Philippe, anatomie et cytologie pathologiques
4. BARBIER Jacques, chirurgie générale (ex émérite)
5. BARRIERE Michel, biochimie et biologie moléculaire
6. BECQ-GIRAUDON Bertrand, maladies infectieuses, maladies tropicales (ex émérite)
7. BEGON François, biophysique, Médecine nucléaire
8. BOINOTCatherine, hématologie - transfusion
9. BONTOUX Daniel, rhumatologie (ex émérite)
10. BURIN Pierre, histologie
11. CASTETS Monique, bactériologie -virologie – hygiène
12. CAVELLIER Jean-François, biophysique et médecine nucléaire
13. CHANSIGAUD Jean-Pierre, biologie du développement et de la reproduction
14. CLARAC Jean-Pierre, chirurgie orthopédique
15. DESMAREST Marie-Cécile, hématologie
16. DEMANGE Jean, cardiologie et maladies vasculaires
17. FONTANEL Jean-Pierre, Oto-Rhino Laryngologie (ex émérite)
18. GOMBERT Jacques, biochimie
19. GRIGNON Bernadette, bactériologie
20. JACQUEMIN Jean-Louis, parasitologie et mycologie médicale
21. KAMINA Pierre, anatomie (ex émérite)
22. LAPIERRE Françoise, neurochirurgie (ex émérite)
23. LARSEN Christian-Jacques, biochimie et biologie moléculaire
24. MAIN de BOISSIERE Alain, pédiatrie
25. MARILLAUD Albert, physiologie
26. MORIN Michel, radiologie, imagerie médicale
27. POINTREAU Philippe, biochimie
28. REISS Daniel, biochimie
29. RIDEAU Yves, anatomie
30. SULTAN Yvette, hématologie et transfusion
31. TALLINEAU Claude, biochimie et biologie moléculaire
32. TANZER Joseph, hématologie et transfusion (ex émérite)
33. VANDERMARCQ Guy, radiologie et imagerie médicale

Remerciements

Au Président du Jury

Monsieur le Professeur Ludovic GICQUEL,

Professeur des Universités, Praticien Hospitalier,
Service de Pédopsychiatrie, Centre Hospitalier Henri Laborit, Poitiers

Vous avez accepté d'être le Président de ce Jury et j'en suis très honoré. Tout au long de mon internat, vous m'avez enseigné et fait aimer cette belle discipline qu'est la Pédopsychiatrie. Votre savoir et votre parcours sont des exemples.
Je vous remercie de m'avoir confié un poste de Chef de Clinique à vos côtés en Psychiatrie de l'Adolescent, ce qui est pour moi un grand honneur.
Par ces lignes, je vous prie de recevoir le témoignage de mon profond respect et de ma grande reconnaissance.

Remerciements

A mes Juges

Monsieur le Professeur Jean-Louis SENON,

Professeur des Universités, Praticien Hospitalier,
Service de Psychiatrie adulte, Centre Hospitalier Henri Laborit, Poitiers

Votre présence au sein de ce Jury est un grand honneur, et je vous en suis profondément reconnaissant.
Durant mon internat, j'ai pu apprécier votre investissement dans l'enseignement de la Psychiatrie, et votre savoir a grandement contribué à ma formation de clinicien.
Soyez assuré de mes plus sincères remerciements, et de ma respectueuse considération.

Remerciements

Monsieur le Professeur Philippe DUVERGER,

Professeur des Universités, Praticien Hospitalier,
Service de Pédopsychiatrie, Centre Hospitalier Universitaire d'Angers

Vous avez aimablement accepté d'être membre de ce Jury et de juger ce travail. Votre présence est un grand honneur et je vous en sais gré.
Merci également pour votre engagement particulier en faveur de la Pédopsychiatrie au sein de la région Grand Ouest.
Recevez par ces lignes l'expression de ma plus haute considération.

Remerciements

A mon directeur de thèse

Monsieur le Docteur Stève LAFAURIE,

Praticien Hospitalier,
Service de Psychiatrie adulte, Centre Hospitalier Henri Laborit, Poitiers

Je te remercie d'avoir accepté de diriger ce travail de thèse, de m'avoir guidé dans le choix du sujet, et de m'avoir accompagné dans sa rédaction avec autant de disponibilité, d'attention et de rigueur.
A ton contact, j'ai pu m'enrichir de ton savoir, de ton expérience, et apprécier ton sens clinique et ta clarté d'analyse.
Merci également pour ta générosité, ta bonne humeur et pour partager avec moi cette passion du Cinéma qui nous rapproche.

Remerciements

Monsieur le Professeur Daniel MARCELLI,

Professeur des Universités, Praticien Hospitalier
Service de Pédopsychiatrie, Centre Hospitalier Henri Laborit

Merci pour la richesse de votre savoir et pour votre don de la pédagogie. Vous avez su éveiller la curiosité de générations d'internes, et la mienne également. Vous avez pris le temps de nous faire partager et de nous transmettre votre passion de la psychiatrie du bébé, de l'enfant et de l'adolescent. Soyez-en remercié chaleureusement.

« Je ne crois pas à ce terme à la mode, "l'évasion". Je crois à "l'invasion". Je crois que, au lieu de s'évader par une œuvre, on est envahi par elle. Ce qui est beau, c'est d'être envahi, habité, inquiété, obsédé, dérangé par une œuvre. »
Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*

« On a tout à gagner à avoir d'autres passions que juste ce que l'on veut faire plus tard dans la vie. »
Jacques Friedel, Professeur émérite de Physique
Membre de l'Académie des Sciences

INTRODUCTION **1**

1ère PARTIE : ELEMENTS THEORIQUES **3**

Passages à l'acte et autres formes d'agir 4

I. Situation et définition des différents types de conduites agies 4

A. Place de l'agir dans les niveaux d'expression 4

B. Les différents modes de l'agir 5

1. L'acte 5

2. L'action spécifique 6

3. L'*agieren* ou mise en acte de l'inconscient 6

4. L'*acting out* 7

5. Le passage à l'acte 8

6. Les actes symptômes 9

II. Les différentes formes de passage à l'acte 10

III. Psychopathologie du passage l'acte 10

A. Passage à l'acte et mentalisation 10

B. Passage à l'acte et subjectivation 12

C. Structure psychopathologique sous-jacente 14

IV. Particularités des passages à l'acte à l'adolescence 15

A. Les facteurs favorisant l'agir à l'adolescence 15

B. Les facteurs de protection face aux passages à l'acte 16

C. Le risque de la répétition 17

D. Significations des passages à l'acte 17

Généralités sur les états-limites 20

I. Histoire et évolution du concept d'état-limite 20

II. Les états-limites dans les classifications contemporaines 21

III. Description clinique des états-limites 22

A. L'angoisse et ses destins 22

B. La dépression 23

C. Impulsivité, passage à l'acte, mise en acte 24

D. Symptômes d'allure névrotique et d'allure psychotique 24

IV. Psychopathologie des états-limites 25

A. Les grandes modalités de fonctionnement 25

B. Les mécanismes de défense 26

C. Relations d'objet 27

V. Contributions psychanalytiques à la psychogénèse des états-limites 27

A. Sandor Ferenczi et le traumatisme 27

B. Donald Winnicott, l'espace transitionnel et la crainte de l'effondrement 28

C. Wilfried Bion et la fonction contenante maternelle 28

D. André Green et la "mère morte" 29

E. Jean Bergeret et le "tronc commun aménagé" 29

F. James F. Masterson et la triade *borderline* 30

VI. Le trouble *borderline* à l'adolescence 31

A. Les données épidémiologiques 31

B. Clinique des états-limites à l'adolescence 31

C. Particularités de la psychopathologie des états-limites à l'adolescence 32

1. Vie affective 32

2. Perception de la réalité 33

3. Organisation topique 33

4. Relations d'objet et vide de représentations internes 33

Passage à l'acte et trouble *borderline* à l'adolescence : l'exemple paradigmatique des scarifications 36
I. Notions épidémiologiques et cliniques 36
A. Classification 36
B. Epidémiologie 37
C. Clinique 37
II. Pistes de compréhension psychopathologique 38
La généralisation des états-limites et des pathologies de l'agir à l'adolescence 42
I. Un constat fait par de nombreux cliniciens 42
II. Les hypothèses sociologiques (Ehrenberg) 43
A. Présentation de la théorie d'Ehrenberg 44
B. La société et l'individu d'avant les années 60 44
1. Au niveau socio-politique 44
2. Au niveau individuel 45
C. Les changements sociologiques depuis les années 60 46
1. Modification des rapports individu/société 46
2. Le rôle des médias 46
3. La valorisation de l'action individuelle 47
D. Les conséquences pathologiques : de nouvelles entités 48
1. De nouvelles entités psychanalytiques : l'état-limite ou personnalité dépressive 49
a. Le vide dépressif, conséquence de l'insécurité identitaire 49
b. Le remplissage addictif, l'autre versant de la personnalité dépressive 51
2. De nouvelles entités psychiatriques : les troubles de l'humeur, extension du champ de la dépression 52
3. Crise de la notion de guérison et retour de la personnalité dépressive 53
E. En résumé 54
III. Les hypothèses socio-anthropologiques (Le Breton) 55
A. Limite, corps et risque 56
1. Intérêt de la limite 56
2. Place du corps pour l'individu et la société 56
3. La notion de risque 58
B. De l'enfant à l'adulte : un passage 58
1. Adolescence et fin des rites de passage 59
C. Les conduites à risque 62
1. Les conduites à risque comme actes de passage 62
2. Définition anthropologique des conduites à risque 62
3. Distinction conduites à risque et pratiques à risque 63
4. Les différentes conduites à risque 64
5. Différences entre les sexes dans les conduites à risque 64
6. Autres sens des conduites à risque 66
a. Conduites à risque et ordalie 66
b. Conduites à risque et sacrifice 66
c. Conduites à risque, expérimentation et recherche de sensations 67
IV. Les hypothèses psychanalytiques 68
A. Vassilis Kapsambelis et le déplacement d'Œdipe à Narcisse 69
1. Sur le plan psychopathologique 69
a. La modification du regard clinique 69
b. Les conséquences épidémiologiques de ces changements 71
c. Nouveauté des pathologies limites 71
2. Sur le plan sociologique 72
B. Philippe Jeammet & Maurice Corcos : l'aménagement de la dépendance 74

1. Sur le plan psychopathologique : les relations de dépendance 74
2. Sur le plan sociologique 78
a. L'allongement de l'adolescence augmente la dépendance 78
b. Les transformations sociales exposent le narcissisme 79
c. Les modifications de la famille et de la place de l'enfant 79
C. Daniel Marcelli et la liberté de disposer de son corps 81

2ème PARTIE : METHODE ET MATERIEL 84
Pourquoi commencer notre travail aux années 50 ? 85
I. Les adolescents : une préoccupation sociale et politique récente 85
A. L'évolution judiciaire 85
B. La prolongation de la scolarité 86
II. L'intérêt tardif de la psychiatrie et de la psychanalyse pour l'adolescence 87
A. L'adolescence dans la psychanalyse avant les années 50 87
B. Les facteurs psychanalytiques à l'origine du changement des années 50 87
C. L'adolescence dans la psychanalyse depuis les années 50 88
III. La représentation de l'adolescence au cinéma 91
Pourquoi le cinéma ? 93
I. Le cinéma, forme artistique la plus répandue 93
II. Relations entre adolescents et cinéma 93
III. Le cinéma comme discours sur le réel 94
Le choix des films 96
I. Les films sur les adolescents, les films pour les adolescents 96
II. Méthode 97
A. Critères d'inclusion 98
B. Critères d'exclusion 99
III. Réalisation de la sélection 99
Analyse psychopathologique des films 101
I. *Rebel without a cause* (*La fureur de vivre*, Nicholas Ray, Etats-Unis, 1955) 101
A. Fiche technique 101
B. Situation du film 101
C. Analyse psychopathologique du film 102
II. *Le péril jeune* (Cédric Klapisch, France, 1994) 113
A. Fiche technique 113
B. Situation du film 113
C. Justification du choix du film 114
D. Analyse psychopathologique du film 114
1. Le début du film 115
2. Le contexte social des années 70 116
3. Des personnages en pleine adolescence 116
4. Un film sur le groupe 117
5. Caractérisation psychopathologique des personnages 119
a. Tomasi 119
b. Bruno 121
c. Léon 123
d. Chabert 124
e. Momo 125
6. La fin du film 125
III. *A nos amours* (Maurice Pialat, France, 1983) 127
A. Fiche technique 127

B. Situation du film 127
C. Analyse psychopathologique du film 128
IV. *Thirteen* (*Thirteen*, Catherine Hardwicke, Etats-Unis, 2003) 143
A. Fiche technique 143
B. Situation du film 143
C. Analyse psychopathologique du film 143

3ème PARTIE : DISCUSSION 155
Peut-on parler de trouble de la personnalité *borderline* à l'adolescence ? 156
I. Constat de l'instabilité du diagnostic 156
II. La question de la validité du diagnostic 157
Résultats de l'analyse des films : l'évolution de l'adolescence dans le cinéma des années 50 à nos jours 161
I. Analyse critériologique des personnages des films 161
A. Des pathologies de l'agir 161
1. Les passages à l'acte 161
2. La vitesse motorisée et autres jeux dangereux 163
3. La fugue et l'errance 164
4. Les consommations de toxiques 164
5. La délinquance 166
6. Les conduites sexuelles à risque 167
B. Des adolescents *borderline* 168
C. Le caractère général des troubles *borderline* et des pathologies de l'agir 171
II. Synthèse des résultats de notre analyse des films 172
III. Limites et biais de notre étude 173
L'adolescent du cinéma reflète celui de la société 175
I. Naissance d'une classe adolescente et nouveaux enjeux 175
II. De la personnalité névrotico-normale à la personnalité narcissico-hédoniste 177
A. Famille moderne et famille contemporaine 178
B. Les changements dans la conjugalité 179
C. Les changements dans la parentalité 182
D. Le rôle des médias 186
E. Les nouveaux adolescents 187
1. La culture des écrans et l'importance du clivage 188
2. Le nouveau rapport au temps 190
3. Le désir d'extimité 190
F. Etait-ce mieux avant ? 191
III. Ces adolescents ne traversent-ils pas une crise d'adolescence normale ? 192
A. Les modèles de compréhension de la crise d'adolescence 193
B. Principes d'une analyse psychopathologique de l'adolescent 196
C. L'exemple des conduites à risque 198
N'en est-il que le reflet ? Cinéma et identifications à l'adolescence 200
I. Généralités psychanalytiques sur les identifications 200
A. Identification primaire et constitution imaginaire du Moi 200
B. Le stade œdipien et les identifications secondaires 201
C. L'identité et les identifications à l'adolescence 202
II. L'identification chez le spectateur de cinéma 203
A. Caractères régressifs de l'identification et du dispositif cinématographique 204
B. Conditions de base de l'identification secondaire au cinéma 205
1. L'identification primordiale au récit 205
2. L'identification cinématographique primaire 206

C. L'identification secondaire au personnage 206
1. L'identification secondaire pendant la projection 207
2. L'identification secondaire dans l'après-coup de la projection 208
III. L'influence du cinéma sur les adolescents 208
A. L'effet du film sur le spectateur, une question aussi vieille que le cinéma 208
B. L'influence du cinéma par le biais des identifications 210
1. Rapports des adolescents avec le cinéma : résultats d'une étude 211
2. La classe adolescente, un produit de l'industrie hollywoodienne ? 212
3. Un exemple du pouvoir d'influence du cinéma par les identifications : les lolitas 213
4. Le phénomène des films cultes 215
a. Comment un film devient-il culte ? 216
b. Film culte et identification 216
c. Film culte et groupe 217

CONCLUSION 219

BIBLIOGRAPHIE 221

RESUME 229

INTRODUCTION

De la généralisation des états-limites et des pathologies de l'agir à l'adolescence, à travers le cinéma des années 50 à nos jours… Voilà un sujet bien vaste qui s'annonce ! Durant notre internat en Psychiatrie, nous avons souvent entendu nos aînés parler, grâce au recul de l'expérience, de la fréquence croissante des patients état-limite, des troubles *borderline* de la personnalité, dans leur activité quotidienne hospitalière ou de consultation, en psychiatrie adulte comme en pédopsychiatrie. Leurs discours pointaient également combien les actes pathologiques que donnent à voir ces patients, leurs comportements externalisés, ont aussi été démultipliés ces dernières années. Les réflexions de nos maîtres pendant leurs enseignements nous ont fait prendre conscience qu'il y avait eu un basculement dans la clinique lors des cinq dernières décennies, avec une diminution ou une quasi-disparition de certaines pathologies, qualifiées par eux de "pathologies de l'inhibition" (tel le bégaiement par exemple), au profit de "pathologies de l'exhortation", ces nombreux troubles externalisés qui sont devenus des motifs courants d'adresse aux soins.
Cette question de société a donc piqué notre curiosité, et nous avons décidé d'en faire notre sujet de thèse. Il nous a alors semblé justifié de rapprocher dans notre travail troubles *borderline* de la personnalité et pathologies de l'agir, à la lecture des nombreux auteurs qui font le constat chez les patients *borderline* d'une facilité aux passages à l'acte, sous leurs diverses formes. C'est aussi ce que nous montre la clinique, à travers les actes auto- ou hétéro-agressifs, la dépendance aux toxiques, les conduites antisociales et violentes, les troubles du comportement alimentaire… qu'expriment ces patients, qui sont caractérisés par la répétition des passages à l'acte, et sous-tendus par les dimensions d'impulsivité, de dépendance et de dépression inhérentes à ces personnalités.
Par ailleurs, nous étant également découvert pendant notre cursus un intérêt pour la clinique de l'adolescence, la question de la structuration de la personnalité du sujet, avec ses aléas développementaux, nous a souvent interrogé. C'est donc logiquement que nous avons choisi d'aborder notre sujet sous l'angle de l'adolescence.
Enfin, pour introduire la perspective historique, diachronique, que nécessitait l'étude d'une évolution sur plusieurs décennies, nous avons décidé de traiter ce sujet par le biais du cinéma. Premièrement car il nous semble que le cinéma peut refléter, même si seulement en partie, la réalité d'une époque. Deuxièmement, parce que le cinéma est intimement lié aux adolescents, qui le consomment avidement et y trouvent des réponses aux questions qu'ils se posent sur le monde du présent et du passé. Troisièmement, parce que nous sommes nous-mêmes cinéphile, et que la manière dont le cinéma représente les adolescents nous intéresse.

Nous nous sommes donc demandé si l'on retrouvait dans le cinéma cette généralisation des états-limites et des pathologies de l'agir à l'adolescence.
Avant de répondre à notre question, nous avons commencé par définir les formes de l'agir et les concepts d'état-limite et de trouble *borderline* de la personnalité, avec leurs spécificités adolescentes. Nous avons ensuite voulu justifier le rapprochement entre les pathologies de l'agir et le trouble *borderline* à l'adolescence, à travers l'exemple des scarifications. Puis, nous

avons choisi d'exposer quelques-unes des hypothèses sociologiques, anthropologiques et psychanalytiques qui éclairent l'évolution clinique et sociétale décrite ci-dessus.

Pour tenter de répondre à la question que nous nous sommes posée, nous avons débuté notre étude aux années 50, parce qu'elles se situent un peu en amont du point de basculement repéré par nos maîtres dans la clinique, et parce qu'elles sont repérées, dans l'esprit collectif, comme le début de la représentation d'adolescents héros de cinéma, marquant par là-même l'entrée dans une culture juvénile de masse.
Ne pouvant évidemment pas regarder, et encore moins étudier, les centaines de films sur les adolescents depuis les années 50, nous avons opéré une sélection arbitraire parmi les films français ou américains sur l'adolescence, à raison d'un par décennie environ. Un corpus de quatre œuvres a ainsi été constitué, puis analysé film par film sur le plan psychopathologique.

Dans la troisième et dernière partie de notre travail, nous avons souhaité discuter, à l'horizon de cette évolution clinique et sociétale, de la pertinence du diagnostic de trouble *borderline* à l'adolescence, diagnostic impliquant que ces nombreux adolescents relèvent nécessairement du champ de la pathologie médicale.
Ainsi, après avoir discuté la validité de ce diagnostic à l'adolescence, nous avons repris notre corpus pour réaliser une analyse critériologique des personnages principaux de nos films. Puis, à partir du concept anthropologique de personnalité de base, repris et réactualisé par certains psychiatres, nous nous sommes demandé si, au lieu d'une extension du domaine pathologique, ce n'était pas plutôt à un déplacement de ses frontières auquel nous avions assisté ces dernières décennies. Autrement dit, si la personnalité de base névrotico-normale du modèle freudien de la première moitié du XX^{ème} siècle n'avait pas été modifiée par les changements de la société contemporaine dans la hiérarchie des valeurs, dans les principes qui régissent le fonctionnement familial, dans la place du lien social, des libertés et des interdits qui structurent l'individu. Si tel est le cas, si la personnalité de base a réellement changé, alors la norme aurait nécessairement changé, et il deviendrait indispensable de repenser nos modèles de classification des pathologies. Il nous a donc paru intéressant d'appréhender notre corpus de films à la lumière de cette hypothèse d'un changement de personnalité de base.
Après cela, c'est assez logiquement que nous avons consacré une partie de notre discussion à l'éternelle question de la crise d'adolescence et de son expression normale ou pathologique. A la suite des travaux de François Ladame et Maja Perret-Catipovic, nous avons voulu proposer un modèle d'évaluation psychodynamique de l'adolescent, permettant d'essayer de répondre à cette problématique.
Enfin, pour conclure notre travail et ouvrir la discussion, nous avons tenu à dire quelques mots de la place du cinéma à l'adolescence, notamment dans la construction de la personnalité de l'adolescent par le jeu des identifications.

1ère PARTIE : ELEMENTS THEORIQUES

PASSAGES A L'ACTE ET AUTRES FORMES D'AGIR

I. Situation et définition des différents types de conduites agies

Etudier le champ des conduites agies suppose au préalable d'en discerner les limites, puis d'en définir les différents modes.
Mais devant la multitude des termes qualifiant ces conduites, nous tenons d'emblée à éviter toute équivoque sur le plan sémantique. Aussi nous nous appuyons sur les travaux de Frédéric Millaud concernant les passages à l'acte et autres conduites agies, qui remarque : "il peut être difficile de choisir d'emblée le mot juste […]. Le verbe "agir" est souvent transformé en nom, "un agir", et utilisé dans la littérature psychiatrique et psychanalytique sans connotation particulière. Il pourrait ainsi être employé de façon exclusive lorsque le clinicien ne peut trancher entre un passage à l'acte et un *acting out*." (1)
Ainsi, suivant Millaud, nous tâcherons d'employer le terme d'agir lorsque nous parlerons des conduites agies de façon neutre, et nous utiliserons les termes de passage à l'acte et d'*acting out* dans leur acception plus spécifique (que nous détaillerons ci-dessous).

A. Place de l'agir dans les niveaux d'expression

Pour Marcelli et Braconnier, les conduites agies, externes, peuvent être opposées aux conduites mentales, intériorisées (2). De même, certains psychanalystes opposent acte et pensée. Valérie Moulin, citée par Marie-José Grihom (3), écrit : "Traditionnellement, sur le plan clinique, l'acte en tant qu'agir comportemental est opposé à la pensée, considérée comme un processus de traitement psychique de l'excitation qui, en suspendant la décharge, autorise une élaboration des pulsions et un travail de liaison des représentations et des affects." (4)
Jean Bergeret (5), lui, ne les oppose pas mais fait référence à Pierre Marty (6) et l'école de psychosomatique de Paris pour qui les activités psychiques peuvent s'exprimer dans trois registres différents : le registre de l'expression mentale, le registre de l'expression comportementale, et le registre de l'expression somatisée.
Bergeret retient que le registre de l'expression mentale de l'affectivité personnelle et relationnelle du sujet constitue le registre le plus élaboré des trois. Vient ensuite le registre de l'expression comportementale, et caractérielle en particulier, où les attitudes extériorisées dans le domaine du manifeste vont chercher à combler les carences ou les lacunes du mode d'expression mentale. En troisième position régressive, se trouve le registre de l'expression somatique : celui qui parle "*avec son corps*"[1] a beaucoup plus de chances d'éviter de reconnaître la véritable nature de son angoisse que celui qui s'exprime avec son comportement et, bien sûr, que celui qui s'exprime en communiquant directement les contenus de ses activités mentales. (5)

[1] Dans notre travail, les termes entre guillemets renvoient à des citations d'auteurs. Les termes entre guillemets et en italique correspondent, eux, à des expressions venant de nous.

Dans les cas de fonctionnement bien adapté d'une personnalité, c'est l'ensemble des activités relationnelles mentales, comportementales et somatiques qui vont être chargées d'exprimer ce que le sujet pense et désire des autres comme de lui-même, et ce qu'il pense ou désire faire des autres comme de lui-même, au sein d'une relation interpersonnelle et interactionnelle (5). Normalement, le comportemental et le somatisé se contentent de prolonger les pensées. Ceci conduit à la simple et légitime activité comportementale ou corporelle, dont le but personnel et relationnel est de contribuer, comme la mentalisation et le langage, à des échanges socialement positifs. (5)
Mais à l'état pathologique, il s'agit de remplacer la pensée et le langage par la mise en action du comportement ou du corps, débouchant ainsi sur le passage à l'acte. Le passage à l'acte est destiné à atteindre l'autre sans avoir à dévoiler (à autrui ou à soi-même) les pensées profondes qu'on peut avoir. La pathologie du registre de l'expression mentale consiste en un pervertissement intrinsèque de ce moyen d'expression psychique : dans ce genre de situation, le comportemental et le corporel ne prolongeront plus un mental ou un verbal fonctionnant bien, mais serviront à la fois à masquer et à exprimer, par des moyens détournés, le dysfonctionnement du psychisme du sujet. (5)
Le passage à l'acte signe donc une détérioration de l'expression normale du fonctionnement mental.

B. Les différents modes de l'agir

Pour évoquer les conduites agies, plusieurs termes peuvent être utilisés selon le point de vue que l'on adopte, et notamment entre la clinique psychiatrique et la psychanalyse. En nous référant notamment au *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis (7), nous allons définir et tenter de distinguer les notions d'*acte*, d'*action spécifique*, d'*acting out*, d'*agieren* ou *mise en acte*, de *passage à l'acte* et d'*actes symptômes*.

1. L'acte

Pour Aristote (8), des *actes* ne peuvent être nommés comme tels que s'ils répondent à certains critères bien précis : "Il faut que l'agent les exécute dans un certain état : d'abord il doit savoir ce qu'il exécute ; ensuite, le décider et, ce faisant, vouloir les actes qu'il accomplit pour eux-mêmes."
Grihom se place dans la même lignée : pour elle, l'acte résulte d'une volonté délibérée de le commettre, reposant sur le déploiement d'une action organisée par les processus secondaires et mobilisant le jugement (3).

Mais certains actes ne répondent pas à ces critères (en toute rigueur, ils ne devraient donc pas être qualifiés d'actes mais plutôt désignés sous l'expression plus globale de conduites agies). En effet, Grihom note que certains actes peuvent se manifester comme une décharge et témoigner d'un dé-saisissement du sujet lui-même : "C'était plus fort que moi!". L'acte peut alors être entendu au sens théâtral du terme, comme l'acte d'une scène psychique qui est mise au dehors grâce à la décharge pulsionnelle. Tel peut être l'acte d'un acteur qui s'échappe à lui-

même pour agir, tel un automate, sa pulsion de mort dans la plus grande destructivité (exemple du sujet psychotique). (3)

2. L'action spécifique

Grihom rappelle que le concept d'action spécifique est apparu très tôt dans la théorie psychanalytique freudienne, et jette les bases d'une distinction entre d'un côté l'acte au sens où nous l'avons défini ci-dessus, et de l'autre côté l'action liée aux exigences pulsionnelles (3). Dans la pensée freudienne, deux voies de décharge existent pour transformer l'énergie pulsionnelle et permettre l'obtention du plaisir : la pensée et l'action (3). Par ses réponses adaptées aux besoins de l'enfant (bercer, chanter, porter, nourrir…), l'adulte réalise une action spécifique (ou adaptée) qui apaisera l'enfant, puis lui permettra à terme de réaliser lui-même une action spécifique pour s'apaiser (sucer son pouce, se balancer…). Ainsi, pour l'enfant, la première manière d'élaborer la pulsion est de réaliser une action spécifique, combinant action, représentation et rôle de l'objet à travers une pensée d'ordre fantasmatique (3). Les fantasmes, en tant que représentations d'actions, permettent à l'enfant d'élaborer ses pulsions. La représentation d'action fournit la matrice du travail psychique de liaison d'une représentation et d'un affect. L'action spécifique forme ainsi l'ensemble du processus nécessaire à la résolution de la tension interne créée par le besoin. Par exemple, l'action spécifique de sucer son pouce en hallucinant l'objet de sa pulsion (le sein maternel ou le biberon) et en fantasmant la scène de succion permettra à l'enfant d'apaiser la tension interne créée par la faim. Autre exemple, cité par nous, et à l'adolescence : la masturbation nous semble être une parfaite illustration d'action spécifique, en ce qu'elle est une réponse à une pulsion, et en ce qu'elle apaise une tension interne par l'action tout en faisant appel au fantasme. Par l'action spécifique, toute pulsion peut déboucher sur une action qui conjugue principe de plaisir et de principe de réalité (3).
D'après Grihom, toute la question est de distinguer l'action, en ce qu'elle a de spécifique pour apporter la "calmance", et l'acte dont la modalité transgressive est au premier plan. Lorsque la possibilité de fantasmer l'action satisfaisante est barrée, ne resterait que la décharge pulsionnelle par l'acte (3). Par exemple, des défaillances répétées dans l'adaptation maternelle aux besoins de l'enfant entraveront l'instauration de la voie économique que constitue la pensée d'ordre fantasmatique. L'acte de décharge témoigne d'un triple échec : échec à accéder au plaisir, échec à accéder à la représentation liée à l'affect, et enfin échec à accéder à l'action calmante.

3. L'*agieren* ou mise en acte de l'inconscient

L'*agieren* est une notion développée par Freud, et qui correspond en français à la *mise en acte* (7). Selon Freud, cette mise en acte est le fait par lequel le sujet, sous l'emprise de ses désirs et fantasmes inconscients, les vit dans le moment présent avec un sentiment d'actualité d'autant plus vif qu'il en méconnaît l'origine et le caractère répétitif (7). Il s'agit donc de mettre en acte des pulsions, des fantasmes, des désirs… afin d'obtenir une satisfaction immédiate. Dans la

pensée freudienne, la théorisation de l'*agieren* fait suite à la découverte de faits cliniques (comme les actes manqués) témoignant du fait que certains agir sont la traduction d'une pensée interdite, pensée prise dans un conflit psychique (3).
La mise en acte se manifeste essentiellement dans la cure, comme une répétition du refoulé dans le transfert : "L'analysé pour ainsi dire met en acte (*agiert*) devant nous au lieu de nous informer […] Il ne se remémore absolument rien de ce qui est oublié ou refoulé, mais l'agit. Il ne le produit pas sous forme de souvenir mais sous forme d'acte, il le répète, naturellement sans savoir qu'il le répète." (9) D'ailleurs chez Freud, *agieren* est presque toujours couplé avec *erinnern* (se souvenir), les deux termes s'opposant comme deux façons de faire revenir le passé dans le présent (7).
Mais d'après Laplanche et Pontalis, le terme de mise en acte garde une certaine équivoque liée à la pensée même de Freud, qui confondait à l'époque ce qui est aujourd'hui désigné comme l'actualisation dans le transfert, d'avec le recours à l'action motrice, qui n'est pas nécessairement impliquée par le transfert (7). Pour Freud, la mise en acte s'étendait au-delà du transfert proprement dit, jusque dans les activités et relations de la vie du patient.

4. L'*acting out*

En psychanalyse, le terme d'*acting out* désigne des actions présentant le plus souvent un caractère impulsif, relativement en rupture avec les systèmes de motivation habituels du sujet, relativement isolables dans le cours de ses activités, prenant souvent une forme auto- ou hétéro-agressive.
Dans le surgissement de l'*acting out*, le psychanalyste voit la marque de l'émergence du refoulé (7). Ainsi, pour Sophie de Mijolla-Mellor (citée par Grihom), l'*acting out* est "l'expression et la décharge d'un matériel analytique conflictuel par le biais d'un acte ou d'une verbalisation" (3). L'*acting out* traduit la difficulté du sujet à élaborer le conflit angoissant qui met en scène son désir inconscient. La subjectivation y apparaît empêchée et l'*acting* vient comme une solution pour éviter l'angoisse, estime Grihom (3). Le sujet agit en place de dire ou de penser, et montre par son acte le conflit dans lequel il est pris. Pour Grihom, il s'agit donc d'une conduite située du côté du symptôme, comme un donné à voir (monstration), à entendre (acte-parole), à déchiffrer (demande de sens). Mais à la différence du symptôme toutefois, l'*acting out* témoigne d'une adresse et d'une attente de reconnaissance du désir inconscient (3). Enfin, le rôle du fantasme y est essentiel puisque l'*acting out* en produit une actualisation à laquelle l'autre assiste.

Laplanche et Pontalis font plusieurs remarques sur ce terme d'*acting out* (7) :

- Il recouvre la notion d'*agieren* que nous venons de développer et qui s'inscrit dans la cure. Mais dans l'*agieren* comme dans l'*acting out*, le travail d'élaboration psychique semble absent et il y a une actualisation pulsionnelle dans l'acte, une urgence à extérioriser pour "*liquider*" la poussée incoercible (3).
- De nos jours, l'acception la plus généralement admise de l'*acting out* différencie le terrain du transfert (*acting out* de transfert) et le recours à l'*acting out* (qui serait même, à l'opposé, une tentative de rupture de la relation analytique).

- La proposition *out* apporte deux nuances : extérioriser, montrer au dehors ce qu'on est supposé avoir en soi, et accomplir rapidement, jusqu'à achèvement de l'action (comme dans *to carry out* = mener à bien, *to sell out* = vendre tout son stock…). Grihom souligne qu'en plus d'une extériorisation, cette proposition témoigne d'une impulsivité, que quelque chose d'insu passe dans l'acte (3).
- Le sens originel, purement spatial, de la postposition *out* a pu conduire certains psychanalystes, de façon erronée, à entendre *acting out* comme acte accompli hors de la séance analytique et de l'opposer à un *acting in* qui surviendrait au cours de la séance. Si l'on veut rendre compte de cette opposition, il convient de parler d'*acting out* dans la psychanalyse ou d'*acting out* hors de la psychanalyse.

Si le terme *d'acting out* a été adopté par les psychanalystes de langue française, c'est qu'en français il semble difficile de trouver une expression qui rende toutes les nuances précédentes.

5. Le passage à l'acte

D'après Laplanche et Pontalis (7), en clinique psychiatrique, le terme de *passage à l'acte* est l'équivalent à l'*acting out* le plus souvent retenu, tendant à désigner de façon exclusive des actes impulsifs violents, agressifs, délictueux (meurtre, suicide, attentat sexuel…). Le sujet passe d'une représentation à l'acte proprement dit. Le terme de passage à l'acte ne comporte pas, dans son usage clinique, de référence à une situation transférentielle.
Pour mieux cerner la notion de passage à l'acte, détaillons maintenant les différents termes de la définition ci-dessus.
La notion d'impulsion, pour Philippe Duverger (10), correspond à un besoin impérieux, très souvent irrésistible, surgissant brusquement chez certains sujets, échappant à leur contrôle et les poussant à des actes irraisonnés. C'est donc une décharge tensionnelle, clastique, non contrôlée par la réflexion. Elle peut être soit spontanée (en dehors de toute cause extérieure, traduisant alors une pulsion, l'assouvissement d'un besoin, la satisfaction d'un désir), soit réflexe (en réponse à une agression, sous la forme d'une riposte disproportionnée dans sa rapidité et son intensité par rapport à l'excitation causale) (10).
L'agressivité renvoie au champ médical et psychologique. Pour Bergeret, elle est indissociable de l'héritage freudien : qu'elle soit tournée vers l'autre (sadisme) ou contre soi-même (masochisme), l'agressivité est toujours un mélange de plaisir, d'érotisation, donc de libido, avec une volonté d'attaquer l'objet ou soi-même (5). L'agressivité consiste à prendre du plaisir à faire mal, nécessitant ainsi une composante érotique. Duverger rappelle qu'elle est nécessaire au développement psychoaffectif du sujet et cite Winnicott, pour qui grandir est par nature un acte agressif (10). Elle est une tendance fondamentale de tout être humain et ne se résume donc pas à une seule pulsion destructrice.
La violence a une connotation davantage sociologique : dérivant du grec *via* (la vie) elle est une force vitale, un instinct de vie et de survie. Elle est inhérente à la vie, et se réduit à un dynamisme purement défensif sans aucune participation libidinale (5). Même quand il est question d'attaquer l'autre, ou au pire de le tuer, il ne s'agit, dans le cas de violence pure, que de se défendre contre l'autre, que de préserver sa vie et son droit à la vie (5). La violence

authentique représente un dynamisme instinctuel, primitif et universel, commun à l'homme et à l'animal.
La délinquance, enfin, relève du droit et concerne les infractions et actes délictuels, réprimandés par la société (10). La délinquance constitue donc un certain reflet de la société dans laquelle elle s'inscrit.

La gamme des actes que la psychanalyse range d'ordinaire sous la rubrique de l'*acting out* est très étendue, incluant ce que la clinique psychiatrique nomme passage à l'acte, mais aussi des formes beaucoup plus discrètes à condition que s'y retrouve ce caractère impulsif, mal motivé aux yeux mêmes du sujet, en rupture avec son comportement habituel, même si l'action en question est secondairement rationalisée : un tel caractère signe pour le psychanalyste le retour du refoulé (7). On peut aussi considérer comme *acting out* certains accidents survenus au sujet alors qu'il se sent étranger à leur production (actes manqués, phénomènes de répétition). Comme le remarque Grihom, les nombreuses recherches sur les agir à l'adolescence permettent de penser que l'*acting out* est concerné dans certains actes impulsifs de la vie ordinaire mais aussi dans certains actes déviants (3).

A propos des différences entre mise en acte et passage à l'acte, Grihom note que l'expression mettre en acte est transitive et appelle un complément d'objet direct (ce sont les représentants de la pulsion au niveau psychique qui sont mis en acte), tandis que dans le passage à l'acte il y a un mouvement qui fait franchir les limites de l'interne vers l'externe, une décharge de la force pulsionnelle qui relève du passage direct de la motion pulsionnelle dans l'acte (3).

Millaud s'est intéressé aux différences entre passage à l'acte et *acting out* (1). Il fait une distinction clinique tout à fait fondamentale quant à la nature relationnelle liée à la notion de passage à l'acte. Pour lui, l'inscription d'un agir dans une relation traduit une demande d'aide, une ouverture possible, traduit l'espoir du patient d'obtenir une réponse : nous sommes alors dans le registre de l'*acting out*.
Millaud continue : "Si cette dimension de recherche relationnelle n'existe pas, nous nous situons alors dans le registre de la solitude, du désespoir, de l'évacuation de l'autre et aussi, souvent, de la tentative désespérée de contrôler l'autre à tout prix et qui s'accompagne d'un sentiment d'omnipotence : c'est ce que nous appellerons à proprement parler le passage à l'acte." (1) Dans le cas du passage à l'acte, le niveau d'angoisse est tel qu'il semble déborder complètement les capacités du patient de tenter d'obtenir de l'aide et il s'agit avant tout de se libérer, de tenter de résoudre un conflit insolvable. Lacan (cité par Millaud) évoquait ainsi "l'aspect résolutoire de l'angoisse" comme fonction principale du passage à l'acte (11).

6. Les actes symptômes

Enfin, certains psychanalystes font la distinction entre l'*acting out* et les *actes symptômes*. Alors que dans l'*acting out*, le passage à l'acte est impulsif, brusque et de détermination inconsciente, les *actes symptômes* sont des passages à l'acte compulsifs, accompagnés d'un sentiment de contrainte, véritables symptômes dont la fonction défensive apparaît parfois

clairement (2). Ainsi, selon Grihom, alors que l'*acting out* témoigne d'une adresse à l'autre et d'une attente de reconnaissance du désir inconscient, l'acte symptôme permet quant à lui de maintenir l'empêchement du désir (3). Les actes symptômes traduisent une compulsion de répétition propre à la pulsion de mort, nous dit Grihom.

Dans notre travail s'appuyant sur la clinique psychiatrique et la théorie psychanalytique, nous avons choisi de nous centrer sur les pathologies de l'agir au sens large, recouvrant avant tout les notions de passages à l'acte, d'*acting out* et d'actes symptômes.

II. Les différentes formes de passage à l'acte

Sur le plan comportemental, il existe une multitude de types de passages à l'acte : colère clastique, agression, automutilation, vol, fugue, conduite sexuelle, prise de toxique, suicide…

Mais la notion de passage à l'acte n'implique pas forcément d'action motrice : pour certains auteurs comme Philippe Jeammet et René Diatkine, le refus d'agir, de poser des actes, peut être vu comme une forme de passage à l'acte, au sens d'une inertie active, d'un refus sthénique sensiblement différent de l'inhibition névrotique et dont l'objectif serait d'expulser l'objet du désir afin de mieux contrôler la réalité interne (12,13). Pour ces adolescents, la réalité interne deviendrait difficilement tolérable du fait de l'excitation issue du désir/besoin de l'objet, et il vaudrait alors mieux ne rien désirer plutôt que désirer sans réalisation immédiate.

Rajoutons aussi, en reprenant Millaud (1) ainsi que Marcelli et Braconnier (2), qu'il existe des actes de parole. "En effet, les mots, les paroles, peuvent être vides de sens et ne référer à aucune mentalisation. Dans ce sens, une verbalisation excessive de la même façon qu'un silence prolongé peuvent être vus comme des *acting out*." (1)

III. Psychopathologie du passage l'acte

A. Passage à l'acte et mentalisation

Pour Bruno Gravier (14), le passage à l'acte peut être considéré comme une faillite de l'élaboration psychique du sujet, en même temps qu'il comporte une fonction de résistance. Selon lui, "tout praticien confronté aux pathologies de l'agir sera, à un moment ou l'autre, face au vide, à l'incapacité fondamentale de ces patients d'accéder à une mentalisation. Il s'agit d'un véritable désert psychique, marqué par l'alexithymie et la carence. La marque du clivage est profondément inscrite et rend impossible l'accès à des traumatismes enfouis ou déniés, ou à une histoire dont toute émotion semble comme évacuée et qui rend *a priori* impossible un travail psychique d'associations." Les patients qui passent à l'acte sont dans l'impossibilité de s'inscrire dans une trame discursive qui serait capable de lier affect et représentation (14). Le passage à l'acte est alors, selon Millaud, sinon le signe de la victoire, du moins de la primauté, "de l'action sur la parole et la pensée".

En effet, actes et paroles forment un système (système parole-action) où elles interagissent en permanence et s'influencent réciproquement. Comme le souligne Millaud : "Il existe des actes sans paroles, des paroles en l'air qui ne sont pas suivies d'actes, des difficultés à passer de la parole aux actes ou à mettre des mots sur des actes. De tout temps on semble se heurter à une dichotomie entre la sphère de l'acte, des comportements, et celle de la parole, dichotomie liée à l'accès spécifique et essentiel de l'être humain à un langage élaboré." (1) Le passage à l'acte est alors le témoin d'une faille du système parole-action, d'une rupture de la chaîne logique entre parole et action.

Or, pour Millaud, c'est le rôle de la mentalisation d'être l'agent unificateur de la parole et de l'action. La mentalisation est au cœur du système parole-action. Toute faille du système parole-action nous amène donc à considérer les capacités de mentalisation du sujet (1). La rupture de la chaîne logique entre parole et action, et son expression sous forme de passage à l'acte, s'associent pour Millaud à un défaut de mentalisation. "La pensée et la mentalisation sont en effet évacuées lorsqu'on se situe dans le registre du passage à l'acte. D'une part la primauté de l'action motrice semble canaliser toutes les énergies et paraît empêcher la mentalisation, ceci quelles que soient les structures psychopathologiques sous-jacentes, et d'autre part le "défaut structurel" de la capacité de mentalisation peut aussi favoriser la prédominance des passages à l'acte en tant que fonctionnement privilégié." (1) L'auteur note un peu plus loin que "les phénomènes d'inhibition de la pensée se retrouvent fréquemment dans la clinique avec les patients qui commettent beaucoup d'*acting out* et de passages à l'acte."

Une psychanalyste comme Janine Chasseguet-Smirgel (15) a insisté sur les véritables "déclarations de guerre" que certains patients passant à l'acte font à la pensée, et particulièrement en raison des liens que cette pensée entretient avec le principe de réalité qui fait obstacle à sa réalisation. Elle a ainsi pu proposer comme hypothèse psychopathologique explicative des passages à l'acte que ces patients ont le fantasme de retourner dans le ventre de la mère, lieu lisse, débarrassé d'obstacle, c'est-à-dire qu'ils cherchent à retourner à un état où domine le principe de plaisir (15). Le passage à l'acte viendrait détruire les obstacles venant empêcher la réalisation de ce fantasme. Il serait toujours sous-tendu par un fantasme fondamentalement agressif, celui des retrouvailles du corps de la mère débarrassé de ses obstacles. Par le passage à l'acte, les sujets prennent le contrôle sur le plan relationnel et satisfont leur désir d'omnipotence.
Chasseguet-Smirgel estime que la pensée élaborée est l'inverse de ce fantasme et donc de l'*acting out* puisqu'elle intègre les obstacles (15).

C'est donc la mentalisation, la capacité d'élaboration psychique, qui serait défaillante dans les passages à l'acte. Millaud rappelle, en citant Bion, que cette capacité repose sur l'acquisition d'un bon "appareil à penser" dans la première enfance. Meilleur est cet appareil et meilleur sera le fonctionnement du sujet au niveau psychique et au niveau de l'adaptation sociale. Mais cet appareil à penser doit être "entretenu", selon l'expression de Millaud : il n'a pas une qualité constante tout au long de la vie, et divers facteurs externes peuvent modifier son

fonctionnement (drogues et autres agressions des structures cérébrales, de même que, bien sûr, les traumatismes psychologiques).
Pour Millaud, citant Williams (16), ce qui semble faire la différence entre le bon appareil à penser et l'appareil à penser déficient, qui ne permet pas la mentalisation et par là facilite le passage à l'acte, c'est la capacité de se sentir triste et plein de regret. D'ailleurs, Williams relève que "lorsqu'une angoisse dépressive peut être supportée dans un traitement, c'est la voie ouverte aux tendances réparatrices et certainement à la réduction des passages à l'acte à venir". Et Millaud constate *a contrario* que cette incapacité à la dépressivité est manifeste dans les attitudes paranoïdes, où la violence peut alors être agie (contre la personne qui inflige la blessure, contre un bouc émissaire, ou contre le patient lui-même). (1)

Il convient cependant de préciser, avec Millaud, que toute manifestation extérieure de parole ne traduit pas forcément qu'il y ait eu mentalisation : en effet, comme nous allons le voir ci-après, les mots et les paroles peuvent parfois être vides de sens et ne référer à aucune mentalisation.

B. Passage à l'acte et subjectivation

Dans son article abordant plus particulièrement la clinique des actes criminels, Grihom nous dit que le clinicien doit chercher à rendre compte de ce qu'a pu être l'expérience du sujet avant, pendant et après la commission de l'acte (3). Nous sommes tentés de généraliser son propos à tous les passages à l'acte.
Parler d'expérience subjective suppose d'examiner comment l'expérience est traduite en termes psychiques, en termes de représentations notamment, et quelle part y prend la subjectivation. Car le sujet de cette expérience affective et inconsciente qu'est le passage à l'acte, peut s'en saisir, s'y reconnaître et se l'approprier, ou à l'inverse l'ignorer (3).

Grihom estime que face à l'affect d'angoisse lié au conflit psychique, trois possibilités s'offrent au sujet :

- Inhiber sa reconnaissance en le retenant (répression de l'affect) ou en le retournant en son contraire.
- Empêcher sa reconnaissance au moyen de l'évitement, comme dans l'*acting out*.
- Se trouver dans l'embarras d'être le sujet même de cette expérience, et perdre alors tout contrôle subjectif sous la forme d'un raptus anxieux ou de l'obéissance à des injonctions délirantes.

Chez les sujets passant à l'acte, qu'ils soient *borderline* ou psychopathes, on retrouve la notion de pensée opératoire, de vide intérieur, d'impossibilité à verbaliser des éprouvés psychiques et corporels (3). D'où l'idée d'une indigence fantasmatique, d'un défaut de liaison élaborative autrement appelée alexithymie. Ce vide traduit l'expulsion de l'affect, l'absence de coloration affective des mots et par conséquent des représentations psychiques. Il correspondrait selon Grihom à un retranchement précoce du Soi (ou *Self*) face aux excitations externes, en raison d'un défaut de pare-excitation. L'expérience émotive, ressentie comme menaçante pour

l'intégrité du sujet, est définitivement écartée. En se coupant de l'affect, le sujet maintient le déni des représentations les plus originaires où il est aux prises avec un objet maternel mal différencié qui le menace d'abandon ou de confusion. Grihom précise d'ailleurs que Claude Balier insiste tout au long de son œuvre sur l'importance de revenir à des moments précoces de la vie psychique et relationnelle pour comprendre ce que les agir violents répètent compulsivement : un meurtre de la mère et par la mère. Penser, éprouver, sont dangereux car les éprouvés traumatiques de perte ainsi que la détresse infantile ne doivent pas être reconnus. L'enjeu est donc d'inhiber la subjectivation de la représentation et celle de l'affect de haine pour l'objet et pour le Soi. La solution consiste alors à expulser sur l'autre, sur le mode de l'identification à l'agresseur ou de l'identification projective, la charge affective et représentative que réveille la pulsion.

Pris dans l'angoisse de son conflit psychique, le sujet peut avoir recours à l'acte par un processus de désubjectivation. Ce processus s'enclenchera au moment précis où un événement anodin (une parole, un regard, une intonation…) télescopera un élément inconscient, déclenchant l'acte : le sujet perdra alors toutes coordonnées d'espace et de temps (celles du lieu où il se trouve présentement, et le fil de sa propre histoire) pour se précipiter, basculer hors de la scène, et passer ou recourir à l'acte. Durant ce temps suspendu, "le sujet n'est ni auteur, ni acteur du scénario, mais seulement un rouage, un mécanisme […] réduit à n'être que l'instrument d'une scène qui se passe ailleurs." (Balier (17), cité par Grihom).
Grihom poursuit : "Soudain, de manière immotivée, selon une logique folle et brutalement, ça agit et ça parle sans qu'il n'y ait plus de sujet de l'énonciation. Conjonction d'une angoisse majeure et d'un moment hallucinatoire où s'actualisent dans le réel des fragments d'imagos, selon Balier, des objets partiels selon d'autres, un sujet réduit à n'être plus que l'objet de la jouissance de l'Autre selon Lacan. Au sens strict, le sujet vit soudain une véritable collusion avec le réel, autrement dit avec ce qui n'a jamais pu être symbolisé par lui pour avoir été forclos, jeté au dehors. Les éléments provenant du réel (la victime) n'ont dans ce cas plus de statut de signifiant : il s'agit de traces actualisées par la pulsion sur le mode hallucinatoire et confondues avec la perception. Et, comme le remarque Lacan, lorsque le signifiant (ou la représentation) disparaît pour ne laisser place qu'à des traces d'expériences, le sujet disparaît avec lui. Ainsi, le sujet ne peut plus assumer son statut de sujet face à l'Autre et aux autres, ni *a fortiori* se reconnaître dans cette expérience irréelle." (3)
Pour Grihom, le sujet se fait pulsion, il n'est plus que son acte. Du fait de la disparition de la subjectivation, il s'efface en tant qu'acteur de sa vie psychique pour devenir l'agent de l'excitation.

Passé ce temps de déréalisation, le sujet, revenu dans son histoire propre, peut rester longtemps assailli par le sens de son acte. Mais paradoxalement, c'est finalement la décharge par l'acte qui offrira ultérieurement au sujet la possibilité d'une subjectivation, par une reconnaissance postérieure des fantasmes à l'œuvre. (3)

C. Structure psychopathologique sous-jacente

Un passage à l'acte peut être isolé ou répété. Selon Marcelli et Braconnier (2), si l'aspect isolé ne signe pas une pathologie, la répétition des passages à l'acte, et surtout du même type de passage à l'acte, amène à décrire des troubles enkystés assimilant la pathologie du sujet à son geste répétitif (fugueur, délinquant ou voleur, toxicomane…). Selon les cas, le passage à l'acte peut alors prendre la valeur d'un trait de personnalité ou d'un symptôme.

Cette valeur prédictive de la structure psychopathologique sous-jacente attribuée au passage à l'acte peut toutefois être nuancée : un auteur comme Millaud estime que la faille du système parole-action ne peut pas être considérée *a priori* comme négative (1). Certes, la qualité du système parole-action peut renseigner sur la structure psychopathologique sous-jacente pour une part, mais la faillite du système parole-action peut aussi témoigner d'un dépassement des mécanismes adaptatifs du sujet, dont la mise en défaut peut indiquer des traits de personnalité sans qu'il y ait nécessairement pathologie. Ainsi, l'agir peut permettre une remise en équilibre rapide de l'individu alors que le psychisme est pris en défaut (1). Mais c'est la fréquence d'utilisation de ce mécanisme, les conséquences de l'agir dans le réel, la capacité du sujet à identifier ce fonctionnement, à se l'approprier et à tenter d'y trouver des réponses intrapsychiques qui feront toute la différence en terme pronostique pour Millaud (1).

Toujours est-il que certains types de passage à l'acte peuvent être liés à certaines structures psychopathologiques ou certains types de personnalité sous-jacents. Marcelli et Braconnier repèrent ainsi des passages à l'acte plus ou moins typiques d'états déficitaires, psychotiques (délirants, mélancoliques, maniaques), névrotiques, de personnalités *borderline* ou antisociales.
De même, en se référant à un modèle structurel, Millaud propose d'articuler mentalisation, agir et structure (1). Considérant les manifestations pathologiques et les perturbations du processus de mentalisation propres à chaque structure de personnalité, Millaud en tire les conséquences sur le type de passage à l'acte :

- Dans les structures psychotiques, la mentalisation est toujours très perturbée : elle est soit inexistante (incapacité du sujet à organiser sa pensée), soit élaborée mais alors importante voire envahissante (participant à la construction logique du délire). Dans le premier cas, les éléments de pensée surviennent de façon disparate, en rapport avec des anomalies perceptuelles profondes, et les agir sont alors les témoins de cette emprise directe des perceptions et des pulsions sur le psychisme du sujet, qui n'est pas capable de les contenir, les métaboliser et les restituer sous une forme digérée. Dans le deuxième cas, l'agir survient inéluctablement en raison d'une rupture non pas entre mentalisation et action, mais au niveau du décodage perceptuel des informations extérieures ou corporelles. Cette rupture ne pouvant être reconnue par le sujet, conduit inévitablement au passage à l'acte.
- Dans les organisations limites, la perturbation du processus de mentalisation se traduit essentiellement sur le mode de la tentative d'évacuation de la pensée. Le passage à l'acte permet d'éviter tout contact avec l'angoisse ou sert à l'évacuer. La fréquence et la gravité des passages à l'acte indiquent alors le niveau de détresse ou de

dysfonctionnement de ces sujets. La fuite dans l'action leur permet d'évacuer les pensées et de trouver un équilibre artificiel auquel ils tentent de se raccrocher à tout prix, au détriment de ceux qui sont en relation avec eux, et en s'attaquant en particulier à leur propre processus de mentalisation. Ils utilisent le passage à l'acte dans une modalité relationnelle. Au lieu de refléter le processus de mentalisation, la parole peut alors être le témoin à l'état brut de l'agitation interne extrême du sujet, de sa souffrance et de ses angoisses profondes. Sa fonction est avant tout de tenter de se débarrasser de ces angoisses et de les faire porter par autrui (identification projective). Mais la parole peut aussi être utilisée pour tenter d'annuler ou de normaliser à ses propres yeux et à ceux d'autrui cette situation de rupture profonde entre parole et action. Dans ce cas, le discours du patient sonne faux, il apparaît comme manipulateur, séducteur, et calque son comportement de façon artificielle à la norme (pseudo-conformisme).

- Le névrotique se situe beaucoup moins dans l'agir : habituellement, sa capacité de mentalisation est plus grande et lui permet une bonne adaptation sociale. Mais des processus pathologiques peuvent l'entraîner vers l'expression d'*acting out* où domine alors le masque de la passivité, de l'inhibition (procrastination), et parallèlement une sorte d'emballement du processus de mentalisation qui tourne à vide (ruminations anxieuses par exemple). Cette coloration particulière des *acting out* du névrotique ne doit pas en faire exclure toute la dimension agressive sous-jacente.

D'autre part, et particulièrement à l'adolescence, un passage à l'acte peut prendre valeur de symptôme : la question est de savoir s'il s'inscrit dans une crise d'adolescence banale, dans des conduites externalisées graves et répétitives (évoquant un des troubles externalisés du DSM-IV et/ou un trouble de la personnalité sous-jacent), ou dans une dépression puisque cette dernière se manifeste volontiers à l'adolescence sous la forme de passages à l'acte (2).

IV. Particularités des passages à l'acte à l'adolescence

A. Les facteurs favorisant l'agir à l'adolescence

Pour plusieurs auteurs, l'agir est un des modes d'expression privilégié des conflits et des angoisses de l'adolescent (2,10). Ils soulignent que l'agir n'est pas seulement le fait de l'adolescent présentant des troubles psychiques, il est une caractéristique de tout adolescent. Ces mêmes auteurs identifient plusieurs facteurs liées à l'adolescence et favorisant l'agir.

Au niveau environnemental d'abord, ils considèrent que tout changement est une incitation à l'agir. Ainsi en est-il du changement de statut social, lié au passage de l'enfance à l'âge adulte et permettant d'acquérir une liberté, une autonomie, une indépendance nouvelles (2). Pour Duverger, l'affirmation de ce statut d'autonomie passe parfois par des actes, plus ou moins maladroits et désordonnés, tentant de conforter une impression de liberté, et d'autant plus que la société occidentale a progressivement supprimé tous les rituels symbolisant le passage de l'adolescence à l'âge adulte (10).

Ensuite, la socialisation à l'adolescence avec le développement de groupes, de bandes, favorise l'agir : l'interaction sociale renforce la tendance à l'agir. C'est ce que l'on constate dans les phénomènes de groupe, où un acte en appelle un autre, soit par imitation, soit par réaction (2).
Enfin, l'excès de contrainte peut inciter à agir : "lorsque l'environnement exerce des contraintes trop rigides ou trop opposées au besoin naturel de l'adolescent, une de ses dernières issues est le passage à l'acte" (2). Duverger estime par exemple "qu'entre le terrorisme de la réussite et la tyrannie de l'apparence, l'adolescent est sommé de trouver sa place" : cette pression exercée par le monde externe est souvent violente pour les adolescents, qui peuvent vouloir s'en défaire en utilisant la même violence (10).

Mais des facteurs internes sont aussi distingués, et même tenus par Marcelli et Braconnier pour les principaux facteurs expliquant pourquoi l'adolescence est une période propice aux agir (2). Le passage à l'acte vient alors traduire une difficulté de mentalisation et de prise de conscience des conflits, permettant une décharge de tensions internes que l'appareil psychique en mutation de l'adolescent ne peut absorber (10).
Les transformations corporelles, avec l'augmentation brutale de l'énergie et la force musculaire, facilitent le passage à l'acte (2).
A ces métamorphoses de la puberté, se surajoutent des problématiques psychiques qui jouent un rôle incontestable dans cette propension au passage à l'acte (2,10). L'excitation pubertaire, lié à un besoin sexuel nouveau, provoque un état de tension physique et psychique, d'insatisfaction et de frustration transitoire dont le sujet ne peut se décharger qu'au travers d'un passage à l'acte (2). L'équilibre pulsion/défense est perturbé et remanié en raison de pulsions sexuelles quantitativement ravivées et qualitativement modifiées puisque devenant génitales, sources de passages à l'acte sexuel (2). La peur de la passivité, renvoyant à la soumission infantile et aux tendances homosexuelles, amène également les adolescents à agir et s'affirmer pour nier cette passivité (2,10). L'angoisse, point commun de tous les facteurs internes suscités, favorise en elle-même le passage à l'acte (2).

Enfin, les modifications de la fonction du langage, en lien avec les modifications corporelles, amènent à la notion d'acte de parole : si le cri pouvait déjà être considéré comme une décharge motrice du corps, le "cri du cœur" viendra typiquement exprimer des affects intenses à l'adolescence (2). Par ailleurs, le besoin de communiquer va s'accroître considérablement, s'associant à une nécessaire réappropriation du langage en tant qu'instrument pour exprimer les nouvelles perceptions et le nouveau vécu du sujet (néologismes propres aux adolescents).

B. Les facteurs de protection face aux passages à l'acte

Compte tenu des facteurs favorisants détaillés ci-dessus, il peut sembler finalement étonnant que les adolescents ne passent pas à l'acte plus souvent, ou même qu'ils ne passent pas tous à l'acte. Marcelli et Braconnier identifient certains facteurs de résilience protégeant un adolescent de sa propension à passer à l'acte (2).

Le premier de ces facteurs est la tolérance à la frustration, qui s'acquiert au cours de l'enfance et traduit la capacité du sujet à accepter en lui-même un état d'insatisfaction interne, d'augmentation du niveau d'angoisse. *A contrario*, on retrouve fréquemment une intolérance aux variations du seuil de l'angoisse chez les patients *borderline* (2).
La capacité à différer le besoin de satisfaction et de détente immédiate est un deuxième facteur protecteur. Grâce à l'investissement de sa vie psychique, au plaisir à penser développé durant l'enfance, l'adolescent va pouvoir élaborer des scénarios imaginaires et investir positivement la temporalité, et notamment le futur, avec l'espoir que demain sera peut-être meilleur qu'aujourd'hui (2). Dans ces conditions, l'attente devient possible.
Enfin, la capacité à déplacer et investir son excitation, sa tension, dans un autre objet est un troisième facteur protecteur. C'est ici la sublimation, construite à la période de latence, qui est au service de ce travail de déplacement.

C. Le risque de la répétition

Duverger souligne que devant un passage à l'acte, tout le travail du clinicien consiste à "engager l'adolescent sur le chemin qu'il évite, celui de devenir auteur de ce qu'il vit" (10). En effet, "le passage à l'acte est souvent décrit comme survenu à son insu, presque subi, comme une pulsion contre laquelle il ne pourrait rien et tout l'enjeu va être de passer d'un vécu subi à celui d'un agi, pour assumer son acte, en dire quelque chose et se l'approprier. Sinon, c'est la répétition." (10)
Car pour Duverger, le passage à l'acte n'est pas nécessairement pathologique, mais est potentiellement pathogène : une fois que l'adolescent a trouvé un moyen d'expression d'une difficulté ou d'une souffrance, il a tendance à l'auto-entretenir et même à l'auto-renforcer. C'est alors la répétition, parfois mortifère.
Ainsi, face à un agir, la réponse de l'entourage est capitale pour l'adolescent, qu'il s'agisse de ses parents, des professionnels ou des institutions. "Si un adolescent ne supporte pas d'être compris (car il y aurait un grand risque pour lui d'être sous l'emprise de l'autre), il attend cependant d'être reconnu" insiste Duverger. L'idée est alors de chercher une solution, une réponse pensée et adaptée lui permettant de sortir de la répétition.

D. Significations des passages à l'acte

Comme le rappelle Millaud, les passages à l'acte posent toujours une question indispensable au clinicien, celle de leur sens (18). Cette quête du sens est ce qui laisse le plus de travail au clinicien puisque, par essence, le passage à l'acte implique une évacuation totale ou quasi-totale de mentalisation, de mise en sens par le patient de ce qu'il agit. C'est donc au travers du comportement, de la coloration du geste, que commence la quête de sens du passage à l'acte. Il convient donc, nous dit Millaud, de qualifier de façon précise le passage à l'acte : sa nature comportementale (bris de matériel…), communicationnelle (y a-t-il un message destiné à autrui et quelle en est la nature?), sociale (victime, conséquences légales…), pathologique (maladie mentale sous-jacente, prise de toxique…) et enfin dynamique (structure de

personnalité sous-jacente, éventuels conflits inconscients ayant servis de moteur au passage à l'acte). (18)

Marcelli et Braconnier (2) et Duverger (10) dressent de façon schématique les grandes lignes qui peuvent guider le clinicien dans sa quête pour donner sens à un passage à l'acte.
Dans certaines situations, écrivent-ils, l'agir peur prendre la valeur d'une stratégie interactive, comme un moyen indirect de provoquer une rencontre interpersonnelle avec un autre, qu'il soit un adulte ou un adolescent (2,10). L'agir peut alors viser à mettre cet autre en difficulté, ou à attirer son attention, en transgressant en général un interdit pour l'adolescent (fumer du cannabis, "prendre une cuite", voler, "sécher les cours", se mettre en danger… peuvent revêtir cette signification). Avec ses pairs, l'adolescent peut chercher, par ces agir à valeur d'interaction, à s'intégrer à un groupe, à accroître, maintenir ou défendre son estime de soi. (2)
Dans cette même perspective interactive, Millaud écrit lui aussi : "le passage à l'acte est en soi une façon de tenter de sortir de l'impasse relationnelle. En effet, le passage à l'acte libère temporairement le sujet de l'impasse et de l'angoisse, mais cette tentative se fait au détriment d'autrui et ne peut donc conduire qu'à une nouvelle impasse relationnelle ; ainsi prend naissance un cercle vicieux duquel le sujet ne peut sortir sans une intervention extérieure." (18)
Toujours dans cette inscription relationnelle, l'agir peut revêtir une signification inverse : il peut être une tentative d'échapper à une relation de dépendance et vient comme une mise en acte de rupture, une tentative d'autonomisation, même si, en fin de compte, il traduit un désarroi et la demande implicite qu'on s'occupe de celui qui le commet (10).

Ailleurs, agir et passages à l'acte peuvent être conçus comme une forme d'action expérimentale au service de la fonction adaptative du Moi, comme une forme de "*reality testing*" (Blos, cité par Marcelli et Braconnier), permettant un apprentissage de résolution de problèmes par essai et par erreur (2). Le passage à l'acte peut alors devenir un "acte de passage" (Le Breton, cité par Duverger), source d'expérience initiatique, d'épreuve personnelle pour s'affirmer. C'est le cas des conduites ordaliques ("ça passe ou ça casse"), des conduites sacrificielles (attaques de son corps) avec le désir de s'acquitter d'une partie de soi-même, de payer un tribut, au risque du point de non-retour (10).

Duverger note encore que l'agir peut être une réponse paradoxale à la fragilité identitaire d'un adolescent vulnérable (10). Car pour être lui-même, il doit se nourrir des autres mais aussi être capable de s'en différencier. L'acte peut donc être un moyen de confrontation et simultanément un essai de séparation et d'autonomisation. Mais le risque, lorsque la défaillance identitaire est grande, est que la répétition des actes vienne participer à cette identité : l'adolescent se définit alors par ces actes répétés, revêtant l'identité d'un délinquant par exemple (10).

On peut également considérer l'agir comme un mécanisme de défense et comme une entrave à la pensée, qui seraient les deux versants d'une même conduite (2).
L'agir et le passage à l'acte comme mécanismes de défense permettraient alors de lutter contre une angoisse envahissante ou contre la dépression. Ils rendent alors compte d'un sentiment de

vide interne, que l'adolescent remplirait par les stimulations liées à son hyperactivité (2,10). Ils auraient une fonction de restauration du Moi (2). Par exemple, dans la dynamique conflictuelle passivité/activité si caractéristique de l'adolescence, ils permettent au sujet de se redonner un rôle actif qui contrecarre le vécu profond de passivité face au bouleversement subi.

En tant qu'entrave à une conduite mentalisée, l'agir évite au patient de ressentir : il est une fuite vis-à-vis de l'affect ou de la représentation désagréable à la conscience du sujet. En ce sens, l'agir s'oppose à la prise de conscience.

Dans cette perspective, la déliaison des pulsions libidinales et agressives serait une source d'agir à l'adolescence. En d'autres termes, le passage à l'acte serait une conséquence de la séparation des pulsions libidinales et agressives. En passant à l'acte, l'adolescent évite la souffrance (fonction de mécanisme de défense du passage à l'acte), mais en même temps il voit ses possibilités fantasmatiques et cognitives en partie entravées (2).

GENERALITES SUR LES ETATS-LIMITES

Les troubles de la personnalité type état-limite (ou *borderline*) font depuis longtemps l'objet de recherches et d'écrits pour tenter d'en comprendre l'origine et le fonctionnement. Dans ce travail, nous avons pris le parti de les aborder sous l'angle psychodynamique.

En tant que trouble de la personnalité, ce diagnostic n'est applicable, sauf exception, qu'à partir de 18 ans selon le DSM-IV-TR (19). Aussi, parler des états-limites chez l'adolescent soulève des questions (que nous discuterons dans la troisième partie de notre travail) et nécessite une connaissance préalable des états-limites de l'adulte, aussi bien dans leurs aspects historiques que cliniques et psychodynamiques.

I. Histoire et évolution du concept d'état-limite

Marcelli et Braconnier rappellent que les états-limites se sont progressivement dégagés des psychoses et des névroses par deux voies différentes, mais qui ont convergé par la suite (2).

La plus ancienne est d'inspiration psychiatrique : très tôt en effet, les psychiatres confrontés à l'éclosion de la schizophrénie au début de l'âge adulte se sont préoccupés d'un dépistage le plus précoce possible de cette maladie. Ils ont ainsi été conduits d'une part à analyser le passé des malades avérés pour dépister dans leur personnalité antérieure le filigrane de l'organisation pathologique actuelle, et d'autre part à rechercher au sein d'une population normale les signes mineurs pouvant faire craindre l'éclosion morbide ultérieure (2). C'est par cette démarche que sont apparues les notions de schizoïdie et de schizotypie. La première description d'une forme d'état *borderline* remonte à Hugues en 1884, qui le définissait ainsi : "l'état frontière de la folie comprend de nombreuses personnes qui passent leur vie entière auprès de cette ligne, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre" (cité par Françoise Laugier (20)). Par la suite, de nombreux psychiatres ont suivi cette voie de recherche, comme Ernst Kretschmer, Eugène Minkowski, Eugen Bleuler (concept de schizophrénies latentes), Henri Ey (schizonévroses), Paul Hoch et Philip Polatin (schizophrénies pseudo-névrotiques). De glissement en glissement, on est ainsi arrivé à décrire des personnalités appartenant encore au registre du normal, mais porteuses de traits psychologiques les rapprochant de malades avérés, puis des personnalités légèrement pathologiques sans toutefois présenter le tableau complet (2).

L'autre voie d'émergence de la notion d'état-limite est celle de la psychanalyse, et en particulier le courant américain dès 1940. La démarche fut ici totalement différente : en effet, c'est à travers la pratique de la cure-type que les analystes se trouvèrent confrontés à une série de patients chez lesquels, derrière des troubles d'apparence névrotique ou caractérielle, le travail de thérapie avait fait émerger des défenses et/ou des symptômes psychotiques, notamment des psychoses de transfert (2). Afin de prévenir de telles évolutions, divers analystes cherchèrent à isoler au sein des conduites initiales des distorsions dans la dynamique relationnelle devant faire craindre l'établissement d'un lien particulier entre le patient et le

thérapeute. Ces patients seront appelés "groupe *borderline* des névroses" par Adolph Stern, "*borderline personality organizations*" par Otto Kernberg, "*borderline syndrome*" par Roy Grinker, personnalités "*as-if*" par Helene Deutsch… (2)

Ces deux courants principaux, fondamentalement différents, se sont toutefois accordés sur l'appellation de personnalités *borderline* dans les pays anglo-saxons et d'états-limites en France (2).

Les états-limites se situent donc à un carrefour entre schizophrénie, névroses et déséquilibres mentaux (psychopathie). Selon les auteurs, psychiatres ou psychanalystes, qui ont tenté de les définir, ils représentent un état, une (in)organisation, une lignée structurelle, une (a)structuration, ou un fonctionnement (20).
Mais, comme le souligne Laugier, bien que les états-limites soient dès le début situés à des niveaux de compréhension distincts par ces différents courants, tous notent une grande hétérogénéité du fonctionnement psychique et s'accordent à dire que la dimension dépressive y est majeure (20).

II. Les états-limites dans les classifications contemporaines

Les classifications actuelles ne sont pas consensuelles sur la terminologie et les contours du trouble limite de la personnalité. La CIM-10 de l'OMS (21), décrit une personnalité émotionnellement labile, comportant deux sous-types : impulsif et *borderline*. Le DSM-IV-TR (19) parle lui de personnalité *borderline* (classée, comme tous les troubles de la personnalité, sur l'axe II). Par ailleurs, ces entités entretiennent des rapports plus ou moins étroits avec les personnalités narcissiques du DSM-IV-TR et les personnalités dépendantes de la CIM-10, constituant ainsi un groupe élargi des états-limites (20).

Comme tout trouble de la personnalité, les personnalités limites correspondent à "un mode durable des conduites et de l'expérience vécue qui dévie notablement de ce qui est attendu dans la culture de l'individu, qui est envahissant et rigide, qui est stable dans le temps et qui est source d'une souffrance ou d'une altération du fonctionnement" (19).

Les principales caractéristiques de ces personnalités sont la tendance à agir avec impulsivité sans tenir compte des conséquences possibles et l'instabilité émotionnelle ou de l'humeur. Les capacités d'anticipation sont souvent très réduites, et des éclats de colère peuvent conduire à de la violence ou à des comportements explosifs. Ceux-ci sont volontiers déclenchés lorsque les actes impulsifs sont contrariés ou critiqués par autrui. (20)
La CIM-10 distingue la personnalité émotionnellement labile type impulsif lorsque les caractéristiques prédominantes sont l'instabilité émotionnelle et le manque de contrôle des impulsions. Des accès de violence ou des comportements menaçants sont courants, particulièrement lorsque le sujet est critiqué par autrui (20).
La personnalité émotionnellement labile type *borderline* de la CIM-10 (identique dans le DSM-IV-TR) associe une image de soi perturbée, instable, avec des objectifs et préférences

personnelles (y compris sexuelles) incertains et un sentiment permanent de vide. Les sujets présentent une tendance à s'engager dans des relations changeantes et éphémères, intenses et instables en raison d'une idéalisation excessive suivie en règle générale d'une dévalorisation. Ces relations sont sous-tendues par une crainte de l'abandon qui conduit souvent le sujet à des crises émotionnelles, à des efforts démesurés pour éviter les abandons et à des menaces répétées de suicide ou à des gestes auto-agressifs répétitifs, qui peuvent survenir sans facteur déclenchant manifeste (20). Marion Robin et Richard Rechtman résument la personnalité *borderline* comme étant un mode général d'instabilité des relations interpersonnelles, de l'image de soi et des affects avec une impulsivité marquée, qui apparaît à l'adolescence ou au début de l'âge adulte et est présent dans des contextes divers (22). Pour porter le diagnostic de trouble de la personnalité *borderline* selon le DSM-IV-TR (19), la présence de cinq des neuf critères suivants est requise : efforts effrénés pour éviter les abandons, instabilité des relations interpersonnelles, perturbation de l'identité, impulsivité, comportements suicidaires, instabilité affective, sentiment de vide, colères intenses et inappropriées, idéation persécutoire transitoire.

III. Description clinique des états-limites

Les patients *borderline* présentent une clinique très polymorphe sur le plan symptomatique, sous-tendue par l'angoisse. Nous présentons ici le modèle clinique proposé par Otto Kernberg (23), auteur majeur dans la compréhension psychodynamique des états-limites en tant "qu'organisation limite", définie comme un état instable au sein d'une structure stable. Dans les organisations limites, la faiblesse du Moi est fondamentale et se trouve à l'origine du manque de tolérance à l'angoisse, du manque de contrôle pulsionnel et de l'insuffisance de développement des voies de sublimation (20).

A. L'angoisse et ses destins

En référence à Kernberg, Laugier écrit que l'angoisse des états-limites est permanente, d'intensité variable (20). Elle est en toile de fond, accompagnée de ses habituels symptômes somatiques. Paroxystique, elle s'associe parfois à une sidération de la pensée, "vide de représentations" selon Kernberg (23). A la différence de l'angoisse névrotique, sa qualité peut être ici liée à la perte ou l'éloignement de l'objet (angoisse d'abandon) ou à son rapprochement (angoisse d'intrusion). Elle n'est pas sous-tendue par la culpabilité œdipienne, mais elle n'est pas non plus tout à fait identique aux angoisses psychotiques car, même si les limites avec l'objet sont poreuses, elles restent fonctionnelles ; souvent le sujet exprime non pas la peur de se perdre dans l'objet, mais que l'objet prenne possession de lui et l'assujettisse (20). L'angoisse peut également être telle que décrite par Donald Winnicott (24), c'est-à-dire la crainte d'un effondrement qu'a déjà connu le sujet à un moment de sa vie où l'environnement n'a pu le porter et répondre de manière contenante à son état de détresse (20).

D'après René Roussillon (25), pour lutter contre cette angoisse le sujet va avoir recours à plusieurs modalités défensives :

- La première est l'étayage par l'objet; objet pouvant représenter le double, le même, ou être objet de haine, mais étant toujours indispensable par la constance qu'il représente. L'objet peut aussi être foncièrement remis en cause dans sa qualité libidinale et peut devenir purement fonctionnel. On peut ainsi distinguer, du moins fonctionnel au plus fonctionnel :
    - l'objet d'évacuation, à savoir celui choisi pour "porter ce que le sujet est incapable de porter", toujours nécessaire et en permanence dénigré ;
    - l'objet utilitaire, qui n'a plus aucune identité propre et n'existe que pour les services qu'il peut rendre ;
    - enfin, l'effacement progressif de l'objet humain au profit d'une solution de substitution, comme dans les conduites addictives où le choix se porte vers un objet constamment disponible, de façon immédiate, et dont les effets se reproduisent sans cesse à l'identique (le toxique).
- Une deuxième voie de lutte contre l'angoisse est celle de l'appui sur et par l'acte. On peut alors différencier :
    - d'une part, l'acte de pure décharge énergétique, sans autre visée que le soulagement de l'angoisse ;
    - d'autre part, les passages à l'acte qui sont, eux, adressés à l'objet, comme par exemple le vandalisme avec la destructivité qui le sous-tend, ou certains homicides passionnels, qui laissent supposer que pour le sujet, un objet mort vaut mieux qu'un objet perdu.
- Une troisième voie est celle du passage par le corps, que l'approche psychosomatique a particulièrement exploré. Le clivage, mécanisme de défense privilégié de l'état-limite, touche également l'articulation corps/psyché. Le corps peut être surinvesti, non pas dans un travail d'élaboration libidinale, mais plutôt d'hyperperception, et toute modification corporelle (puberté, grossesse, vieillissement…) sera source d'angoisse difficilement traitable. Ou *a contrario*, le corps peut être désinvesti, inhabité, non ressenti comme susceptible d'être fatigué, malade, et devenir alors secondairement de façon brutale le siège de maladies somatiques méconnues ou seulement partiellement reconnues du sujet.
- Enfin, les solutions perverses, plus ou moins structurées, polymorphes, répétitives et/ou centrées sur un objet évitent plus ou moins au sujet en fonction du degré de structuration la dépression et l'angoisse de perte d'objet.

B. La dépression

Pôle majeur des organisations limites, la dépression est qualifiée ici d'anaclitique (du grec *anaclisis* : appui, support, étayage) car elle est l'expression d'un effondrement narcissique massif par absence/perte d'objet, traduisant une angoisse massive d'abandon (20).

Plusieurs auteurs ont étudié les aspects cliniques particuliers de cette dépression (Catherine Chabert, Jean Bergeret, André Green). Le ralentissement psychomoteur y est souvent absent, et la qualité des affects associés est particulière (20) :

- d'une part la culpabilité habituellement associée à la dépression fait ici défaut, laissant place à de la colère voire à des accès de rage auto- ou hétéro-agressifs qui témoignent de l'effondrement d'une image de soi idéalisée, du fait de l'inaccessibilité de l'objet ;
- d'autre part, la tristesse laisse souvent place à l'ennui, au sentiment de vide lié à l'impossibilité du sujet à s'aimer, et à sa déception devant son incapacité à atteindre des idéaux démesurés.

C. Impulsivité, passage à l'acte, mise en acte

Les passages à l'acte impulsifs résultent du fonctionnement anaclitique de ces sujets, et reflètent à la fois l'intolérance à la frustration et la dépendance. Ils peuvent être une voie de recours contre l'angoisse, véritable décharge sidérant la pensée (scarifications, auto- ou hétéro-agressivité), et/ou une substitution par un objet toujours présent, répétant toujours les mêmes effets, comme dans les addictions (20).

D. Symptômes d'allure névrotique et d'allure psychotique

Toujours selon Laugier (20) et en référence à Kernberg (23), ils peuvent être de registres différents, protéiformes, mais sont caractérisés par leur atypicité.
Les phobies sont multiples, souvent passagères, avec une note persécutive assez classique. Des idées obsédantes se rencontrent, mais les dimensions de culpabilité et d'autopunition y sont absentes, laissant place à une rationalisation. Enfin, les symptômes conversifs sont dénués d'érotisation et de fantasmatisation, la dimension agressive et manipulatrice étant au premier plan. (20)
Généralement fugaces, les symptômes psychotiques sont très souvent marqués par leur dimension persécutive (20).

Enfin, la sexualité du sujet est en général vécue par lui comme peu satisfaisante. Les conduites sexuelles sont dominées par les tendances prégénitales avec une dissociation entre tendresse et sexualité, cette dernière pouvant être teintée d'une grande agressivité. (20)

Pour terminer cette description clinique des états-limites, on ne peut que reconnaître, avec Marcelli et Braconnier (2), qu'ils recouvrent "un ensemble symptomatique plutôt vague et extensible, qui ne trouve son unité que dans le fonctionnement mental des sujets états-limites". C'est ce fonctionnement que nous allons désormais décrire.

IV. Psychopathologie des états-limites

Comme le note Laugier (20), la littérature psychanalytique décrivant le fonctionnement des états-limites est loin d'être homogène : on y trouve autant de modèles que d'auteurs majeurs, et plusieurs élaborations ont abouti à la description de véritables entités cliniques, qui se recoupent partiellement les unes les autres (personnalités limite, *as if*, narcissique, abandonnique…, dépression anaclitique, psychoses froides…). Mais d'un point de vue général, les états-limites sont caractérisés par la problématique de la limite sous ses différents angles : limite entre dedans/dehors, intérieur/extérieur, soi/hors soi, imaginaire/réel (26).

A. Les grandes modalités de fonctionnement

A la suite de Bernard Brusset (*in* Chabert *et al.*, 1999), on peut décrire les états-limites comme des pathologies du défaut d'intériorité, dont les grandes caractéristiques de fonctionnement sont la condensation fantasmatique et la prédominance de la destructivité du fait de la déliaison pulsionnelle (26). Rajoutons également, avec Roussillon, la primauté de la honte sur la culpabilité (25).

Une des caractéristiques fondamentales des patients états-limites est la carence d'investissement de l'espace psychique interne, cause et conséquence à la fois du fonctionnement en extériorité. C'est la pauvreté relative du monde interne, d'espace de représentation, qui entraîne l'incapacité fondamentale à être seul, mais aussi à penser de manière autonome, conditionnant les modalités de relation à l'objet déjà évoquées (dépendance, appétence addictive, impulsivité et passages à l'acte, relation d'objet anaclitique, besoin d'étayage du Moi et du fonctionnement psychique sur celui d'autrui). (26)

L'activité fantasmatique des états-limites est crue, d'ordre prégénital, marquée par une grande condensation des thèmes fantasmatiques d'oralité, d'analité et de génitalité infantile. Elle produit des émergences pulsionnelles très directes et intenses (ce qui l'oppose aux états névrotiques, dans lesquels le refoulement, le déplacement et la projection contre-investissent l'activité fantasmatique, qui reste donc inconsciente). Ce qui dans la névrose est inconscient, se manifeste directement dans les états-limites. (26)

La destructivité est à distinguer de l'agressivité telle qu'on peut la retrouver dans la relation sadomasochiste par exemple, car elle est sous-tendue non pas par une relative union des pulsions libidinales et destructrices, mais par une désunion (désintrication) pulsionnelle. Dans les états-limites la destructivité est prédominante, et s'exprime soit directement (états de rage destructrice), soit par des projections (angoisses de persécution). Du fait de cette destructivité, le sujet peut redouter tout mouvement d'investissement, avoir une crainte intense d'entrer en relation avec l'objet. En effet, la relation d'objet, intense (la passion) et destructrice, est très angoissante pour le sujet : la destruction de l'objet a comme conséquence la destruction de soi en raison de la dépendance à cet objet réel, perçu (dépendance qui ne peut être compensée par

l'existence d'un objet interne fiable en raison du défaut d'intériorité, d'élaboration, de symbolisation). (26)

D'une manière générale, selon Roussillon (25), les effets du Surmoi se traduisent par "les cinq non : non tout, non tout de suite, non tout seul, non tout ensemble et non tout en un". Or, les pathologies limites savent que les cinq non existent, mais "ils le déplorent, et s'ils s'y soumettent éventuellement, ils vivent cette soumission comme une dévalorisation, une humiliation, une honte". Supportant difficilement la frustration, leur idéal serait plutôt d'atteindre la transformation des cinq non en cinq oui, et la honte résulterait de ne pas l'avoir réussie. C'est dans cette configuration, bien différente des névroses et des psychoses, que honte et culpabilité se voient séparées : "ces sujets nous montrent un décrochage entre Surmoi et Moi idéal, avec une remarquable faiblesse de la première des deux formations psychiques, au profit d'une inflation très tyrannique de la seconde". (25)

B. Les mécanismes de défense

Les mécanismes de défense psychique dont se servent les patients limites sont archaïques et dominés par le clivage, mais d'autres mécanismes sont aussi retrouvés, comme le déni, l'identification projective, l'idéalisation (2,20,26).

Le clivage est le mécanisme de défense de base dont découleront les suivants (20). C'est un mécanisme actif, dont la fonction est essentiellement de protéger un Moi extrêmement fragile contre l'angoisse, en évitant au sujet la confrontation à son ambivalence affective et à sa souffrance dépressive, pour lui éviter d'avoir à faire face aux nécessités de la réparation (2). Le clivage permet de séparer bon/mauvais, vrai/faux…, et concerne aussi bien l'objet que le Moi. L'objet est ainsi perçu comme tout bon ou tout mauvais, avec des passages extrêmement rapides de l'un à l'autre à la faveur de la moindre déception. Le Moi alternera, lui, entre nullité et perfection. Il n'y a pas d'entre-deux possible, et la rencontre de ces deux parties qui s'excluent mutuellement, par exemple à la faveur d'une thérapie ou d'une effraction du réel, peut entraîner une angoisse massive et désorganisante (20).

Le déni est directement associé au clivage, et permet d'exclure affects et représentations qui ne concorderaient pas avec l'état dans lequel le sujet a choisi de se trouver. Toute idée, tout événement de vie venant contredire le choix d'humeur du sujet sera expulsé du champ de la conscience. (20)

L'identification projective, concept introduit par Mélanie Klein, décrit un mécanisme selon lequel le sujet introduit des parties de son Moi, ou le Moi dans sa totalité, à l'intérieur de l'objet. Cette opération permet d'expulser des "*mauvaises*" parties du Moi, mais aussi de contrôler et de posséder l'objet, ou même de lui nuire. (20)

L'idéalisation est un mécanisme complémentaire du clivage, et consiste à se donner des objets idolâtrés, ayant pour fonction de protéger le Moi contre toute forme de mauvais objet du

monde extérieur (20). Cette forme d'idéalisation est qualifiée de primitive par Kernberg (23), en opposition aux idéalisations secondaires qui sont l'apanage des mouvements dépressifs, où le processus d'idéalisation de l'objet est le pendant de la culpabilité. Ici, on ne retrouve pas de culpabilité, et l'objet idéalisé est d'ailleurs souvent dépourvu de qualités objectales propres : il n'existe que pour sa fonction protectrice, et peut être rapidement changé au profit d'un autre s'il faillit aux yeux du sujet (20).

Chabert *et al*. qualifient ces diverses stratégies défensives "d'anti-pensée" car elles visent à exclure l'espace psychique interne pour éviter des contradictions inintégrables, non dialectiques. Ainsi le sujet se défend par l'expulsion sous toutes ses formes : dans l'acte et sa répétition (addictions), dans le corps (hypocondrie et somatisations), dans l'autre (identifications projectives). (26)
Mais tous ces mécanismes de défense ont comme résultat d'affaiblir le Moi en lui retirant une partie de son potentiel d'adaptation (2).

C. Relations d'objet

Comme nous l'avons déjà dit, les relations d'objet du patient limite sont dominées par l'anaclitisme : elles se font avec des objets partiels, tantôt idéalisés tantôt au contraire dévalorisés, avec de brusques changements de l'un à l'autre (2).

V. Contributions psychanalytiques à la psychogénèse des états-limites

En tant qu'organisation ou structure de personnalité, le diagnostic d'état-limite n'est autorisé par le DSM-IV-TR qu'à partir de 18 ans (19). Avant cet âge la personnalité reste mouvante, soumise aux aléas de l'existence et des grandes étapes qui jalonnent le développement, dont l'adolescence. Cependant, il est évident que la personnalité ne se constitue pas *ex nihilo* à la majorité du sujet.
Plusieurs psychanalystes ont cherché à comprendre l'origine de l'organisation limite au cours du développement, dans la construction de la personnalité du sujet. En général, les psychanalystes d'adulte se sont basés sur les travaux de Klein, et situent la genèse des états-limites à une étape intermédiaire entre la position dépressive et la position schizoparanoïde. Ils centrent leurs hypothèses sur l'impossibilité d'accéder à l'ambivalence névrotique, et donc à l'inquiétude et à la culpabilité envers l'objet (2). Nous présentons ici, de façon succincte, quelques-uns de leurs travaux.

A. Sandor Ferenczi et le traumatisme

En s'intéressant à des situations où l'analyse des états-limites semble ne pas avancer et entraîne régression et sidération, Ferenczi introduit dans *Le traumatisme* (cité par Laugier) l'idée d'une catastrophe première pour la construction psychique du sujet, où l'objet primaire (la mère) n'a pas pu répondre à la détresse du nouveau-né, et ce de manière répétée. Dans sa

théorie, la blessure fondamentale se situerait au niveau du Moi du sujet, qui s'en défend par clivage et déni. (20)

B. Donald Winnicott, l'espace transitionnel et la crainte de l'effondrement

La notion d'espace transitionnel correspond pour Winnicott (27) à la possibilité offerte au bébé d'une utilisation d'un objet, d'un espace, qui tienne lieu de mère interne. L'absence ou l'omniprésence anxieuse de l'objet primordial (la mère) viendrait empêcher le psychisme d'internaliser l'objet interne, c'est-à-dire de rendre "*présent*", de manière hallucinatoire dans le psychisme, l'objet absent. Le défaut de cette fonction aboutit à une incapacité d'être seul qui caractérise les états-limites, débouchant sur deux de leurs aspects cliniques les plus fondamentaux, les angoisses massives d'abandon et d'intrusion. La crainte de l'effondrement qui s'ensuit (et qui renvoie aux élaborations de Ferenczi, dans la mesure où, selon Winnicott, l'effondrement que le sujet craint a déjà eu lieu) conduit à des aménagements défensifs de la personnalité, notamment en faux *self*, avec les personnalités *as if* qu'on peut rapprocher des états-limites. (20)

C. Wilfried Bion et la fonction contenante maternelle

Dans sa théorisation, pour désigner les phénomènes inconscients, Bion préfère utiliser des notations algébriques "qui ménagent ainsi la part de l'inconnaissable" selon Chabert *et al*. (26). Il désigne par "fonction alpha" une fonction contenante maternelle, qui a normalement pour rôle le traitement des "éléments bêta", projections pulsionnelles archaïques inintégrables du bébé (26). Pour Bion, il existe donc une identification projective normale chez le bébé, qui est même fondatrice de sa vie et de sa croissance psychiques. Grâce à sa capacité de rêverie, la mère accueille et traite ("métabolise") les éléments bêta expulsés par le bébé, les "détoxique" et les renvoie au bébé transformées, symbolisables et introjectables. En cela, la mère rend normalement possible qu'il le fasse ultérieurement lui-même (c'est-à-dire qu'il développe sa propre fonction alpha). Ainsi se constitue le monde interne par la capacité d'identification de l'enfant à la fonction introjectée de la mère contenante, calmante, protectrice, fonction de gestion des tensions internes, des affects violents, mais aussi d'élaboration symbolisante et subjectivante, de métabolisation pulsionnelle, en un mot, de régulation narcissique (26).
L'introjection de cette fonction maternelle, développée à partir de l'environnement précoce, crée une instance qui fonde corrélativement le sentiment de l'expérience de soi, de la résidence dans le corps, de l'estime de soi et de la capacité d'être seul. L'activité transitionnelle en découle logiquement. (26)
Le défaut de la fonction alpha maternelle, par exemple du fait du manque de disponibilité affective et d'empathie de la mère, fait revenir les éléments bêta de l'enfant en boomerang, et rend les rapports à l'autre dangereux, d'où le retrait et l'isolement, et surtout les difficultés dans les relations affectives et sexuelles. (26)

D. André Green et la "mère morte"

Dans *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Green élabore le concept de "mère morte" (28). Il s'agit du passage brutal d'une mère vivante, chaleureuse, qui interagit avec son enfant, à une mère froide et distante, en rapport avec une éventuelle dépression maternelle. Après une période de vaine tentative de réparation de la mère, de terreurs nocturnes, d'agitation…, le Moi de l'enfant met en place d'autres défenses. (20)
La première est le "désinvestissement de l'objet maternel et l'identification à la mère morte" (28). Le désinvestissement se fait sans haine, car interdite par l'état d'affliction maternelle, et son résultat est un "trou dans les relations d'objet avec la mère" sans perte des relations périphériques. L'identification à la mère morte permet, quant à elle, de garder l'objet selon les modalités "cannibaliques" tout en renonçant à lui. Le sujet devient l'objet. (20)
La seconde défense est la perte de sens. L'enfant s'attribue la réalité de ce changement, mais reste dans un écart incompréhensible entre la faute qu'il aurait commise et l'intensité de la réaction maternelle ; ainsi, soit il se laisse mourir, soit il finit par attribuer cette faute au père, mais sans que cette incrimination soit étayante dans un sens œdipien (20). En effet, dans ce dernier cas, "l'objet inconnu du deuil maternel et le père se condensent pour l'enfant, donnant un Œdipe précoce" (28).
Désinvestissement, identification et perte de sens altèrent profondément la construction des aires transitionnelles, entraînent haine secondaire, excitation auto-érotique et quête du sens perdu avec développement dans la contrainte des "capacités fantasmatiques et intellectuelles du Moi" qui "consacre désormais ses efforts à deviner et anticiper" (28). Ces différentes modalités de fonctionnement se retrouvent à l'âge adulte dans la qualité des relations objectales, dans l'investissement préférentiel du perceptif, dans la menace de l'intériorité… (20)

E. Jean Bergeret et le "tronc commun aménagé"

Dans la théorie de Jean Bergeret (29), les états-limites seraient une entité originale, ni névrotique ni psychotique. Pour l'auteur, c'est au moment où s'engage l'évolution œdipienne normale, une fois que le Moi a dépassé "le moment où les frustrations du premier âge auraient pu opérer des fixations prépsychotiques tenaces et fâcheuses", que les sujet subissent un traumatisme vecteur de l'organisation limite de la personnalité (29). Ce traumatisme consiste dans le fait que le sujet, dont le Moi est encore insuffisamment constitué, est confronté trop précocement à des "données œdipiennes". Le Moi va alors intégrer cette expérience précoce comme une menace pour son intégrité narcissique. Ce "premier désorganisateur" perturbe l'évolution libidinale qui se trouve alors "figée dans une pseudo-latence plus précoce et plus durable que la latence normale", et qui pourra recouvrir le temps habituel de l'adolescence, voire celui de l'âge adulte (29).
C'est ainsi que se constitue, selon Bergeret, le "tronc commun aménagé des états-limites". Il s'agit d'un aménagement et non d'une fixation, qui permet de dépasser le risque de morcellement du Moi sans atteindre la relation d'objet génitale (20). La relation d'objet va donc être centrée sur la dépendance anaclitique à l'autre. De ce fait, la relation duelle est

prépondérante dans les états-limites, distincte de la relation dyadique psychotique (fusion) et de la relation névrotique triangulée. Il s'agit d'être distinct de l'objet tout en étant "tout contre", et s'appuyer dessus (20). Certains autres auteurs (Bela Grunberger, Evelyne Kestemberg, André Green) parleront à ce propos de "triade narcissique" ou de "bi-triangulation" : les imagos parentales sont bien perçues comme distinctes, mais se trouvent dans une relation symétrique par rapport au sujet, c'est-à-dire sans représentation suffisante, ni de la différence de relation à l'un et à l'autre, ni de la relation entre les deux parents. (20)

Selon Bergeret, les évolutions des états-limites peuvent se faire de manière aiguë, à la faveur d'un second traumatisme, souvent en lien avec une rencontre objectale ou avec un réaménagement social ; les défenses peu élaborées du Moi (déni, clivage) se trouvent alors débordées et un nouveau système défensif doit se mettre en place (20). Des voies névrotiques, psychotiques ou psychosomatiques seront prises en fonction des degrés d'organisation des autres instances psychiques. D'autres aménagements, plus stables, peuvent également surgir : les aménagements caractériels et pervers, qui se détachent du tronc commun. (20)

F. James F. Masterson et la triade *borderline*

Comme nous venons de le voir, la genèse des troubles limites de la personnalité est étroitement liée à une distorsion dans le développement précoce de l'enfant, notamment du point de vue des relations entre l'enfant et son environnement (particulièrement la mère). Selon les auteurs, sont incriminées les difficultés d'accession à la position dépressive et à la triangulation œdipienne.
Mais d'autres auteurs, comme James F. Masterson, se sont plus particulièrement intéressés aux états-limites de l'adolescent et ont élaboré un modèle explicatif différent. Leur modèle est basé sur les travaux de Margaret Mahler à propos de la séparation-individuation du sujet avec sa mère dans la petite enfance, travaux repris par Peter Blos à l'adolescence (modèle développemental normal de l'adolescence comme étant un second processus de séparation-individuation, reviviscence du premier). Dans cette optique, il est donc logique de renvoyer les achoppements actuels de l'adolescent limite à la première phase de séparation-individuation et à ses difficultés. (2)
Pour Masterson (30), à l'adolescence, la reviviscence de ce processus renforce les sentiments et/ou craintes d'abandon, et "provoque un syndrome clinique qui s'exprime par le besoin de renforcer les défenses". Masterson décrit ainsi une triade *borderline* :

- l'adolescent est incapable d'affronter de façon satisfaisante le second processus de séparation-individuation,
- cette incapacité et la confrontation à une telle crainte provoquent une angoisse et une réaction dépressive,
- face à cette angoisse et à la dépression, il réagit en utilisant des mécanismes de défense particuliers.

Ce syndrome s'observe encore plus intensément si, à cette fragilité inscrite dans l'histoire du sujet s'ajoutent ce que Masterson appelle des facteurs précipitants : une véritable séparation,

une perte, la nécessité de prendre des responsabilités individuelles, des antécédents de carence.

Ces diverses considérations sur la psychogenèse des états-limites nous amènent logiquement à évoquer la question plus particulière du trouble *borderline* dans la clinique de l'adolescence.

VI. Le trouble *borderline* à l'adolescence

D'après Robin et Rechtman, la définition de la personnalité *borderline* adolescente n'est vraiment installée qu'à partir du DSM-IV, en 1994 (22). Pour le DSM-IV-TR, le diagnostic peut être posé à l'adolescence sur les mêmes critères que chez l'adulte, mais sous certaines conditions : "les différentes catégories de troubles de la personnalité peuvent s'appliquer aux enfants et aux adolescents dans les cas relativement rares où les traits de personnalité inadaptés du sujet semblent envahissants, durables et dépassent le cadre d'un stade particulier du développement ou d'un épisode d'un trouble de l'axe I. Il faut savoir que les traits d'un trouble de la personnalité apparaissant dans l'enfance se modifient habituellement avec le passage à l'âge adulte. On ne peut diagnostiquer un trouble de la personnalité chez une personne de moins de 18 ans que si les caractéristiques ont été présentes depuis au moins un an." (19)

A. Les données épidémiologiques

Sur le plan épidémiologique, en 2012, Francisco Palacio Espasa et Juan Manzano estiment la prévalence des troubles de la personnalité *borderline* dans la population générale adulte à 2%, constituant 10% des consultations et 30 à 60% des hospitalisations en psychiatrie (31).
La prévalence du trouble à l'adolescence est évaluée, selon les études, entre 6 et 18 % de la population générale, ce qui est donc largement supérieur à la prévalence chez l'adulte (32–36). Les adolescents ayant une personnalité *borderline* représenteraient plus de la moitié des adolescents hospitalisés en psychiatrie (37).

B. Clinique des états-limites à l'adolescence

Marcelli et Braconnier soulignent que "plus encore que pour l'adulte, le cadre sémiologique des états-limites chez l'adolescent est flou" et que "cette pathologie se repère non pas sur le décryptage sémiologique, mais sur l'évaluation du fonctionnement psychique" (2). Les symptômes qu'ils retrouvent le plus souvent sont les suivants :

- La fréquence de l'agir sous toutes ses formes, qu'il s'agisse de passages à l'acte au sens habituel (notamment les tentatives de suicide récidivantes) ou de tendances à l'agir telle que l'agitation ou l'instabilité.
- La fréquence des conduites marginales et/ou délinquantes : toxicomanie, appétence médicamenteuse excessive, délinquance plus ou moins organisée et répétitive.

- La fréquence des difficultés scolaires : échec scolaire durable, refus scolaire, phobie scolaire.
- Les difficultés sexuelles, avec des conduites sexuelles chaotiques ou déviantes (homosexualité, travestisme), souvent dans un contexte de passage à l'acte (fugue).
- Les manifestations centrées sur le corps : manifestations hypocondriaques intenses et durables, conduites anorectiques, boulimies compulsives ou même simplement accidents somatiques à répétition.

A l'opposé de ces conduites bruyantes, il faut aussi noter la fréquence de l'ennui, du désintérêt, du sentiment de vide, d'inutilité, pouvant provoquer un désintérêt pour les activités sociales ou scolaires. La dépression en tant que telle est rare, mais sa symptomatologie est loin d'être évidente à l'adolescence, rappellent Marcelli et Braconnier (2).
Enfin, à mi-chemin entre description clinique et interprétation psychopathologique, les auteurs relèvent la sensibilité de l'adolescent limite aux pertes et aux sentiments d'abandon.

Au niveau familial, Marcelli et Braconnier notent souvent chez les adolescents limites des antécédents parentaux de trouble limite de la personnalité ou de conduites pathologiques similaires : tentatives de suicide, alcoolisme, dépression, psychose... Le couple parental est en général dysharmonique, l'un des parents apparaissant comme dévalorisé ou déchu. La mésentente et la séparation parentale sont fréquentes. Sans être constantes, les carences affectives et/ou éducatives sont fréquentes. (2)
La relation entre l'adolescent limite et ses parents, en particulier la mère, est profondément teintée d'ambivalence : il existe fréquemment une extrême dépendance à la fois à la personne et à l'image parentale, avec une idéalisation parentale, entrecoupée de velléités d'autonomie agressives et dévalorisantes. Dans ces familles, le fonctionnement projectif est souvent prévalent, tant du côté de l'adolescent que des parents. (2)

C. Particularités de la psychopathologie des états-limites à l'adolescence

Répétons-le encore, la psychopathologie constitue le fondement même des états-limites. Chez l'adolescent, elle n'est pas fondamentalement différente de celle de l'adulte. Cependant, à la suite des travaux de Paulina Kernberg (38), Marcelli et Braconnier soulignent certaines particularités (2).

Les mécanismes de défense ont déjà été abordés précédemment, et comprennent le clivage, la projection, le déni, l'idéalisation et la dévalorisation. Nous allons détailler ici les conséquences de leur utilisation privilégiée dans les relations d'objet et sur le processus de développement de l'adolescent.

1. Vie affective

La vie affective de l'adolescent limite est dominée par l'irruption de sentiments violents, non modulés et souvent non modulables, qui doivent être satisfaits dans l'instant ou à défaut être

expulsés immédiatement. Les affects de frayeur, de méfiance, de colère, de rage, d'impuissance sont les plus souvent ressentis. (2)

2. Perception de la réalité

L'épreuve de réalité est préservée (contrairement aux adolescents psychotiques) mais est d'une qualité particulière à cause des mécanismes archaïques : si la réalité est perçue dans son aspect externe, ses contours géographiques, en revanche son contenu qualitatif est bien souvent brouillé du fait de l'identification projective (2). Il en résulte un estompage dans les limites de soi et des autres, ce qu'Erik Erikson appelle "l'identité diffuse" (39).

3. Organisation topique

A l'adolescence, le système narcissique du sujet est particulièrement fragile comme en témoignent l'importance des idéalisations, la place de l'idéal de Moi, et le flottement de l'estime de soi (pouvant passer de l'autosatisfaction béate à la dévalorisation plus ou moins complète). Chez l'adolescent limite cette fragilité est encore accrue du fait de la faiblesse du Moi et de l'exigence, de la sévérité du Surmoi.
La faiblesse du Moi se traduit par sa médiocre capacité de faire face à l'angoisse et par son incapacité relative de tolérer la frustration, d'où une difficulté à contrôler les impulsions. Toutefois, Marcelli et Braconnier soulignent que ce manque de contrôle, contrairement aux sujets adultes, n'est pas toujours chez l'adolescent le témoin d'une faiblesse du Moi : il peut aussi être utilisé pour provoquer divers états affectifs que le Moi cherche à éprouver de façon normale. Autre conséquence, la faiblesse du Moi entrave la capacité de synthèse, l'activité de liaison. (2)
L'existence d'un Surmoi archaïque, exigent et tyrannique, contraste avec le Moi faible. Ce Surmoi est directement issu des images parentales archaïques, en particulier de l'image maternelle. Cet archaïsme se traduit par une sévérité excessive à l'égard du Moi jugé défaillant. Du fait du jugement sévère et dévalorisant des instances moïques et de l'image de soi par le Surmoi, l'individu développe nécessairement un système narcissique idéalisant défensif afin de protéger son narcissisme, aboutissant au maximum au "soi grandiose" décrit par Heinz Kohut. (2)

4. Relations d'objet et vide de représentations internes

Au niveau des relations d'objet, la permanence de l'objet libidinal n'est pas acquise selon Paulina Kernberg (38). Chez le patient limite, le bon objet libidinal intériorisé est toujours menacé dans son existence et sa permanence par les attaques agressives et destructrices du mauvais objet interne. Et c'est le rôle du clivage que de maintenir cette séparation en bon et mauvais objet pour protéger le bon objet interne fragile (2). La non-accession à la notion de permanence de l'objet libidinal a plusieurs conséquences :

- une dépendance extrême à l'égard de ces objets avec une incapacité à surmonter les séparations, les deuils et les épisodes dépressifs qui leur sont consécutifs ;
- une entrave aux processus de réparation qui impliquent le souvenir de l'objet avant qu'il ne soit endommagé ;
- des difficultés à intérioriser des images totales modulées et modulables ;
- des difficultés au plein épanouissement des processus cognitifs : ainsi les notions du temps ou de la réversibilité restent difficiles d'accès au patient limite. (2)

Concernant les représentations internes des adolescents limites, Marcelli et Braconnier se réfèrent à la notion de *breakdown* à l'adolescence développée par Moses Laufer (40).
Le *breakdown* est une menace de rupture dans la continuité des représentations (du soi et de l'image du soi, en particulier l'image du corps), mais aussi des investissements de soi et des objets (2). Il est une menace quasi-permanente à l'adolescence, et se traduit par la prévalence des pulsions agressives dirigées d'abord contre le corps sexué, puis contre les objets internes, avec lesquels le sujet entretient un rapport nouveau du fait de la transformation pubertaire (2). Pour les auteurs, cette menace dans la continuité des représentations explique en partie la faiblesse du Moi déjà évoquée, et rend compte également de la moindre tolérance aux frustrations et à toute montée de tension chez l'individu.
Cette rupture, cette défaillance du fonctionnement psychique, guette de façon commune l'adolescent d'un côté, le patient limite de l'autre, et *a fortiori* l'adolescent limite. Ce dernier aura tendance à faire l'économie du travail psychique de représentation et de symbolisation pour laisser le champ à une expression/projection pulsionnelle directe. Plutôt que d'utiliser les symboles et les représentations, ce qui impliquerait un travail de perte ou de deuil, l'adolescent limite a tendance à agir son corps, à agir les mots et les représentations pour éviter ce travail. (2)
En effet l'utilisation du symbole implique la reconnaissance d'une limite, d'un écart, entre le représentant et la chose représentée : cela traduit l'acceptation de la perte de l'union primitive, de la fusion symbiotique avec l'objet idéalisé omnipotent et tout puissant (2). L'acceptation de cette perte provoque une souffrance qui doit être tolérée. Et c'est précisément pour ne pas avoir à éprouver cette souffrance dépressive liée à l'écart entre l'affect et le représentant qui s'y associe, que l'adolescent limite veut traiter les mots comme s'ils étaient les affects eux-mêmes : il est douloureux pour lui de tolérer un affect sans qu'il ne soit aussitôt lié à une représentation totalement satisfaisante, ou encore de tolérer qu'une représentation n'adhère pas totalement, intégralement à un affect, ou enfin et surtout, de tolérer le temps qui sépare l'éprouvé affectif du moment où émerge une représentation satisfaisante (2). Mais ce temps de (en) souffrance, qui nécessite que l'individu tolère ses pulsions et la frustration, représente l'essence même du travail psychique. Pour ne pas l'éprouver, l'adolescent limite cherche à rester dans le domaine de la proto-représentation, où l'affect et son représentant fusionnent dans une émission verbale, véritable acte de langage dont le risque est de s'inverser soudainement en langage d'un acte, au moment de la renonciation au travail psychique et à la souffrance dépressive qui en résulte. La prise de conscience de cette inversion qui se joue (acte de langage – langage d'un acte) est difficile pour le patient limite car l'acte le libère en partie de l'affect et lui permet de faire l'économie d'une attente et donc d'une souffrance. (2)

A propos de la vie imaginaire des adolescents limites, Bergeret met en avant une carence du fonctionnement imaginaire qui aboutit à une incapacité à constituer "un objet interne triangulairement et sexuellement efficient", ce qui provoque une fixation à un "objet externe magique et tout puissant dont on doit tout attendre, c'est-à-dire redouter… cette carence du fonctionnement imaginaire s'accompagne d'une exacerbation du fonctionnement comportemental" (41).

De ce qui précède, on comprend que les relations d'objet des adolescents limites soient profondément perturbées. L'adolescent limite, plus encore que tout adolescent, établit d'étroites relations de dépendance et d'anaclitisme avec un objet idéalisé, tout-puissant et protecteur, mais qui risque à la moindre défaillance d'être rejeté, dévalorisé. Ces relations anaclitiques sont souvent chaotiques, brusquement inversées. La réciprocité dans les relations affectives est en général ignorée, d'où des relations qui s'apparentent plus au parasitisme ou à l'accaparement qu'à un échange affectif. Le clivage des images d'objet et de soi aboutit à projeter sur l'environnement les qualités mauvaises et agressives, d'où la dimension fréquemment persécutive et paranoïde des relations que l'adolescent limite peut établir. (2)

En résumé, nous pouvons citer Brenas et Ladame : "L'incomplète différenciation des images de soi et des images d'objet ne permet pas aux adolescents limites d'intégrer un self autonome, et partant, de s'individualiser… Déni, clivage, identifications projectives maintiennent active cette mauvaise différenciation du self et de l'objet, sans pour autant les entraîner dans le chaos de la fusion totale, d'un vécu d'anéantissement dont le danger est toujours présent" (42). Ce type de relations d'objet des adolescents limites les conduit à établir des relations superficielles, tronquées, qui peuvent facilement se renverser de façon soudaine, et qui ne font que renforcer les aspects pathologiques de leur organisation mentale.

PASSAGE A L'ACTE ET TROUBLE *BORDERLINE* A L'ADOLESCENCE : L'EXEMPLE PARADIGMATIQUE DES SCARIFICATIONS

Dans notre première sous-partie, nous avons parlé des différentes formes d'agir. Puis, la présentation clinique et psychopathologique du trouble *borderline* de la personnalité avec ses spécificités à l'adolescence a constitué notre deuxième sous-partie.
Nous allons à présent rapprocher ces deux notions dans cette troisième sous-partie, à partir de l'exemple paradigmatique des scarifications. En effet, si nous choisissons ici de nous attarder sur les scarifications, c'est à la fois parce qu'elles nous semblent être une forme exemplaire de passage à l'acte, parce qu'elles débutent la plupart du temps à l'adolescence, et enfin parce qu'elles surviennent très fréquemment sur des personnalités *borderline*.

I. Notions épidémiologiques et cliniques

A. Classification

Reprenant la classification de Favazza (43), Gicquel *et al.* rappellent que parmi les automutilations, sont distinguées les automutilations compulsives (grattage, écorchure, onychophagie, trichotillomanie) et les automutilations impulsives (44). Ces dernières peuvent être superficielles ou modérément profondes, correspondant avant tout à des scarifications, c'est-à-dire des coupures (75% des cas, par divers instruments), ou à des brûlures (35% des cas, souvent par cigarette). D'après Clarkin *et al.*, ces automutilations impulsives, superficielles ou modérément profondes, concernent 75% des patients *borderline*[2] (48).
Sous l'angle opposé, en 2004, Zahl et Hawton dénombraient 52% de trouble de personnalité *borderline* dans la population des automutilateurs de tout type (49).
En outre, c'est souvent à l'adolescence que commencent les comportements d'automutilation, qui sont le plus fréquemment de type "superficiel ou modérément profond" (44). Bien qu'elles puissent être épisodiques, Richard (50) souligne que les scarifications de l'adolescent seront la plupart du temps répétées de multiples fois, sur plusieurs années, dans les circonstances les plus variées. Près de 75% des patients s'engageraient dans la répétition et la chronicité, perdurant souvent une dizaine d'années (43,46,51).

Ainsi, à notre sens, les automutilations impulsives, superficielles ou modérément profondes, constituent l'exemple même des agir en rapport avec un trouble *borderline* de la personnalité à l'adolescence. Nous avons choisi de nous intéresser aux plus fréquentes, les scarifications.

[2] D'ailleurs, du point de vue du DSM-IV-TR, les comportements automutilateurs font partie intégrante des critères diagnostiques du trouble de la personnalité *borderline*. Et concernant le chiffre de 75% annoncé dans l'article de Clarkin *et al.*, précisons que selon les études, des comportements automutilateurs sont retrouvés chez un tiers à 80 % des patients *borderline* (45–47), chiffres qui restent très élevés.

B. Epidémiologie

Depuis les années 1960, plusieurs études montrent que l'incidence des automutilations est en nette augmentation : de 0,4% en 1983 (51) à 0,7% en 1988 (52), elles sont aujourd'hui estimées entre 1 et 6,6% de la population générale selon les pays (43,53,54).
A ce propos, Richard (2005) estime que "les comportements d'automutilation de type scarification sont de plus en plus fréquents parmi les adolescents" (50). Gicquel *et al.* relèvent eux aussi, en 2007, que "le comportement automutilateur est un phénomène en pleine expansion. Il fait dorénavant partie des comportements emblématiques de l'adolescence." (44)
Ils soulignent que jusqu'au début des années 1990, ces automutilations étaient considérées comme l'apanage des troubles psychopathologiques les plus sévères, concernant principalement des sujets présentant une morbidité psychiatrique importante (troubles mentaux, perturbations émotionnelles sérieuses, patients en hôpital de jour, patients hospitalisés à temps plein, hospitalisés en unité de crise, jeunes institutionnalisés, détenus). "Bien que ces sous-groupes présentent toujours de forts taux d'automutilation, celles-ci semblent être le fait, de plus en plus, de sujets jeunes issus de la population générale, et jusqu'alors non inscrits dans un parcours de soins psychiatriques." (44)

Une particularité épidémiologique importante à souligner concerne le *sex ratio* des scarifications. De nombreux auteurs soulignent une très nette prédominance féminine dans ce type de comportements, retrouvant dans leurs études plus de 70% de jeunes filles (47,55,56,57). Cependant, cela est discuté par quelques auteurs qui ne retrouvent pas toujours une telle prépondérance féminine (58,59). Malgré tout, sur le plan psychopathologique, les nombreuses études qui se sont intéressées aux scarifications ont plus souvent considéré le cas de l'adolescente que celui de l'adolescent.

C. Clinique

Classiquement, pour Richard (50), les scarifications débutent à l'adolescence et sont répétées la plupart du temps de multiples fois, de façon stéréotypée, automatique, comme voie finale commune et non spécifique de décharge des tensions de toutes natures que le patient peut éprouver. Les moyens utilisés sont variés, et comportent un faible risque de létalité. Elles peuvent persister des années et devenir addictives.
A la suite de Richard, Gicquel *et al.* détaillent la séquence typique menant à un comportement d'automutilation impulsive (44,50) :

- Un événement déclenchant s'accompagne d'un malaise croissant sur fond d'humeur dysphorique (morosité, tristesse, irritabilité…), voire de torpeur ou de sentiment de dissociation ;
- Le sujet a la conviction de se trouver dans une impasse relationnelle, sans issue, alternative ou contrôle possibles ;
- Lui vient l'envie de se faire du mal, envie à laquelle il semble impossible de résister ;
- Le sentiment de malaise s'accroît ;
- Le passage à l'acte entraîne un soulagement d'intensité et de durée variables.

Sont habituellement retrouvés chez les adolescents qui se scarifient des sentiments prédominants de dysphorie, d'abandon, d'anxiété, de colère, ainsi qu'un manque d'étayage familial et social, et enfin une fréquente association à des troubles du comportement alimentaire, abus de toxiques et idéation suicidaires (44). Symptomatologie typique des troubles de la personnalité *borderline* selon le DSM-IV-TR.

II. Pistes de compréhension psychopathologique

Au niveau psychopathologique, Marion Haza et Pascal-Henri Keller tiennent les scarifications pour des passage à l'acte (60). En ce sens, comme nous l'avons expliqué, elles correspondent au télescopage d'un événement débordant avec un fantasme adolescent : dans ces conditions, le conflit impossible à mentaliser se déverse violemment dans la réalité. Certains adolescents mettent en acte dans le réel tous leurs ressentis psychiques de rupture et d'étrangeté, et la coupure qu'ils s'infligent se présente alors comme une manifestation, dans le réel, du débordement de l'inconscient (60).

Les scarifications peuvent revêtir différentes significations psychopathologiques.

En premier lieu, selon Catherine Matha et Claude Savinaud, les scarifications servent à *externaliser* la souffrance psychique (61). Les coupures permettent à l'adolescent de "faire sortir les pensées" : haine, colère, culpabilité, violence… autant d'éprouvés non liables dans la psyché.

Dans une signification proche, les scarifications peuvent être vues comme des tentatives d'*apaisement* d'une conflictualité intrapsychique exacerbée. Pour Richard (50), le but du passage à l'acte, tel qu'il est souvent explicité par le patient lui-même, est le soulagement d'une tension psychique interne qui ne trouve pas d'autre voie d'expression, et notamment aucune possibilité d'éconduction psychique. Richard nous dit que cette tension est parfois décrite, mais ce n'est pas le cas le plus fréquent, comme une souffrance morale à laquelle toute la gamme des affects peut être mêlée : angoisse, tristesse, sentiment de solitude ou craintes d'abandon, colère, rage… Dans cette perspective, les scarifications sont un véritable court-circuit de la pensée, empêchant de négocier un conflit interne. Elles servent d'abord à ne pas penser, à évacuer sens et affects. Comme le remarquent Haza et Keller, les scarifications permettent d'*obnubiler la pensée* par des préoccupations matérielles et ainsi, de faire cesser les flux de stimulations internes ou externes débordantes (60). Elles traduisent une difficulté à penser quasi-insurmontable, un psychisme dans l'incapacité de faire face aux stimulations qu'il reçoit. Ce surplus de pensée semble entraîner une rupture momentanée de la fonction associative.

Par ailleurs, Haza et Keller évoquent la dimension d'*emprise sur le corps* dans les scarifications. Pour eux, les adolescents distinguent leur corps propre de leur esprit : le corps serait une donnée matérielle non autonome, soumise à l'esprit (60). En se scarifiant, les adolescents certifient la soumission du corporel à la pensée et au psychisme, ce qui leur

permet de se réapproprier un espace d'emprise (réelle ou illusoire) sur leur corporalité. Ces conduites d'automutilation sont alors mises au service de l'affirmation de soi, de la réappropriation de soi. D'ailleurs, Richard note que le soulagement procuré par le passage à l'acte s'accompagne quelquefois d'une légère euphorie, d'un certain degré de fierté ou de jubilation, liée au sentiment de maîtrise du monde interne et d'emprise sur l'objet (50).
Pour Matha et Savinaud, une autre motivation assez voisine poussant l'adolescente à agir est la lutte contre la passivité, tant à l'égard des pulsions internes que de l'objet. L'utilisation par l'adolescente de son corps propre, même si c'est en l'attaquant, peut-être comprise comme une tentative de reprendre le contrôle d'une excitation externe ou interne, comme un essai de réappropriation de soi-même (61). La jeune fille change alors la situation de passivité en une position active au niveau de son propre corps.

Dans d'autres situations, c'est la *recherche de sensations corporelles*, le besoin de se sentir qui est à l'œuvre dans le passage à l'acte. La douleur physique a alors plusieurs fonctions :

- Pour Matha et Savinaud, la conversion de la souffrance en douleur physique semble restaurer provisoirement l'*enracinement au monde* dans un éprouvé physique qui *anesthésie les pensées*, efface les représentations insoutenables que la psyché ne parvient pas à contenir. Cela ne résout rien des circonstances qui ont provoqué la tension mais procure un répit, quoique provisoire. (61)
- La douleur physique vient encore *renforcer une perception de soi* et un sentiment d'être défaillants. Les transformations de la puberté rendent plus aléatoire la perception des limites corporelles, la différence entre monde interne et monde externe, elles réduisent la dimension d'altérité. Le recours à la scarification en tant qu'agir masochiste est alors une tentative de maîtrise ultime face à la menace identitaire et de dissolution du Moi. L'adolescente retrouve un pouvoir d'emprise, une position active de maîtrise, devenant à la fois celle qui s'inflige les blessures et qui les reçoit, à la fois le sadique et le masochiste (61). De nombreux auteurs soulignent la fonction de rassemblement du Moi du passage à l'acte automutilateur : "Je saigne, donc je suis" (50). Pour Matha et Savinaud, "le passage à l'acte renvoie à une pulsionnalité débordante en quête de limites qui semblent ne pouvoir s'éprouver que dans la réalité. S'éprouver dans la réalité d'un acte devient une tentative d'évaluer sa propre réalité, solidité, dans le monde extérieur, un effort pour se sentir réel." (61)

Par cette recherche de sensations corporelles, l'inscription de la pulsion sur la surface du corps vient en contrepoint des défaillances intrapsychiques de contention, confirmant une problématique des limites en lien avec une grande fragilité narcissique. L'acte de scarification *instaure une limite*, un contenant là où l'appareil psychique se trouvait débordé (61). La peau représente cette limite fondamentale entre dedans et dehors, entre soi et les autres, et remplit une fonction de pare-excitations contre les excès de la douleur psychique. Le sang et les cicatrices représentent eux des marqueurs de la réalité de soi. L'automutilation renforce donc une représentation de soi séparée et différenciée (50).

Très souvent, les scarifications s'inscrivent dans une *dimension relationnelle*, dans une *pathologie du lien*, et viennent nier l'importance pour le sujet de sa relation à l'autre (50). Elles surviennent lors d'excitations internes vécues comme inconfortables, douloureuses ou

désorganisantes dans le contexte relationnel du moment. Les émotions sont fuies dans et par les sensations corporelles, en l'occurrence la douleur physique. En effet, les sentiments lient les affects à l'objet ; or, cette liaison met le patient en danger en accordant trop de pouvoir d'influence à autrui sur la régulation interne et le Soi (ou *Self*) (50).

Cette agressivité envers autrui et cette demande adressée à l'objet sont particulièrement déniées. Selon Richard, "on se taillade toujours contre l'objet, non seulement par animosité contre lui, mais aussi par besoin de dénier l'importance qu'il a pour soi" (50). D'ailleurs, de façon plus générale, Richard souligne que cette minimisation de l'importance de l'objet pour le fonctionnement psychique de l'individu est caractéristique du fonctionnement addictif quel qu'il soit. Mais cette minimisation masque en réalité son contraire, c'est-à-dire le surinvestissement de l'objet externe, qui en devient dangereux. Ce surinvestissement est directement corrélé, dans une relation circulaire, à la relative pauvreté du monde interne et aux carences narcissiques, conséquences de la carence des introjections.

Richard estime que ce n'est pas un hasard si les scarifications débutent à l'adolescence, qui a été décrite par Blos comme une deuxième période de séparation-individuation. Elles s'inscrivent dans une dimension limite du fonctionnement psychique. Les fragilités et carences narcissiques exacerbent les attentions envers l'objet, qui dès lors ne peut que décevoir. Ces attentions envers l'objet sont en outre vécues comme témoignant d'une dépendance, menaçant l'autonomie du sujet. Le patient ne pouvant s'autoriser à reconnaître ses besoins et à demander, il attend de l'autre qu'il manifeste spontanément son investissement pour lui, faute de quoi il se sent abandonné. (50)

Par ailleurs, l'intensité de l'investissement rend l'objet excitant : tout rapproché est vécu comme risque d'abus, menace d'intrusion, avec des angoisses de dépersonnalisation et de confusion entre soi et l'objet. Ainsi, paradoxalement, ce sont souvent les bons moments partagés qui accroissent ce sentiment de perte des limites : Richard rapporte combien il est déconcertant de découvrir qu'un patient s'est scarifié alors qu'il paraissait avoir passé un excellent après-midi.

Ainsi, les angoisses d'abandon et d'intrusion cohabitent et se confondent dans un système interactif. Les scarifications sont alors le moyen d'opérer une différenciation, de marquer une limite entre l'espace propre du sujet et l'extérieur, entre soi et l'autre. Elles constituent une *tentative de maîtrise de l'objet*. Sur un plan manifeste, il s'agit de le repousser, de refuser ce qu'il offre, de minimiser son rôle, voire de le disqualifier franchement. Le mouvement psychique inconscient est pourtant celui d'une réappropriation de l'objet, ressaisi dans le corps propre sur le mode d'une incorporation chargée de reproches : se scarifier c'est toujours attaquer et punir l'autre en soi (50). Le retournement de la violence contre soi ne prend son sens qu'à considérer cette maîtrise par l'incorporation.

Dans le même ordre d'idée, Haza et Keller soulignent que les scarifications vont de pair avec des angoisses de perte de l'amour de l'objet. Ces auteurs constatent que les adolescents qui se scarifient dénoncent souvent le manque d'intérêt de la part des autres, éprouvent un sentiment d'incompréhension, mais paradoxalement ressentent les réactions de l'entourage comme des attaques personnelles, dans un mouvement projectif (60). Cette attente ambivalente vis-à-vis de l'entourage rappelle la difficulté à l'adolescence d'accéder à l'autonomie et à l'indépendant tout en conservant un éprouvé de sécurité vis-à-vis du couple parental.

Enfin, certains auteurs comme Braconnier et Jeammet (62) replacent les automutilations dans le contexte plus général de la menace dépressive à l'adolescence. La confrontation de l'adolescent à l'image de lui-même, sa culpabilité plus ou moins consciente face à son agressivité à l'égard de ceux auxquels il se confronte, son impuissance face à ses désirs, face aux autres et face à la vie, parfois confortée par le contexte social, culturel et économique… tous ces éléments comptent parmi les facteurs dépressogènes à l'adolescence.
Pour certains adolescents, cette menace dépressive est particulièrement difficile à élaborer et à dépasser, pouvant conduire à une véritable dépression. Mais plus généralement, elle se manifeste par des formes défensives contre la dépression proprement dite (et c'est bien pour cela qu'il s'agit d'une menace et non d'un seuil déjà franchi). Si ces manifestations défensives sont diverses, leur dimension commune sont les attaques répétitives sur le propre corps de l'adolescent : bien sûr les automutilations, mais aussi les tentatives de suicide, accidents de la route, troubles des conduites alimentaires, toxicomanie. Un des enjeux des scarifications serait par exemple de se débarrasser d'une image de soi négative en l'annihilant. Mais toutes ces manières d'attaquer son corps comportent, en même temps, un besoin de se confronter au sentiment de rester vivant, de se ressentir encore vivant (62).

Si les scarifications permettent de ne plus penser sur le moment, elles exacerbent la pensée par les marques qu'elles laissent comme autant de symboles signifiants. Haza et Keller font l'hypothèse qu'inconsciemment, par leur geste automutilatoire, les adolescents tentent de se placer face à leur psychisme en l'inscrivant de manière irréversible sur le corps réel, dans une quasi-matérialisation physique de leur appareil psychique (60). Dans l'après-coup, l'élaboration sur les scarifications pourrait permettre à ces adolescents d'accéder à certains enjeux inconscients de leurs actes.
Toutefois, il arrive que l'esprit ne veuille plus se battre, traduisant l'enjeu des répétitions de l'automutilation. Les pensées que ces adolescents tentent de canaliser par le corps et l'agir résistent et demeurent, expliquant la routine qui peut s'installer, contraignant inlassablement le sujet à répéter l'acte et pervertissant le geste. La répétition dans ce cas-là dépouille l'acte de toutes ses revendications initiales, et seules demeurent ses dimensions narcissiques, d'auto-stimulation, de suffisance et d'auto-érotisme (60). Le corps n'arrive plus à maintenir son intégrité, les scarifications qui lui sont imposées en font un corps rejeté et asservi.

LA GENERALISATION DES ETATS-LIMITES ET DES PATHOLOGIES DE L'AGIR A L'ADOLESCENCE

Comme nous venons de le voir, Richard (50) et Gicquel *et al.* (44) ont relevé, à la suite de nombre d'autres auteurs, l'expansion des scarifications au cours des dernières années, au point d'en faire un comportement "emblématique de l'adolescence" (44).
Mais les scarifications ne sont pas les seuls troubles du comportement à s'être multipliés chez les adolescents contemporains. Nous allons désormais montrer, à travers les constats établis par plusieurs auteurs, que plusieurs autres troubles du comportement, notamment externalisés, se sont généralisés depuis une cinquantaine d'années.

I. Un constat fait par de nombreux cliniciens

Plusieurs auteurs font le constat d'une généralisation des états-limites et des agir dans la clinique de l'adolescence contemporaine. Nous avons choisi ici de n'en citer que quelques-uns, les plus récents, ceux dont l'expérience leur permet un certain recul.

Dans un article paru en 2011 dans la revue Adolescence, Daniel Marcelli fait état de plusieurs observations et réflexions sur les aménagements névrotiques et leur évolution dans le temps. Notamment, il relève de nos jours "une véritable épidémie d'agir, en particulier de scarifications" (63).

En 2001, Philippe Jeammet et Maurice Corcos notaient eux aussi que "tout ce que l'on rassemble sous les appellations d'états-limites, de pathologies anaclitiques ou de troubles narcissiques identitaires ainsi que les conduites addictives et les troubles du comportement, en particulier ceux associés à des conduites suicidaires, apparaissent comme d'actualité, tant au vu des données épidémiologiques croissantes que du nombre de publications qui leur sont consacrées" (64). Ils regroupent sous le terme de "conduites de dépendance" le suicide et les troubles du comportement dans leur dimension destructrice (auto- ou hétéroagressive), la toxicomanie, l'alcoolisme, les conduites antisociales et la violence sous toutes ses formes, ainsi que les troubles des conduites alimentaires (anorexie, boulimie et obésité). Toutes ces formes d'expression aiguë sont en expansion régulière (64).
Dans la même lignée, Philippe Duverger (10) écrit : "D'un point de vue psychopathologique, nous constatons de moins en moins d'organisations névrotiques chez les adolescents et de plus en plus de troubles de la personnalité (narcissique, limite) et des problématiques de dépendance."

En 2012, Françoise Laugier (20) constate également "l'étonnante multiplication des diagnostics de trouble limite de la personnalité ces dernières décennies", caractérisée entre autres par "une tendance à agir avec impulsivité et sans considération pour les conséquences possibles" et "des éclats de colère pouvant conduire à de la violence ou à des comportements explosifs".

En 2010, Vassilis Kapsambelis (65) remarque que "depuis trois ou quatre décennies, de nombreux cliniciens signalent une augmentation des pathologies de type état-limite, dans toutes les formes et variantes d'acceptation de ce terme, au détriment des pathologies névrotiques classiques ou traditionnelles. En deux mots, il y aurait, au cours de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, comme un déplacement de masse d'Œdipe à Narcisse."

De même, Catherine Chabert souligne en 1999 "l'inflation démesurée du diagnostic d'état limite dans les usages psychiatriques contemporains" et "un changement dans les modes d'expression, sinon dans les formes même, de la pathologie mentale" (26). Elle écrit dans le même ouvrage que "l'évolution de l'expérience clinique […] a conduit à faire des états limites une référence centrale en psychopathologie. D'un point de vue général, la clinique courante n'est plus celle des symptômes névrotiques, de l'inhibition, de la force du refoulement, des contraintes internes étayées sur la répression sociale de la sexualité et sur les dépendances familiales et idéologiques, mais plus souvent celle des difficultés dans les rapports aux autres et à soi-même, de la dépression, des comportements plus ou moins autodestructeurs, des somatisations."

Partant de ce constat d'une généralisation des troubles *borderline* de la personnalité et des troubles du comportement, tant à l'âge adulte qu'à l'adolescence, intéressons nous à présent sur les différentes hypothèses qui ont été formulées pour expliquer cette évolution.
Nous allons évoquer les travaux d'auteurs appartenant à différents domaines des sciences humaines : la sociologie avec Alain Ehrenberg, l'anthropologie avec David Le Breton, et la psychiatrie avec Vassilis Kapsambelis, Philippe Jeammet & Maurice Corcos, et Daniel Marcelli.

II. Les hypothèses sociologiques (Ehrenberg)

Si nous nous intéressons dans notre travail au sociologue français Alain Ehrenberg, c'est parce qu'il a étudié la question de la dépression dans un ouvrage majeur paru en 1998, *La fatigue d'être soi*. Or, la dépression est une composante fondamentale des pathologies du narcissisme et du trouble *borderline* de la personnalité, des états-limite, à tel point que plusieurs psychiatres et psychanalystes ont pu nommer ces troubles "personnalité dépressive" (66–68). Et, pour citer une étude récente, Rimlinger retrouvait en 2010 un trouble de l'humeur chez 75% des patients *borderline* (69).
De plus, comme nous l'avons vu en première partie, les troubles *borderline* sont en pleine expansion dans la population générale. Nous avons donc pensé qu'il pouvait y avoir un rapport entre l'évolution de la notion de dépression ces dernières décennies et cette forte augmentation des troubles *borderline* sur la même période. D'autant que les liens entre ces deux entités ne s'arrêtent pas là, puisqu'elles ont aussi en commun les notions de dépendance et d'addiction (69).
Enfin, un dernier argument a motivé notre décision : à l'adolescence les problématiques de dépression et de dépressivité sont incontournables, et indissociables de l'agir.

En conséquence de ces trois points, il nous est apparu intéressant de nous référer aux travaux d'Ehrenberg sur la dépression pour tenter de comprendre cette extension des passages à l'acte et du trouble *borderline* à l'adolescence dans sa dimension diachronique.

A. Présentation de la théorie d'Ehrenberg

Dans *La fatigue d'être soi*, Ehrenberg s'attache à dessiner les contours de l'individu contemporain, c'est-à-dire "le type de personne qui s'institue au fur et à mesure que nous sortons de la société de classes, du style de représentation politique et de régulation des conduites qui lui était attaché" (70). Il choisit de mener son étude par le prisme de l'histoire de la dépression, et la façon dont son statut nosographique a évolué pour devenir une pathologie à part entière, occupant *a fortiori* une place centrale dans la clinique psychiatrique d'aujourd'hui.

Ehrenberg repère un basculement de la société dans les années 60 : "Les années 60 ont ébranlé préjugés, traditions, entraves et bornes qui structuraient la vie de chacun" (70). Va avoir lieu une émancipation, par le biais d'un idéal politique faisant de l'homme le "propriétaire de lui-même et non le docile sujet du Prince" et s'étendant à tous les aspects de l'existence. Nous ne sommes plus guidés par le religieux ni soumis à un souverain qui décide pour tous. "Le modèle disciplinaire de gestion des conduites, les règles d'autorité et de conformité aux interdits qui assignaient aux classes sociales comme aux deux sexes un destin ont cédé devant des normes qui incitent chacun à l'initiative individuelle en l'enjoignant à devenir lui-même" (70). Pour Ehrenberg, cette souveraineté nouvelle de l'homme sur lui-même, ce triomphe de l'individualisme, a progressivement fait de nous des hommes sans guide, dans la situation d'avoir à juger par nous-mêmes et à construire nos propres repères. Pour Ehrenberg, c'est moins à une perte des repères qu'à une confusion entre des repères multiples que nous avons affaire.
L'individu s'est émancipé des interdits, et le partage permis/défendu qui normait l'individualité jusqu'aux années 50-60 a décliné au profit d'un déchirement pour l'individu entre possible et impossible. "Au lieu que la personne soit agie par un ordre extérieur (ou une conformité à la loi), il lui faut prendre appui sur ses ressorts internes" (70).
Par conséquent, Ehrenberg note un déplacement de la culpabilité à la responsabilité : pour lui, notre société n'est plus fondée sur la culpabilité et la discipline mais sur la responsabilité et l'initiative. D'où l'émergence de pathologies de l'insuffisance, du "*je ne suis pas à la hauteur*", au détriment des "maladies de la faute" que constituent les pathologies névrotiques (70).

B. La société et l'individu d'avant les années 60

1. Au niveau socio-politique

D'une manière générale, Ehrenberg pense que la façon dont est divisé le social conditionne l'unité de la société.

Ainsi, au XIX^{ème} siècle et durant la première moitié du XX^{ème} siècle, l'invention du social (assurance pour les travailleurs, assistance pour les incapables de travailler) et sa mise en forme par la représentation politique (parlements et partis) et par les organisations de masse (syndicats, mouvements de jeunesse) avaient organisé la lutte des classes, offrant au conflit une scène politique qui lui donnait son sens en dessinant les lignes d'affrontements et d'accords entre les acteurs. Répartir plus justement la richesse produite et lutter contre les inégalités de chances entre classes sociales avaient été les deux grands compromis politiques qui s'étaient imposés au cours de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle (70).
Et le conflit socio-politique permettait de faire tenir un groupement humain sans qu'il ait besoin de justifier son sens en se référant à un ailleurs, et sans qu'un souverain décide pour tous. Pour Ehrenberg, le conflit structurait les relations au sein de l'entre-nous collectif.

2. Au niveau individuel

Au niveau de la personne, le conflit remplissait une même fonction symbolique : structurer une relation entre soi et soi, où les éléments étaient à la fois en rapport et en conflit, en rapport parce qu'en conflit. La division de soi était constitutive de l'unité de la personne, elle était même le centre du sujet de la névrose (70). Freud avait intégré l'animalité humaine (le Ça) à la civilisation (le Surmoi) : nous sommes faits de pulsions et d'instincts, comme tout mammifère, mais notre particularité était que la loi morale nous divisait, et engendrait cette variante topique de la culpabilité qu'est l'angoisse. L'expérience conflictuelle structurait l'identité du sujet dont elle maintenait l'unité (70). Les notions de faute et de culpabilité étaient centrales dans la psychanalyse française d'alors, qui était une science de l'homme coupable (là où la psychanalyse américaine, avec l'*Ego psychology*, était une science du développement personnel). Le couple Ça-Surmoi s'inscrivait dans une tradition de la métaphysique du sujet qui exigeait la nécessaire limitation des penchants naturels de l'homme pour qu'une société existe. La relation à l'interdit dominait la pensée. (70)

Mais le sujet névrotique qui s'était imposé avec Freud à la fin du XIX^{ème} siècle a décliné. Freud avait fait de la névrose une référence pour énoncer les dilemmes de l'homme normal. Le déclin de la névrose correspond à celui d'une expérience du monde qui mettait le conflit au centre de la condition humaine et lui donnait son sens. L'homme conflictuel était encore pris en charge par un dehors supérieur à lui, il était soumis à une loi et à une hiérarchie fortes, son corps rendu docile par les disciplines. La notion de loi renvoyait à la condition de la liberté et au contrôle social. Elle faisait régner l'ordre dans le sujet et dans la société (70). Dans cette culture de l'interdit et de l'obéissance, l'inhibition était normativement visée, et permettait également de modérer les ambitions personnelles de la masse. Et ce qui était une condition de la civilisation basculait parfois dans un raté de la personne : le névrosé souffrait ainsi d'une trop grande surcharge d'interdits, son Surmoi était trop sévère (70).
Pour Ehrenberg, depuis les années 60 la personne contemporaine est prise dans un processus de déconflictualisation, à la fois dans le socio-politique et dans le psychiatrique.

C. Les changements sociologiques depuis les années 60

1. Modification des rapports individu/société

Au cours des années 60, les règles traditionnelles d'encadrement des comportements individuels ne sont plus acceptées, et le droit de choisir la vie qu'on veut mener commence à être la norme de la relation individu-société, ou du moins à rentrer dans les mœurs (70).
Mai 68 tient en France la place d'un repère symbolique : la représentation opposant l'individu à la société (individu qu'il faudrait encadrer par des normes disciplinaires afin de le socialiser et de protéger la société de ses excès) recule, et l'idée que chacun est le propriétaire de sa propre vie commence à s'imposer sociologiquement (70). Il n'y a rien au dessus de l'individu qui puisse lui indiquer qui il doit être. La notion d'interdit amorce un déclin. On assiste à un pluralisme moral, à la disparition de la conformité à une norme unique, à la liberté de construire ses propres règles au lieu de se les voir imposer. Le développement de soi devient collectivement une affaire personnelle que la société doit favoriser. (70)
Pour Ehrenberg, une tolérance nouvelle pour ce qu'il appelle le "droit à la différence" s'amorce : désormais, quelle que soit sa différence, l'important est de pouvoir l'exprimer (les scènes se multiplieront d'ailleurs), mais aussi de l'assumer (70).
A côté de cela et dans le même temps, plusieurs autres changements vont transformer la relation société-individu : la croissance économique, le développement de la protection sociale, le changement du système éducatif permettant aux enfants des classes populaires de poursuivre leurs études jusqu'au baccalauréat, les nouvelles possibilités d'ascension sociale, les mutations de la famille, les politiques de logement et d'équipement collectif, l'amélioration des conditions matérielles… Toutes ces modifications font que le bien-être n'est plus qu'une aspiration lointaine, mais une réalité accessible aux classes populaires. L'idée que chacun puisse faire son chemin se démocratise (70).

2. Le rôle des médias

De leur côté et simultanément, dans les années 60-70, les médias vont contribuer à l'émergence massive d'une nouvelle conscience de soi, et encourager une attention nouvelle à la vie intime, conduisant ainsi à une libération psychique (70). Selon Ehrenberg, leur discours se veut déculpabilisant à l'égard de leur public ("Vous avez le droit de vous sentir psychologiquement mal" lui disent-ils) et ils facilitent l'émergence d'une demande en fournissant des mots pour la formuler. Ils soulignent le caractère naturel des conflits psychiques et modifient la relation que chacun a avec lui-même et avec autrui. Chacun n'est pas seul devant ses problèmes, car ils sont communément partagés. Les médias font entrer ces problèmes intimes, ces problèmes d'intériorité, sur la place publique. "En ouvrant un espace public donnant forme et sens aux difficultés de la vie privée, les médias contribuent à la socialisation de la psyché" (70). Ils réduisent la honte ou la culpabilité que chacun pourrait ressentir à parler de ses problèmes personnels : ils leur donnent une légitimité sociale. C'est l'institutionnalisation de l'intime, qui n'est plus une affaire privée (70).
Dans les rubriques qu'il appelle de "conseils de vie" des médias d'antan, Ehrenberg note que les questions du public étaient souvent de l'ordre du "Que faire ?", et entrainaient des réponses

récurrentes des médias s'appuyant sur la loi et la règle, du style "C'est en étant conforme à ses devoirs que l'on obtient le bonheur" (70). A partir des années 60-70, Ehrenberg remarque que les questionnements du public ont changé, relevant davantage du "Qui suis-je?". Et la réponse des médias a elle-aussi changé, se plaçant sur le terrain de l'intime "C'est en étant conforme à ses désirs que l'on obtient le bonheur" (70).

3. La valorisation de l'action individuelle

Le système de normes définissant le sujet de la première moitié du XX^{ème} siècle connaît donc un premier infléchissement dans les années 60-70. L'expression de soi singularise l'esprit général de la nouvelle normalité. Dès lors, pour Ehrenberg, la problématique à laquelle font face les individus relève "moins de l'identification (à des images parentales bien dessinées ou à des rôles sociaux clairement définis) que de l'identité. L'identité est le premier vecteur de redéfinition de la notion de personne aujourd'hui." (70)
Dans les années 80, l'affirmation de soi, de son identité, est déjà établie comme la valeur dominante. Mais pour s'accomplir, pour devenir soi, encore faut-il agir par soi-même, s'appuyer sur ses propres ressorts internes. Le deuxième vecteur de l'individualité devient donc l'action individuelle. Au début des années 80, l'initiative des individus passe donc au premier plan des critères qui mesurent la valeur de la personne (70). Cela coïncide avec un changement des règles au niveau de l'entreprise, de l'école, de la famille.

Pour Ehrenberg, deux événements symboliques se produisent au début des années 80 : "la gauche arrive au pouvoir, et son projet collectif échoue ; le chef d'entreprise est érigé en modèle d'action pour tous" (70). De ce fait, les grandes utopies réformistes et révolutionnaires qu'étaient la société assurancielle et l'alternative au capitalisme vont décliner. L'action étatique, qui prend traditionnellement en charge l'avenir de la société, est en crise, et l'action entrepreneuriale va constituer une réponse à cette crise. Selon Ehrenberg, "l'image du chef d'entreprise se dégage de celle du gros dominant les petits, ou du rentier qui en profite : elle se convertit en un modèle d'action que chaque individu est convié à employer" (70). Gagneurs, sportifs, aventuriers et autres battants envahissent le paysage imaginaire français. Aux yeux d'Ehrenberg (70), un personnage comme Bernard Tapie incarne, symbolise, cette culture de la concurrence qui naît en France dans les années 80.
Dans l'entreprise, les modèles disciplinaires (taylorien et fordien) de gestion des ressources humaines reculent au profit de normes qui incitent le personnel à des comportements autonomes, y compris en bas de la hiérarchie. Les modes de régulation et de domination de la force de travail s'appuient moins sur l'obéissance mécanique que sur l'initiative : responsabilité, capacité à évoluer, à former des projets, motivation, flexibilité, etc., sont les nouvelles formes managériales visant à inculquer l'esprit d'entreprise à chaque salarié. Il s'agit moins de soumettre les corps que de mobiliser les affects et les capacités mentales de chaque salarié. (70)
Toujours dans le monde de l'entreprise, se surajoutent à ces transformations à partir de la fin des années 80 une nette diminution des garanties de stabilité. Les carrières deviennent volatiles. Aux inégalités entre groupes sociaux s'en ajoutent d'autres, internes aux groupes.

L'accroissement des inégalités de réussite à diplôme et origine sociale équivalents augmente les frustrations et les blessures d'amour-propre, car "c'est mon voisin, et non mon lointain, qui m'est supérieur ou inférieur" dit Ehrenberg (70). La valeur que la personne s'accorde à elle-même est fragilisée avec ce style d'inégalité.
En conséquence, dès le milieu des années 80, la médecine du travail et les recherches sociologiques en entreprise notent l'importance nouvelle de l'anxiété, des troubles psychosomatiques ou des dépressions. Pour reprendre l'expression de l'auteur, "l'entreprise est l'antichambre de la dépression nerveuse" (70).

L'école connaît aussi des transformations aux effets analogues. Dans les années 60, la sélection sociale s'opérait largement en amont de l'école. Mais désormais, la massification de la population lycéenne conduit à ce que la sélection s'opère tout au long du cursus scolaire. Ainsi, une exacerbation des impératifs de réussite individuelle et scolaire s'abat sur les enfants et les adolescents (70). Les exigences qui pèsent sur l'élève s'accroissent tandis qu'il assume lui-même la responsabilité de ses échecs, ce qui ne va pas sans engendrer des formes de stigmatisation personnelle.

Enfin, au niveau de la famille, Ehrenberg constate que les rôles institutionnels (être mère, épouse…) font lentement place au souci de l'épanouissement de chacun (70). Largement encouragé par la psychologie, l'épanouissement des enfants devient une mission parentale de la plus haute importance. Mais, Ehrenberg relève que pour certains psychanalystes comme Jean-Luc Donnet (71), cette "sentimentalisation sans doute excessive de l'exercice des fonctions parentales" peut entraîner des pathologies où l'assise identitaire est fragile.
Parallèlement, l'autonomisation des notions de couple et de famille par le processus de "démariage" conduit à une précarisation nouvelle, brouillant souvent les places symboliques des uns et des autres. De même pour l'égalisation des rapports entre homme et femme, mais aussi entre générations. "Quand les frontières hiérarchiques s'effacent, les différences symboliques avec lesquelles elles étaient confondues s'effacent également" rappelle Ehrenberg.

Désormais, que ce soit dans l'entreprise, l'école ou la famille, chacun, y compris le plus humble et le plus fragile, doit assumer de tout choisir et de tout décider (70).

D. Les conséquences pathologiques : de nouvelles entités

Selon Ehrenberg, ces changements sociologiques ne vont pas sans susciter de nouveaux désarrois. L'individu, face à cette pluralisation qui permet à chacun de choisir sa vie sans risque de stigmatisation, est nécessairement incertain puisque sa conduite ne lui est plus indiquée par le "*dehors*", par des règles extérieures, mais au contraire c'est à lui d'élaborer ses propres règles. Au lieu d'acquérir discipline et obéissance, l'individu acquiert une indépendance à l'égard des contraintes sociales ; au lieu de la finitude et du destin auquel il faut s'adapter, apparaît l'idée que "*tout est possible*" ; au lieu de la vieille culpabilité bourgeoise et de la lutte pour s'affranchir de la loi des pères (Œdipe), s'immisce la peur de ne

pas être à la hauteur, et le vide et l'impuissance qui en résultent (Narcisse). La figure du sujet en sort largement modifiée : à partir du moment où tout est possible, les maladies de l'insuffisance viennent placer, à l'intérieur même de la personne, des déchirures venant lui rappeler que tout n'est pas permis. (70)
L'estime de soi devient donc une problématique centrale dans la vie de tout un chacun, et nombre de vicissitudes de la vie humaine entrent ainsi dans le domaine de la psychiatrie et de la psychologie clinique : le trouble mental se décentre de la folie, il s'étend vers des problèmes quotidiens forts variés, et l'on assiste à une extension du pathologique.
Par conséquent, de nouvelles entités cliniques vont faire l'objet d'une préoccupation qui n'existait pas en France avant les années 60 : "des pathologies mentales où le conflit intra-psychique est inexistant et où, à l'inverse, le sentiment de perte de sa propre valeur domine" (70). L'attention de la psychanalyse se déplace d'un territoire où le conflit, la culpabilité et l'angoisse dominaient, vers un espace où l'insuffisance, le vide, la compulsion ou l'impulsion dessinent les traits de l'homme pathologique. C'est l'émergence des pathologies du narcissisme, "grande leçon infligée à l'homme qui croit s'instituer son propre législateur" (70).

Pour Ehrenberg, au cours des années 70, ces nouveaux dilemmes sont repérés seulement du côté de la psychanalyse (70). En 1979, Dujarier, cité par Ehrenberg, écrit : "Nombre d'analystes l'affirment : nous sommes de plus en plus fréquemment confrontés au problème des personnalités dépressives. […] Il est banal de dire que les tableaux cliniques auxquels nous sommes aujourd'hui confrontés ne sont plus tout à fait les mêmes que ceux du temps de Freud." (68) Toujours d'après Ehrenberg, c'est surtout à partir des années 80 que ces nouveaux malades à soigner vont préoccuper la médecine psychiatrique.

1. De nouvelles entités psychanalytiques : l'état-limite ou personnalité dépressive

A partir des années 70, la littérature psychanalytique française porte une attention particulière à une catégorie de patients qu'elle pense être en nette croissance : les états limites ou *borderline*. En effet, apparaissent en France des controverses psychopathologiques qui suggèrent l'existence d'une insécurité identitaire nouvelle par sa massivité, et caractérisée par deux grands domaines pathologiques : le vide dépressif et le remplissage addictif (70).

a. Le vide dépressif, conséquence de l'insécurité identitaire

Ehrenberg rappelle que les patients *borderline* sont repérés dès les années 30 par la psychanalyse anglo-saxonne, et deviennent un objet central de réflexion en Amérique du Nord dans les années 50-60. "A la différence des névrosés, ces patients n'arrivent pas à reconnaître leurs conflits, à se les représenter. Il leur manque le matériel de base sans lequel il est difficile de mener à bien une cure : la culpabilité. Parfois angoissés, ces patients se sentent chroniquement vides ; ils ont les plus grandes difficultés à faire quelque chose de leurs affects douloureux, car ils ne les mentalisent pas. Leurs représentations sont pauvres, ils sont

incapables de symboliser leurs douleurs : ils sont prisonniers de leur humeur. La dépression domine le tableau clinique." (70)

En 1972, Bergeret rapporte que des études menées systématiquement dans des services de consultations ont retrouvé 20% de patients avec une structure névrotique, 30% avec une structure psychotique, et 50% avec une structure intermédiaire dont le symptôme principal est "essentiellement dépressif" (66).
Les psychanalystes vont ainsi dégager la notion de personnalité dépressive, dans laquelle "le syndrome dépressif n'est ni psychotique, ni névrotique, il est un état-limite" (70). Pour Ehrenberg, cette pathologie de l'identité que les psychanalystes appellent "personnalité dépressive" correspond à l'état limite. L'état limite vit en permanence une insécurité identitaire qui se manifeste par une dépression à tendance chronique. S'appuyant sur André Haynal, Ehrenberg relève "qu'une très grande partie des cas dits d'évolution dépressive chronique se situent quelque part dans la frange des états limites" (67).
"La personnalité dépressive, écrit Haynal, me paraît incapable de se dégager de la problématique de la perte. […] Chez les névrosés, la dépression reste le signal d'une perte […] tandis que les structures dépressives vivent chroniquement sous le signe du problème non résolu de perte constante, du sentiment fondamental d'être des perdants, des déçus." (67)
L'état limite est donc une pathologie narcissique, "caractérisée par le fait d'être prisonnier d'un idéal de soi tellement élevé qu'il rend impuissant, paralyse la personne qui a en permanence besoin d'être rassurée par autrui et peur d'en devenir dépendante" (70).
A propos de cette pathologie de l'idéal du Moi, Ehrenberg cite Laplanche et Pontalis (7) pour qui "le sentiment d'infériorité est à l'idéal du Moi ce que le sentiment de culpabilité est au Surmoi". Et, se référant à Michel De M'Uzan (72), il poursuit : "Si le Surmoi invite à ne pas faire, l'idéal du Moi, à l'inverse, convie à faire." Dans les pathologies narcissiques se produit un surinvestissement du Moi qui rend toute frustration très difficile à supporter. Le patient n'obtient jamais de satisfaction à ses pulsions, il se sent vide et réagit par de l'agressivité, des impulsions ou des passages à l'acte.

Tandis que la personnalité névrotique est dans une maladie de la loi, la personnalité dépressive est dans une maladie de l'insuffisance, il semble lui manquer un Surmoi bien élaboré, et elle souffre fort peu de conflits, estime Ehrenberg. "La personnalité en question se situe moins dans un registre conflictuel que dans un registre dit clivé, caractérisé par une sorte de déchirure interne où les éléments ne sont ni en conflit ni en rapport : la personne est dominée par un sentiment d'insuffisance" (70). Le névrosé est pris dans une dynamique de transgression, tandis que le déprimé est plongé dans une logique où l'infériorité domine.

Les psychanalystes avancent que ces personnalités dépressives sont davantage marquées par la honte que par la culpabilité. Pour Bergeret (73), la société contemporaine contribuerait à une dévalorisation de l'Œdipe, c'est-à-dire de la fonction paternelle symbolique de séparation entre l'enfant et la mère, séparation sans laquelle l'enfant ne peut devenir le sujet de son existence. "Le complexe d'Œdipe est trop souvent compris comme une tare dont il faut se garder", écrit Bergeret. "L'excès de puissance des interdits crée sans aucun doute des conflits pathologiques, mais l'absence de toute lutte et de toute conquête objectale au niveau de la

réalité de l'Œdipe risque d'amenuiser considérablement les chances de plaisir et de nous limiter à une dialectique *dépression-antidépression*. On en arrive à précipiter la jeunesse dans une situation dépressive […] où il n'est même plus possible de se sentir coupable de quoi que ce soit." (73)

Comme le dit Ehrenberg, "l'effacement de la force régulatrice de l'interdit et de la camisole de la conformité a ouvert l'autoroute pour la dépression". La personnalité dépressive reste fixée dans un état d'adolescence permanente, elle n'arrive pas à devenir adulte en acceptant les frustrations qui sont le lot de toute vie. En résultent fragilité, sentiment permanent de précarité ou d'instabilité. Il manque à cette posture la culpabilité qui l'inscrirait dans ce que Lacan appelle le Symbolique, ce rapport à la loi qui suscite sans doute des angoisses névrotiques, mais sans lequel il n'y a pas de structuration solide de l'identité, c'est-à-dire de sentiment stable et permanent de soi. (70)
Plutôt que la culpabilité, c'est la honte qu'on retrouve chez les états limites. Ehrenberg cite Louis Dujarier : "La honte est l'affect par excellence du registre narcissique. […] Bien plus, il implique que le sujet se vive comme responsable […] comme si, tel un dieu, il pensait s'être créé lui-même. Le déprimé ressent très souvent la honte parce que, dans sa mégalomanie fondamentale, il ne peut admettre ses insuffisances ; il n'admet pas de se sentir limité par la réalité, et en particulier par les contraintes que lui imposent son histoire personnelle et sa filiation." (68)
Pour Ehrenberg, la culpabilité est en rapport avec la loi, tandis que la honte est liée au regard social. En effet, quand la référence n'est plus la règle fixe, quand la loi impersonnelle ne compte plus, autrui est le seul moyen de faire valider ses choix. Cette quête parfois pathétique d'autrui peut, dans les cas les plus extrêmes, devenir une dépendance, un besoin insatiable.

b. Le remplissage addictif, l'autre versant de la personnalité dépressive

Ehrenberg écrit que "la personnalité dépressive est incapable de faire advenir ses conflits, de se les représenter, elle se sent vide, fragile et a des difficultés à supporter les frustrations. De là, sa tendance à adopter des comportements dépendants et ses recherches de sensations." (70)
La dépendance relève de la personnalité dépressive : le sujet ne se construit pas un symptôme, comme dans la névrose, ni un délire comme dans la psychose, mais agit le conflit à travers des comportements : addictions, impulsions suicidaires, passages à l'acte. Ces agir remplissent le vide dépressif, ils sont une manière de le combler.
L'appétence pour les drogues apparaît alors comme un mode de défense contre la dépression, comme une forme d'automédication, le remplissage addictif permettant de combler le vide dépressif. Pour compenser son manque d'assurance dans la réalité, le déprimé vient couvrir un déficit par un artifice (la drogue) s'en servant comme d'un auxiliaire ou d'un correctif (70). Mais ces médications ne sont efficaces que sur l'affect dépressif, elles ne dénouent pas le conflit psychique sous-jacent mais l'abrasent. Pour Ehrenberg, la figure du toxicomane symbolise la société contemporaine, il radicalise la figure de l'individu souverain. Le toxicomane est l'homme qui franchit la frontière entre le tout est possible et le tout est permis (70).

S'étant d'abord développée à propos de la drogue, la notion de dépendance s'est étendue et désigne désormais une relation pathologique à un objet, quel qu'il soit. Chez les individus à l'identité fragilisée, la dépendance tend vers une fusion identitaire. La dépendance est le prix d'une liberté sans limites que se donnerait le sujet moderne. Elle est la conséquence de la libération psychique et de l'initiative individuelle : l'individu dépendant vit en insécurité identitaire (il n'est jamais assez lui-même), et ne répond jamais comme il faudrait à l'exigence d'action imposée par la société (il est soit du côté de l'inhibition et de l'indécision, soit du côté de l'impulsivité et de l'action non contrôlée).

Dépression et dépendance sont toutes les deux les conséquences d'une même pathologie de l'insuffisance.

2. De nouvelles entités psychiatriques : les troubles de l'humeur, extension du champ de la dépression

De façon concomitante à cette évolution des règles sociales, durant la seconde moitié des années 70, la notion de troubles de l'humeur est le point de réorganisation du diagnostic psychiatrique. On assiste à un changement de paradigme : le descriptif remplace l'étiologique (70). La question étiologique des maladies psychiatriques, sujette à désaccords, est éliminée au profit d'une description clinique la plus précise possible, l'enjeu principal étant celui de la fidélité diagnostique.
Les psychiatres américains commencent à objectiver et étendre le diagnostic de dépression, en élaborant des critères diagnostiques standardisés au sein du DSM-III (paru en 1980 mais fruit d'une dizaine d'années de travaux). La répartition de la dépression en fonction de l'étiologie (endogène, psychogène, exogène), qui avait cours jusqu'alors, est abandonnée pour une description fine et standardisable en sous-types de dépressions, regroupés en entités syndromiques. Les syndromes dépressifs sont déconnectés de leurs liens avec les catégories de la névrose ou de la psychose, et se manifestent désormais par des symptômes aussi divers que tristesse, fatigue, problèmes somatiques variés, inhibition et anxiété. (70)
D'autre part, de nouveaux antidépresseurs, mieux adaptés que les tricycliques qui existaient jusque là, font leur apparition à partir de 1975. La question n'est plus de savoir de quelle pathologie sous-jacente relève le tableau clinique, mais quel antidépresseur le médecin doit-il prescrire pour tel type de dépression.
Du fait de ces changements, la notion de conflit perd son intérêt pour guider le diagnostic et le traitement, et Ehrenberg perçoit une marginalisation de la psychopathologie en psychiatrie. Désormais, l'affect domine le nouveau paysage classificatoire, il se trouve au centre de la description clinique. Les troubles affectifs ou thymiques devenant prépondérants, le champ de la clinique de la dépression tend à s'élargir. D'autant que les médias popularisent la dépression, en faisant une maladie "à la mode" selon les termes d'Ehrenberg (70).
Entre le début des années 80 et celui des années 90, le taux de dépression augmente de 50% en France selon le CREDES (74), cité par Ehrenberg. La prévalence de la dépression est passée d'environ 3% à un peu moins de 5%. Reprenant plusieurs études épidémiologiques,

Ehrenberg explique que "l'urbanisation, la mobilité géographique, et les ruptures affectives qu'elle implique, la croissance de l'anomie sociale, les changements dans les structures familiales, la fragilisation des rôles sexuels traditionnels… augmenteraient la teneur en dépression dans nos sociétés" (70). Il souligne que ces études épidémiologiques ont été vérifiées par d'autres encore, et toutes font des changements sociaux l'élément explicatif le plus constant.

3. Crise de la notion de guérison et retour de la personnalité dépressive

Avec l'avènement du DSM établissant une maladie dépressive, Ehrenberg estime qu'on a assisté à la victoire d'un modèle déficitaire, se manifestant par l'affirmation que la personne est l'objet de sa maladie, qu'elle n'y participe pas : elle est la victime d'un processus (70).
Mais malgré les progrès des antidépresseurs et des prescriptions de plus en plus longues, Ehrenberg constate que la dépression est un état récurrent, récidivant, chronique. Les dépressions sont encore très souvent résistantes, caractérisées par des rechutes ou des récidives, la chronicité en est la règle. Ehrenberg s'appuie sur une synthèse d'études épidémiologiques montrant que les dépressions, malgré des résultats hétérogènes dus à des populations, des nosographies et des méthodes différentes, ont un caractère récurrent dans les trois quarts des cas (75,76). Importance des prescriptions inadéquates, mauvaise observance du traitement, pathologies associées, traits de personnalité pathologiques… les raisons sont multiples. Quoiqu'il en soit, on assiste, selon Ehrenberg, à une crise de la notion même de guérison (70).
Et le constat s'impose que beaucoup de dépressions résistantes surviennent sur des troubles de la personnalité. Au niveau du DSM, la distinction entre l'axe I, qui liste les pathologies, et l'axe II, qui liste les personnalités pathologiques, est remise en cause dans la mesure où la longue durée du trouble semble indiquer que la personnalité du patient est en cause.
Ainsi, selon Peron-Magnan et Galinowski, le tempérament revient à la mode *via* la notion de personnalité dépressive : "Dans la personnalité dépressive, le sentiment dépressif est constitutif de la vie psychique et est temporellement infini." Et les auteurs poursuivent : "Le concept de dysthymie est à l'évidence très général, intermédiaire entre l'axe I et l'axe II. Il implique la chronicité des troubles, et les critères qui le définissent sont proches de traits de tempérament." (77)
De même, Allen Frances estime que "les limites entre la personnalité dépressive et les catégories existantes de troubles de l'humeur n'ont pas pu être établies clairement" (78).

L'assimilation qui a eu lieu, entre syndrome dépressif et maladie dépressive, interroge Ehrenberg. La dépression n'est-elle pas une pathologie impossible à définir, demande-t-il, une maladie trompeuse, un concept mal expliqué mais dans lequel toute l'organisation de l'individu paraît impliquée, bref une réponse comportementale globale? En plus d'être chronique, la dépression est analysée comme un état commun à de nombreux problèmes psychopathologiques : alcoolisme, violences, toxicomanies ou suicides. Et les toxicomanies et les comportements violents sont souvent interprétés par la psychopathologie comme des modes de défense contre des dépressions de type état limite. (70)

Ainsi Ehrenberg écrit-il que "la dépression, de définition floue, classable sur des bases multiples, ébranle petit à petit les digues du syndromique". Par conséquent, le modèle catégoriel va progressivement être remis en cause au profit d'un modèle dimensionnel et transnosographique. L'inhibition et l'impulsivité deviennent les deux dimensions opposées d'une pathologie de l'action : dans l'inhibition, l'action est absente, dans l'impulsivité elle est non contrôlée. D'un côté indécision, atermoiement, évitement, blocage physique, émotionnel ou cognitif, et de l'autre incapacité d'attendre, d'accepter les contraintes, prises de risques, instabilité, irritabilité. Excès et manque de contrôle de soi sont des notions transnosographiques, qui révèleraient la stabilité de certains profils comportementaux tout au long de la vie, autrement dit ce que classiquement on appelait un caractère. Pour Ehrenberg, il semble donc que le modèle dimensionnel soit en lien avec la notion de tempérament.

E. En résumé

Deux siècles après la Déclaration des Droits de l'Homme, l'homme propriétaire de lui-même qu'a institué politiquement la Révolution est devenu le sujet moderne. La propriété de soi est devenue notre forme de vie, elle s'est sociologiquement réalisée dans les mœurs, s'est logée au cœur de l'intimité souveraine de chacun (70).
La déconflictualisation du psychique comme du social, et la crise de la guérison en psychiatrie, dessinent une nouvelle psychologie collective. La dépression va incarner cette tension entre l'aspiration à n'être que soi-même et la difficulté à l'être. De la névrose à la dépression, les pathologies de l'identité prennent le pas sur celles de l'identification. La dépression se présente comme un effondrement symbolique : la difficulté à faire l'expérience de la conflictualité affaiblit les mécanismes identificatoires indispensables pour structurer une identité capable de vivre ses conflits. (70)

Depuis les années 70, de nouvelles demandes sont continuellement adressées à la psychiatrie : elles n'ont pas le visage limpide du conflit, mais celui plus insaisissable du vide. Elles s'énoncent aujourd'hui dans les termes vagues d'un mal-être résultant des nouvelles contraintes économiques et sociales, mais aussi de la précarisation de la vie privée. Ce sont des pathologies de la béance, du vide et du manque. (70)
L'individu est moins dans la contrainte du renoncement (permis/défendu) que dans celle de la limite (possible/impossible). A partir du moment où la société s'est émancipée de l'autorité de la tradition, la question de la référence surgit. Si tout est possible, tout est-il normal et tout est-il permis ? C'est de la difficulté à répondre à ces questions que résulte la dépendance. L'individu souverain est à la fois déprimé et dépendant. La dépendance est le prix d'une liberté sans limites que se donnerait le sujet, elle est à la libération psychique et à l'initiative individuelle ce que la folie était à la loi de la raison. Si l'aspiration à être soi-même conduit à la dépression, la dépression conduit à la dépendance (70).
Selon Donnet (71), cité par Ehrenberg, nous avons vu émerger une "néo-traumatologie" dont les patients sont souvent peu stables dans le suivi de la cure, car ils ont une nette difficulté à s'engager sur la longue durée, et dont les problématiques ne sont plus centrées sur le désir et l'interdit, mais plus fréquemment sur la perte d'objet et l'identité subjective. Surtout, les

ensembles symptomatiques paraissent plus flous, polymorphes, avec des somatisations et des agir marquants.
Pour Ehrenberg, le déclin relatif (en proportion des demandes) des psychoses et des psychonévroses de défense relève de l'émergence de nouvelles pathologies, qui se ressemblent sur un point : l'importance des traumatismes. L'homme pathologique d'aujourd'hui est plus un traumatisé qu'un névrosé (ou un psychotique), il est bousculé, vide et agité. Et, dans les situations de précarité, il remplit difficilement les conditions matérielles, sociales et psychologiques pour accéder au registre du conflit (70). Les nouvelles menaces intérieures dessinent un individu dont l'identité interne est chroniquement fragilisée. Le sujet n'en sort pas moribond mais changé.

III. Les hypothèses socio-anthropologiques (Le Breton)

Jocelyn Lachance, élève du socio-anthropologue David Le Breton, a publié en 2012 un ouvrage d'introduction aux travaux de son maître (79), travaux qui conjuguent les approches anthropologique et sociologique.
L'approche anthropologique consiste, selon Lachance, à dégager les "logiques d'humanité, ritualisations et autres nécessité symboliques" dissimulées derrière les conduites humaines et qui "recréent en permanence de l'ordre dans le désordre de l'existence" (79). L'approche sociologique consiste, elle, "à réinscrire les comportements adolescents dans le contexte contemporain", cette mise en contexte fondant en grande partie le sens que les acteurs sociaux (les jeunes eux-mêmes) donnent à leurs conduites (79).
Fondée sur l'idée qu'il existe des anthropo-logiques[3] qui traversent le temps et s'expriment dans des comportements contemporains, la démarche socio-anthropologique de Le Breton consiste à déterminer la place occupée par son objet d'étude au sein des communautés traditionnelles, puis à déplacer son regard sur ce même objet dans la société contemporaine, à la lumière de la perspective historique (79). Le Breton effectue donc un travail de (re)contextualisation, et va le mettre au service de l'étude de l'adolescence contemporaine. En effet, comme le relève Lachance, "l'une des caractéristiques de la perspective de David Le Breton est d'interroger des dimensions de l'existence souvent accaparées par le champ de la psychiatrie" (79).

Observant aujourd'hui un brouillage des repères traditionnels à l'adolescence, dont le début et la fin ne sont désormais plus déterminés par rien, Le Breton constate que le sens de l'existence n'est plus donné à certains jeunes, qui se retrouvent devant le défi de tracer par eux-mêmes leur voie (79). Il va également remarquer que des jeunes se mettent délibérément en danger et recherchent la reconnaissance dans un monde où leur statut est indéfini (79). D'où l'émergence de l'idée du risque et de la place du corps, notions centrales dans son travail. Dans une perspective à la fois anthropologique et sociologique, Le Breton va ainsi s'intéresser aux transformations des rites traditionnels au sein de la société contemporaine, et à sa difficulté récente à pourvoir aux jeunes générations des modalités de passage à l'âge adulte.

[3] Anthropo-logique : expression de Georges Balandier, reprise par Jocelyn Lachance, qu'on pourrait traduire par "logique anthropologique".

A. Limite, corps et risque

Les sociologues situent dans les années 80 l'émergence de la post-modernité, caractérisée par la fin des grands récits qui structuraient la vie sociale autour de mythes transcendant l'existence individuelle. La disparition de ces grands récits conduit à une perte du sens collectif de l'existence : la recherche du sens de l'existence devient alors individualisée. Les repères traditionnels perdant de leur valeur, le sens de la vie devient moins une affaire partagée qu'une quête individuelle, où chacun se retrouve avec le défi d'en recréer. Comme nous l'avons vu avec Ehrenberg, la crise du sens et des valeurs serait la conséquence du processus d'individualisation et de privatisation du sens de l'existence. Devant l'absence de modèle de vie, ou plutôt devant une pluralité de modèles se côtoyant et rivalisant les uns avec les autres, le sujet serait responsable de choisir sa voie et de restituer du sens dans sa vie. Mais par quels moyens le sujet "*fabrique-t-il du sens*" ?

1. Intérêt de la limite

D'après Le Breton, ce sens peut émerger de la confrontation du sujet avec ses limites : "La limite est une nécessité anthropologique, elle permet d'exister en se situant activement au sein d'un système symbolique qui structure les échanges" (80).
Pour l'adolescent, l'expérience de la limite est constitutive de son passage à l'identité d'adulte. Elle est nécessaire et incontournable, nul ne peut en faire l'économie. Si, pour une majorité, cette limite est expérimentée significativement au sein de la famille, dans les relations amicales entretenues avec les pairs, dans un système scolaire qui reconnaît la valeur de la règle, pour d'autres, plus fragiles, cette expérience ne se révèle jamais avec son efficacité symbolique.
Pour ces derniers, l'investissement du corps sous le mode d'une quête de limite devient parfois la solution pour vivre cette expérience fondamentale. Le Breton établit une relation étroite entre absence de limites symboliques et usage du corps. Il s'agit de "trouver une limite physique là où les limites symboliques font défaut" (80), d'éprouver l'obstacle, de se cogner à la frontière éprouvée dans la chair. A défaut de l'expérimenter symboliquement, le sujet éprouve cette limite dans ses muscles et sa chair. Eprouver la limite dans son corps, c'est bien entendu le mettre en danger. La mise en danger, la prise de risque donc, trouverait ainsi son explication dans une quête de limite. Le Breton réactualise donc le concept de conduites à risque dans une perspective socio-anthropologique, qui révèle une nouvelle dimension de ce que les psychologues nomment "passages à l'acte" (79).

2. Place du corps pour l'individu et la société

Le corps est un élément central de l'adolescence, non seulement du fait des transformations radicales de la puberté, mais aussi du fait de l'expérience même de ces transformations. Dans

ses travaux, Le Breton va questionner la place du corps dans nos sociétés contemporaines, sous un angle anthropologique. Il analyse le corps selon quatre registres :

- comme support de l'identité,
- comme cible de l'action du sujet,
- comme miroir de la souffrance,
- et enfin comme expression de l'individualité et de l'injonction d'autonomie.

Depuis Platon, le corps apparaît dans une opposition avec l'âme. Pour Le Breton, il s'est produit un renversement anthropologique dans la conception moderne du corps : la représentation dichotomique corps/âme a été substituée par une autre représentation dichotomique corps/homme. Le corps serait devenu un objet manipulable : le sujet contemporain assujettit son corps à ses désirs.
Pendant longtemps, le corps déterminait en grande partie l'identité du sujet, par exemple son identité sexuelle. Mais depuis peu, le sujet peut modifier son corps pour le conformer à ce qu'il dit et croit être. C'est désormais le corps qui se modèle à partir de l'identité, et non le contraire. Régime, musculation, cosmétiques, chirurgie plastique… sont autant de pratiques soulignant la volonté du sujet contemporain de modeler son corps à son image. L'emprise du sujet sur son corps devient une caractéristique de la modernité avancée, qui vise l'expression de l'identité individuelle, et de l'identité générationnelle (particulièrement à l'adolescence). Comme on peut facilement le constater à travers diverses conduites (qu'elles soient à risque, comme les attaques du corps ou autres scarifications, ou non comme les tatouages, piercings, styles vestimentaires…), le corps est devenu un support de l'identité, un miroir de soi-même.
Le Breton décrit donc un rapport singulier entre le sujet contemporain et son corps, caractérisé par l'action du premier et la soumission du second. Il décrit une relation placée sous le signe de la maîtrise et du contrôle. Mais si l'expression de soi passe par la modification de son corps, toute résistance de ce corps aux manipulations du sujet peut être perçue comme un obstacle à la réalisation de soi. C'est pourquoi le corps est parfois violenté, refusé en quelque sorte dans ses limites.
Un rapport de haine à l'égard de soi-même peut s'instaurer, et on passe alors à un corps vécu comme le lieu d'une souffrance, qui peut être pris pour cible, attaqué, lorsque le sujet n'arrive plus à se défaire d'une indicible crise existentielle. A défaut de maîtriser son existence, attaquer son corps permet d'évacuer la souffrance et de se donner le sentiment de se maîtriser.

Lachance commente le rapport moderne au corps que Le Breton a mis en évidence : "Au premier regard, cette approche laisse penser à l'apparition d'un sujet tout-puissant, libéré de toute contrainte sociale et ne jouissant de lui-même qu'à travers la soumission de son corps à ses désirs. Or, la socio-anthropologie de David Le Breton est plus nuancée car elle montre que des normes implicites s'imposent à ce sujet s'exprimant par l'action." (79) Ces normes sont, comme Ehrenberg l'a largement montré (*cf.* supra), l'injonction de performance et d'autonomisation, la revendication de la souveraineté du sujet sur lui-même. "Agir sur son corps, c'est aussi prouver aux yeux du monde son emprise sur soi-même." (79)

Comme le rappelle Lachance, "pendant longtemps, le corps appartenait au groupe plus qu'au sujet" (79). Au contraire, dans le contexte actuel, "le corps moderne est d'un autre ordre. Il

implique la coupure du sujet avec les autres (une structure sociale de type individualiste) […] et avec lui-même (avoir un corps plus qu'être un corps)." Le corps appartient désormais au sujet, du moins du point de vue de sa subjectivité. Il est devenu l'espace par lequel et sur lequel s'exprime l'individualité, le lieu de la signification de son autonomie, et parfois de la revendication de son indépendance. Pour Lachance, "c'est cette modification du rapport au corps, dans un contexte récent, qui entraîne aux yeux de Le Breton des changements dans la manière de vivre et de traverser la phase d'incertitude que constitue l'adolescence" (79).

3. La notion de risque

Dans la lignée des travaux d'Ulrich Beck et de Robert Castel, Le Breton rappelle que la société contemporaine est celle du risque, c'est-à-dire du sentiment de menace, auquel les autorités publiques tentent de répondre par des politiques sécuritaires notamment. La société considère le risque comme un élément négatif, et le risque zéro devient un objectif à atteindre.
Le Breton choisit de déplacer son regard de cette position macro-sociologique vers la position singulière de l'individu ou de groupes d'individus. Il constate que malgré les efforts sécuritaires, "nombre de nos contemporains n'ignorant pas les dangers auxquels ils s'exposent n'hésitent pas à s'y confronter dans une volonté d'expérimentation ou de construction d'identité" (81).
Ainsi, Le Breton définit la notion de prise de risque, qui s'oppose à la tentation sécuritaire, et qui est même valorisée par l'économie libérale (elle fait le bonheur des audacieux, dit-on). Dans le contexte plus particulier de l'adolescence, cette prise de risque se manifeste par la mise en danger plus ou moins consciente de l'intégrité de son corps ou de son avenir personnel.
Lorsque le désir de se mettre à l'épreuve est délibéré, Le Breton parle de "goût du risque". Il précise que "le goût du risque n'est pas une disposition permanente de l'individu […]. L'individu enclin à aimer le risque dans certaines situations le refuse absolument dans d'autres, notamment quand il n'a pas le contrôle de la situation." (82) Pour Le Breton, le goût du risque traduit donc une ambivalence, puisque le sujet qui prend un risque jouit en réalité d'un sentiment de maîtrise de la situation. Comme l'écrit Lachance, "le goût du risque exalte la capacité du sujet à relever un défi en échappant au danger sous la forme d'un exploit" (79).

B. De l'enfant à l'adulte : un passage

Partant des notions de limite, de place du corps et de risque expliquées ci-dessus, Lachance, à la suite de Le Breton, résume la problématique contemporaine : "Le corps est l'objet de deux logiques normatives s'opposant l'une et l'autre. D'une part, la société sécuritaire appelle à prendre soin de son corps et à le protéger de tous les dangers. D'autre part, la prise de risque est un synonyme radical de la revendication du droit à user de son corps en dépit des avertissements de la société sécuritaire. Le corps est ainsi le lieu d'un enjeu : devrait-il être soumis aux lois émergeant dans une société qui le contraint à la sécurité, […] ou devrait-il se plier aux exigences du sujet revendiquant la souveraineté sur ce corps ? Selon les contextes, le sujet oriente ses actions vers l'une ou l'autre de ces avenues. […] Dans certaines situations, la

prise de risque lui apporte davantage de bénéfices que l'idée même du danger. Dans d'autres cas, ce sont les conséquences envisagées qui pèsent davantage dans la balance et qui retiennent le sujet de prendre des risques." (79) Mais quels sont les éléments qui entraineront ces jeunes sur la voie de la prise de risque, de la mise en danger de leur corps ?

Pour répondre à cette question, Le Breton revient au corps de l'adolescent en tant que lieu de bouleversements nombreux et rapides, et à la nécessité pour l'adolescent de s'approprier ces transformations. Le sentiment de perte de contrôle de ce corps changeant peut favoriser des comportements qui visent à renverser la situation, à replacer le jeune dans une situation de maîtrise.

Le Breton va illustrer ces comportements de maîtrise en s'appuyant sur l'exemple des adolescents qui cherchent à marquer leur corps changeant et source d'angoisse pour se l'approprier. Ses réflexions sur les phénomènes des marquages corporels l'amènent aux travaux psychanalytiques de Didier Anzieu, pour qui la peau est une frontière entre le dedans et le dehors, un miroir de l'intérieur avec lequel le sujet signifie ce qui se trame en lui. Le Breton va estimer, dans sa vision anthropologique, que la peau est un miroir de la souffrance de l'adolescent contemporain. "Le corps parle et la peau est parfois son meilleur langage" résume Lachance (79).
Dans les communautés traditionnelles, rappelle Le Breton, les tatouages symbolisent la position d'une personne au sein de la collectivité. Mais, alors que dans ces sociétés le corps de l'initié appartient au groupe et non au sujet, dans notre société les marques sont généralement voulues et revendiquées par le sujet comme des signes d'indépendance et d'autonomie. Soucieux de signifier son individualité, l'adolescent contemporain réactualise l'usage du tatouage comme signe d'identité, cette fois avec l'objectif d'affirmer sa singularité, pour démontrer son autonomie par rapport à ses proches, les membres de sa famille et ses pairs.

Dans la pensée socio-anthropologique de Le Breton, c'est donc le *passage à l'âge adulte* qui provoque cette nécessité de se réapproprier son corps, de le détacher de l'emprise parentale. "Comme l'objet transitionnel de Winnicott, le corps ainsi utilisé n'appartient ni au moi ni au non-moi, il est l'organe de la transition, du passage, du lien fondamental au monde, mais dissocié de soi et usé comme d'un instrument pour accéder à l'autre rive." (81)

1. Adolescence et fin des rites de passage

La notion de rite de passage est centrale dans le travail de Le Breton. Le rite de passage, décrit et popularisé par Arnold van Gennep au début du XX^{ème} siècle, est une mise en scène organisée par les aînés d'une communauté, et qui symbolise la traversée d'une étape fondamentale de l'existence pour un ou plusieurs de leurs membres (79).
Quatre types de rites de passage se retrouvent dans l'ensemble des sociétés humaines : l'entrée dans la vie (par exemple, le baptême), le passage à l'âge adulte, l'union entre deux personnes (par exemple, le mariage), et la mort (par exemple, les rites funéraires).
Dans la description initiale de van Gennep, les rites de passage se font en trois temps (79) :

- le rite préliminaire (ou de séparation), qui consiste en l'*abandon du statut actuel* du sujet qui tourne le dos à son identité connue jusqu'alors. Ici, le sujet tourne le dos au monde maternel de l'enfance. Dans la symbolique du rite, l'enfant peut être détaché de ses repères quotidiens, déplacé dans l'espace, transporté loin de ses parents, être dépouillé de ses vêtements d'enfant, être interdit de certains jeux… en somme, être séparé de tout ce qui le retient dans son statut d'enfant. (79)
- le rite liminaire (ou de l'entre-deux), est le moment de l'*incertitude*. Le sujet n'est ni enfant ni adulte, il est dans l'*attente de l'épreuve*. Ceci est un invariant anthropologique : les rites de passage à l'âge d'homme sont toujours constitués d'une épreuve que l'initié doit affronter. C'est précisément la réussite de cette épreuve, prenant l'allure d'un triomphe, qui marque la fin de cet entre-deux caractérisé par l'incertitude. Autrement dit, l'épreuve et la certitude de l'avoir réussie consacrent le passage à l'âge adulte. (79)
- le rite post-liminaire (ou de l'agrégation), dernière phase, marque le *retour vers le groupe d'appartenance*, retour attendu par l'initié. La communauté, qui l'a mis à l'épreuve, l'accueille à nouveau dans ses rangs, en portant un regard nouveau sur lui. Le statut de l'initié s'est transformé car triompher de l'épreuve garantit sa *reconnaissance*. Ce statut, cette nouvelle forme de relation et d'appartenance avec le groupe, sont notamment symbolisés par le marquage corporel. Ainsi, le nouvel adulte porte sur sa peau des marques identiques à celles de ses pairs, et le corps est compris comme le lieu de la mémoire, portant les symboles qui réactualisent le souvenir du passage. Les initiés vivent enfin ce que leurs aînés ont pu vivre, pendant que les aînés se souviennent, en témoignant de l'expérience des initiés, de leur propre passage. (79)

Evidemment, des diversités culturelles existent et, selon les communautés, le rite de passage ne s'impose pas au sujet au même âge. Le rite de passage qui nous concerne ici, celui de l'entrée dans la vie d'adulte, est déterminé culturellement, en fonction du contexte, c'est-à-dire par rapport aux règles partagées par la communauté. Cette notion est fondamentale car elle souligne que l'adolescence n'est pas qu'un phénomène biologique que l'on réduirait à la puberté : le passage à l'âge adulte est complexe et intègre la dimension pubertaire sans jamais s'y réduire. Le rite de passage à l'âge d'homme constitue donc un pont culturellement construit, socialement partagé, entre le statut d'enfant et celui d'adulte. Le temps de ce passage varie en fonction des communautés.
Pour les anthropologues, ce que nous entendons par adolescence dans nos sociétés contemporaine existe depuis moins d'un siècle, et est apparu à partir du moment où les sociétés ne sont plus arrivées à ritualiser le passage du statut d'enfant à celui d'adulte. En d'autres termes, l'adolescence contemporaine correspond à ce temps d'incertitude du rite de passage.

Dans sa volonté de réactualisation, Le Breton observe que dès le milieu du XX^{ème} siècle, des groupes de jeunes se forment pour organiser entre eux des rites rappelant en plusieurs points ceux mis en place par les aînés dans les communautés traditionnelles. Ces rites de bandes ne servent pas seulement à l'agrégation de l'initié à la majorité : ils ne sont pas toujours synonymes d'intégration, mais aussi dans certains cas de marginalisation. Le passage peut

s'effectuer au sein d'un groupe restreint, marginal : le rite peut être alors utilisé à des fins d'inclusion au sein d'un groupe qui s'exclut et que l'on exclut.
D'où l'hypothèse de Le Breton, reformulée par Lachance : "Lorsque les communautés ou les sociétés peinent à organiser des rites significatifs pour marquer le passage à l'âge adulte, certains jeunes, confrontés au vide, organisent et mettent eux-mêmes en place des ritualités similaires, cherchant avant tout la reconnaissance, une place parmi les autres" (79).

Par ailleurs, Le Breton conteste que les rites soient inhérents à toutes les communautés : "De nombreuses sociétés les ignorent, dit-il. Leur atténuation ou leur absence dans une société ne soulève guère de difficultés d'intégration quand la trame existentielle individuelle peut être drainée par un projet, des valeurs communes ou enfin si le jeune peut trouver dans son milieu ou ailleurs une signification à sa vie." (80)
S'infliger une épreuve n'est donc pas la seule solution qui s'offre à des jeunes aux prises avec des questions existentielles, exacerbées généralement par des problématiques sociales et individuelles. Mais cette solution reste envisageable, de manière inconsciente, pour une part de la jeunesse vivant avec douleur la difficulté à être et à s'inscrire dans le lien social. Le Breton écrit à ce propos : "Nos sociétés ne connaissent aucun rite de passage, elles ne sauraient par ailleurs quoi transmettre. Mais la difficulté de l'accès à l'âge d'homme, le désir de s'arracher au mal de vivre impliquent la multiplication des épreuves personnelles que les jeunes s'infligent pour se convaincre d'être à la hauteur." (83)

Ainsi, actuellement, nous retrouvons, selon Le Breton, l'invariant anthropologique de l'épreuve infligée à l'initié par sa communauté d'appartenance (79). Cette épreuve prend différentes formes au gré des groupes qui l'organisent (ingestion de drogues ou d'alcool, sauts du haut d'une falaise, séances de bastonnade, exclusion provisoire, jeûne…), mais c'est toujours le corps qui est frappé, martelé, mis à mal et à l'épreuve.
Dans ces mises à l'épreuve, la question de la reconnaissance se trouve implicitement posée. L'affrontement du danger ne trouve pas simplement son explication dans une recherche de sensations, il s'accomplit sous le regard des autres au sein de groupes qui organisent et mettent en scène ces épreuves (79).
Mais dans les groupes de jeunes, cette reconnaissance ne trouve généralement aucune permanence, à la différence des communautés traditionnelles où le marquage corporel vient rappeler au regard des autres que le sujet a accompli son passage. A moins que le groupe ne soit organisé, déterminé par des règles strictes et claires (comme au sein de certaines sectes ou gangs de rue), la valorisation qu'apporte au jeune l'épreuve traversée n'est que provisoire (79). De fait, si ce passage ne s'inscrit pas durablement dans la mémoire de chacun, il est à renouveler. Ici se dessine donc une explication anthropologique de la répétition des prises de risque au sein de groupes et de bandes d'adolescents (79).

C. Les conduites à risque

1. Les conduites à risque comme actes de passage

Le Breton constate qu'aujourd'hui, des jeunes se mettent délibérément et individuellement en danger, à défaut de trouver une place dans le monde et un mode d'accès au statut d'adulte. "Ces actions turbulentes, meurtries, le plus souvent solitaires, sont pour ces jeunes des ritualisations, des tentatives de transformations de l'expérience, mais dans un contexte que la société réprouve." (81) Le Breton considère ces actions individualisées comme des rites intimes de passage, et choisit de les nommer "actes de passage", inversant les passages à l'acte des psychanalystes. Pour l'auteur, ces deux comportements se ressemblent dans la forme, mais se différencient lorsqu'on interroge ce qui les motive. Il s'agit donc de distinguer les comportements qui s'inscrivent dans une anthropo-logique du passage, et ceux qui relèvent de la pathologie. Pour Le Breton, "dans leur immense majorité, les conduites à risque ou les scarifications touchent des adolescent(e)s ordinaires qui ne souffrent d'aucune pathologie, au sens psychiatrique du terme, mais de meurtrissures réelles ou imaginaires de leur existence. Elles sont un recours anthropologique pour s'opposer à cette souffrance et se préserver." (81)
Le Breton nuance donc les discours qui catégorisent certains comportements à risque sous la dénomination de pathologie. Il propose un autre regard, distinct d'un regard médical prenant une place importante dans le champ de la prise en charge de ces jeunes, mais qui ne possède pas le monopole de l'interprétation de leurs comportements.

2. Définition anthropologique des conduites à risque

Ainsi, du point de vue anthropologique, Le Breton définit ce qu'il appelle conduite à risque. Les conduites à risque sont déterminées par trois invariants :

- la mise en danger du corps;
- le rapport symbolique ou réel avec la mort;
- et la répétition avec excès et surenchère.

Le corps est mis en danger car il est toujours l'instrument par lequel passe la mise à l'épreuve. Le rapport à la mort est un deuxième invariant car chaque conduite à risque a pour dernière limite la mort : "La recherche de sens de l'acteur se produit au cours d'un excès provisoire, une approche délibérée de la mort, symbolique ou réelle, qui pare l'existence d'une nouvelle légitimité. Grâce à ce passage, l'individu gagne ce surcroît de sens que la communauté où il vit échoue à lui faire partager." (80)
Le Breton fait de la surenchère et de l'excès dans la répétition le troisième invariant. D'une part, la conduite à risque se distingue de la prise de risque par sa répétition dans le temps : elle n'est pas ponctuelle. L'explication anthropologique de cette répétition est qu'à travers la mise en danger, la reconnaissance recherchée est le plus souvent obtenue temporairement, elle n'est efficace que pour une durée limitée, d'où la nécessité d'être répétée. D'autre part, "l'une des caractéristiques de conduites à risque n'est pas seulement d'être vécues à plusieurs reprises, mais d'être constamment réactualisées et radicalisées" (79). Ainsi, la surenchère implique que la limite soit constamment repoussée.

Contrairement aux rites de passage des communautés traditionnelles, ce ne sont plus des mentors expérimentés qui attestent ou non de la valeur du jeune, mais d'autres jeunes qui applaudissent une mise à l'épreuve qui prend davantage des allures de mise en danger. Les incitations à faire comme les autres, l'encouragement des pairs à faire plus, à se risquer davantage s'inscrivent dans cette logique de passage, en quelque sorte remodelée au goût des jeunes générations contemporaines (79).

Les conduites à risque sont des messages lancés à l'entourage par les adolescents pour signifier leur détresse, et traduisent la volonté d'être vu et aussi d'être reconnu par l'autre (79). Même si certaines conduites à risque s'effectuent en solitaire, loin des regards des adultes et des pairs, Le Breton soutient que la quête de reconnaissance reste fondamentale et motive aussi ces actes intimes de passage (79). A la différence que désormais, contrairement aux rites traditionnels, temps de mise à l'épreuve et temps de reconnaissance ne sont plus simultanés. Ainsi, la recherche de reconnaissance peut précéder l'acte de passage : par exemple, certains adolescents annoncent leur mise en danger, comme une menace adressée à leurs parents. D'autres laissent traîner autour d'eux des indices qu'ils abandonnent sur la table ou leur lit, dissimulent maladroitement des cicatrices, ou parfois questionnent énigmatiquement les adultes ("Que feriez-vous si je…"). Même lorsqu'il est absent de la pièce, l'autre et son regard sont interpellés, rappelle Le Breton. Au risque de se blesser, voire de mourir, s'ajoute un risque tout aussi important, celui d'être surpris (79). Et dernièrement, Lachance note que cette quête de reconnaissance trouve un nouveau territoire pour s'exprimer : le cyberespace (79).

3. Distinction conduites à risque et pratiques à risque

La théorie des conduites à risque de Le Breton ne s'applique pas à toutes les formes de mises en danger, et s'applique à une part de la jeunesse en souffrance. Son propos concerne un certain pourcentage de la jeunesse contemporaine, non négligeable mais minoritaire (79). Ses recherches concernent donc des adolescents et adolescentes entrés dans une quête radicale de sens. A leurs côtés, d'autres jeunes grandissent sans difficultés, et trouvent au sein de nos sociétés la valorisation nécessaire pour les accompagner lors de leur passage à l'âge adulte. D'autres encore adoptent non pas des conduites à risque, mais des pratiques à risque, c'est-à-dire des comportements qui mettent le corps en danger, mais dont la répétition n'inclut pas la surenchère (79). Selon Lachance (84), dans les pratiques à risque, la prise de risque est certes délibérée mais son intensité est stable, même si cette stabilité peut être interrompue lors d'épisodes difficiles à surmonter (conflits, échecs amoureux ou scolaires…). Et à la différence des conduites à risque, les pratiques à risque ne sont pas des jeux avec la mort, mais plutôt des jeux avec le temps : elles donnent au sujet l'occasion de rompre provisoirement avec les contraintes temporelles imposées, notamment les rythmes de vie, dont ceux de l'institution scolaire. Elles se répètent sur une cadence régulière, décidée par le jeune.
Les conduites à risque sont donc plus radicales, car elles sont des recherches de la limite que l'on repousse au fil du temps, elles s'engendrent sur le fond d'une souffrance souvent difficile à exprimer pour l'adolescent (79).

4. Les différentes conduites à risque

Le Breton se réfère dans ses travaux à une liste de comportements à risque, qui ont en commun les trois invariants dégagés précédemment : le corps, l'épreuve et la limite. Ces comportements engagent toujours le corps du sujet, ils entretiennent un jeu réel ou symbolique avec la mort, et ils repoussent dans le temps les limites recherchées. Les principales conduites à risque retenues par Le Breton (80–82) sont la vitesse motorisée, les violences (bagarres, vandalisme et autres actes délinquants), les jeux dangereux (jeu du foulard), les fugues et errances, la sexualité à risque (relation sexuelle non protégée, abandon de son corps à des partenaires inconnus et multiples), les tentatives de suicide, la toxicomanie et les alcoolisations, et enfin certains troubles alimentaires (lorsque les jeunes choisissent délibérément d'entrer dans un mode de vie anorexique).

Pour Le Breton, ces comportements peuvent s'intégrer à quatre figures du risque, correspondant au vertige, à l'affrontement, à la survie et à ce qu'il nomme la "blancheur" (ou l'effacement) (80,82).
Dans les comportements de vertige (excès de vitesse, jeux dangereux comme le jeu du foulard, sports extrêmes…), le jeune cherche à perdre ses repères, à s'enivrer, à se griser. Il s'agit de jeux dans lesquels le sujet exacerbe sa maîtrise en se mettant délibérément en difficulté ; ils permettent, de façon opposée, un abandon au vertige en même temps que la maîtrise de ses effets. Ces adolescents créent leur propre déséquilibre pour montrer leur capacité à contrôler la situation.
Les conduites d'affrontement se réfèrent plutôt à la recherche plus ou moins consciente d'une limite sous la forme d'un impact, dans le contact avec une surface extérieure. Les conduites violentes (frapper pour trouver la limite dans l'obstacle) et de vitesse (recherche de l'impact, de l'accident) en sont les principaux exemples. Le but peut en être de prouver sa valeur dans la rencontre avec l'autre ou avec l'obstacle.
Les épreuves de survie se déroulent sur une durée généralement plus longue : la quête de la limite se trouve dans la durée. Ce sont typiquement la fugue, l'errance, et certaines formes d'anorexie, dont une caractéristique commune est la recherche d'un épuisement.
Enfin, dans les comportements de "blancheur" ou d'effacement, le sujet s'efface pour un temps, il somnole en état de veille et prend provisoirement congé de lui-même. L'individu "se met socialement en indisponibilité provisoire. Il abandonne son nom, son histoire, dilue son identité, se fait transparent." (80) Pour Le Breton, la blancheur trouve son expression la plus claire dans les toxicomanies (héroïne, cannabis) et l'anorexie (81).

5. Différences entre les sexes dans les conduites à risque

Les conduites à risque ont en commun de prendre le corps pour cible, elles interrogent donc implicitement la dimension sexuée du rapport au corps. En sciences humaines, certains auteurs comme Elisabeth Badinter (citée par Lachance (79)) soutiennent l'hypothèse que les femmes et les hommes construisent leur rapport au corps en opposition, les premières développant un rapport d'intériorité, les seconds un rapport d'extériorité. Dans le même sens,

Le Breton oppose l'importance accordée à l'apparence chez les adolescentes à celle donnée à l'honneur chez les adolescents : une fille cherche à être "l'unique", dit-il, pendant qu'un garçon espère être "le meilleur" (81).

On retrouve ces différences concernant les rites de passage des communautés traditionnelles. Les épreuves infligées aux garçons sont plutôt de l'ordre de l'affrontement : la masculinité est le fait d'une conquête, d'une mise à l'épreuve, rappelle Lachance en s'appuyant sur Le Breton (81). A la différence de la fille, dont la féminité apparaît lors de ses premières règles, et pour laquelle les rites de passage (lorsqu'ils existent en dehors du rite du mariage) consistent le plus souvent en des marquages corporels.

Dans les conduites à risque actuelles, ce rapport intériorité/extériorité s'incarne dans les figures du risque de l'effacement pour les filles (qui retournent davantage la violence contre elles-mêmes) et de l'affrontement pour les garçons (violence, vitesse). Il semblerait que souvent, les filles donnent un rôle majeur à la douleur tandis que les garçons s'entourent d'une logique de l'exploit (79). "La souffrance des filles s'intériorise là où chez les garçons elle emprunte plutôt la forme d'une agression à l'encontre du monde extérieur" dit Le Breton, qui poursuit : "Là où les filles prennent sur elles et font de leur corps le lieu d'amortissement de leur souffrance, les garçons se jettent durement contre le monde dans des conduites de provocation, de défi, de transgression" (81).
Même si les tendances sexuées semblent se brouiller à l'heure actuelle, les différences sexuées des conduites à risque s'expriment à travers les statistiques. A titre d'exemple, Lachance fait référence aux travaux de Xavier Pommereau (85) et de Jean-Pascal Assailly (86,87) qui montrent que les tentatives de suicide et les scarifications sont en grande majorité le fait d'adolescentes, alors que les cas de violence et d'accidents de la route concernent surtout les garçons. La surmortalité de ces derniers témoigne en outre de la violence et de l'intensité des conduites qu'ils adoptent, leur exposition dans l'espace public ajoutant d'ailleurs une dimension de transgression.

Du côté des filles, les conduites à risque témoignent d'un rapport au corps plutôt placé sous le signe de l'effacement : elles sont diluées dans la durée (troubles alimentaires) ou discrètement subies dans l'intimité (tentatives de suicide, sexualité à risque).
Du côté des garçons, les conduites à risque se révèlent sous le mode de l'exploit et donc de la surexposition de soi : le garçon recherche souvent des spectateurs pour applaudir ses actes de passage. Pour Le Breton (81), ces conduites à risque s'inscrivent dans une quête de reconnaissance par les pairs, quête influencée par le désir de se prouver en tant qu'homme avec la dimension sexuée que cela implique. C'est pourquoi Le Breton parle de rites de virilité, visant à montrer sa qualité de "mâle", à prouver sa valeur en mettant son courage en avant au travers de jeux d'imitation et de surenchère. Ces jeux traduisent la faille narcissique de ces adolescents en quête de repères masculins et cherchant à tout prix à définir leur identité sexuée. Ils indiquent que les modèles sexués, brouillés et en redéfinition permanente, laissent certains garçons en grande souffrance devant le vide qui s'impose (81).

6. Autres sens des conduites à risque

a. Conduites à risque et ordalie

Dans une perspective toujours anthropologique, Le Breton constate la réactualisation de la figure de l'ordalie à la fin du XX^{ème} siècle, à travers les conduites à risque (79). Plus précisément, il analyse les prises de risque à l'adolescence à la lumière du concept d'ordalie.
L'ordalie, rappelle Lachance, est le jugement du divin auquel on s'en remet sur le sort d'une personne ou d'un groupe (79). Dans les communautés traditionnelles, on recourt à l'ordalie pour interroger les forces supérieures, prendre une décision ou juger un homme : on impose par exemple au présumé coupable une épreuve et on s'en remet au(x) dieu(x) pour savoir si la personne est innocente ou non. Les rites de passage à l'âge adulte, dans ces communautés, comportent une dimension ordalique : si le sujet mérite de survivre à l'épreuve, c'est non seulement parce qu'il a les habiletés essentielles pour faire partie du groupe, mais aussi et peut-être surtout parce que les dieux en ont décidé ainsi.
Dans son analyse contemporaine, Le Breton insiste sur la présence de la figure de l'ordalie dans le comportement des jeunes générations, au travers des relations sexuelles non protégées, des courses folles en voiture, des fugues...(79) Poussées à l'extrême limite, les conduites à risque prennent non seulement le corps comme cible, mais aussi la mort comme dernier obstacle. Le Hasard ou le Destin, auxquels on s'en remet, apparaissent comme les figures contemporaines des dieux traditionnels.

L'ordalie évoque directement la question de la reconnaissance, mais la valorisation de soi dépasse alors la simple interpellation du regard des membres de l'entourage du sujet. Dans l'ordalie, il est possible de se mettre en danger individuellement en invoquant non pas le regard de l'adulte et des pairs, mais celui anonyme d'une force supérieure, et ce quelle que soit la position du sujet sur les croyances religieuses. Ainsi aujourd'hui, l'adolescent peut s'en remettre seul au jugement divin, sans que la communauté l'y soumette (79).
Pour Le Breton, "dans le passage du communautaire à l'individuel, du traditionnel au changement, l'ordalie se modifie en profondeur : de rite social, elle se transforme en sollicitation intime. Le recours délibéré s'efface devant la structure inconsciente. L'ordalie proclame l'innocence et l'autorisation redoublée de vivre à celui qui la surmonte." (80)

Une deuxième dimension de l'ordalie est la transformation qu'opère sur le sujet l'affrontement de la mort et le fait d'en sortir vivant grâce au hasard. Les sujets distinguent souvent un avant et un après la conduite ordalique : ils se sentent souvent mal dans leur peau avant l'épreuve, puis mieux et différents après. Ils confèrent à la dimension ordalique de la mise en danger le pouvoir d'une altération de l'identité (79).

b. Conduites à risque et sacrifice

Le concept de sacrifice est une autre figure anthropologique que Le Breton retrouve dans les comportements contemporains des adolescents.

Traditionnellement, comme l'a montré René Girard dans ses travaux (*La violence et le sacré* par exemple, cité par Lachance (79)), le sacrifice concerne le groupe et non pas l'individu. Le groupe, pour survivre et éviter le déchaînement de violence entre chacun de ses membres, développe des stratégies collectives parmi lesquelles le sacrifice. Une victime est désignée par le groupe pour porter le fardeau de la responsabilité des malheurs vécus par le groupe. Reconnu coupable, le malheureux incarne du même coup le diabolique, le mauvais, l'impur. Il est le membre que le groupe doit sacrifier, c'est-à-dire exclure, bannir ou supprimer pour assurer sa cohérence et sa survivance dans le temps.
A nouveau, pour Le Breton cette logique du sacrifice se retrouve aujourd'hui à un niveau individuel : par différentes conduites, la personne sacrifie une partie de son corps, elle joue "la partie pour le tout" selon l'expression de Le Breton (83). En sacrifiant une partie de soi, "en devenant un acteur plus ou moins lucide de sa souffrance par l'immersion consentie dans la douleur, le danger ou le retournement contre le corps propre, l'individu provoque un échange symbolique avec la mort, ou plutôt avec un signifiant au-delà du social infiniment plus puissant". Le sacrifice contient "l'attente, inavouée, inconsciente, d'une réponse, d'un retour à une existence propice". Il est "une tentative de solliciter l'Autre, au-delà du social". (83)
La scarification en est l'exemple emblématique : le sujet qui se coupe et fait couler du sang sacrifie une partie de son corps pour sauver le reste. L'idée de la purification est souvent retrouvée chez les adolescentes qui se scarifient : elles se lavent, se débarrassent de leur enveloppe, font peau neuve.

Si "jouer une partie pour le tout" (sacrifice) ou "jouer le tout pour le tout" (ordalie) se distinguent par la logique qu'ils mettent en scène, l'une et l'autre de ces figures ne s'opposent pas forcément et peuvent se retrouver parfois dans une même conduite à risque (79).

c. Conduites à risque, expérimentation et recherche de sensations

Pour Le Breton, le corps est l'interface par laquelle s'opère une recherche de sens (79). A travers le vertige, la survie, l'affrontement ou la blancheur, la prise de risque est une tentative de pallier un déficit de signification vécu par des adolescents mal dans leur peau. Ces mises à l'épreuve constituent des formes diversifiées d'expérimentation de divers rapports à soi et au monde : elles procurent des sensations parfois inédites ou que le sujet cherche à reproduire, et qui participent d'une construction de soi sur la base d'expérimentations. Chacune de ces conduites modifie le rapport au monde, notamment par la fabrication momentanée de sensations extraordinaires, en rupture avec le quotidien. La recherche de sensations est une forme d'expérimentation de soi : en expérimentant diverses formes de rapport au monde, le sujet se découvre autrement, et participe du coup à changer de statut, à évoluer vers une autre version de lui-même (79).
A l'adolescence, cette quête de sensations s'effectue dans le contexte particulier des bouleversements corporels. Ainsi, en jouant avec et sur son corps, l'adolescent transforme le sentiment de perte de contrôle de son corps en sensation de contrôle. Mais maîtriser des sensations intenses peut renforcer le sentiment d'invulnérabilité, et par là même encourager la surenchère dans une quête encore plus intense de nouvelles sensations (79).

La douleur fait partie des sensations recherchées par certains adolescents. La douleur est toujours accompagnée d'une signification qui s'inscrit dans un contexte culturel et social singulier, et revêt alors un sens différent selon la manière dont elle est représentée au sein de la communauté (79). Pour Le Breton, "il n'y a pas de douleur sans souffrance, c'est-à-dire sans signification affective traduisant le glissement d'un phénomène physiologique au cœur de la conscience morale de l'individu" (88).
A ce titre, l'exemple des marquages corporels est parlant. Dans les sociétés traditionnelles, ces marquages font partie des rites de passage, et imposent une douleur qui en elle-même constitue une épreuve. Cette épreuve transforme le sujet, le gratifie, et marque sa mémoire en inscrivant l'événement dans sa chair (79). C'est donc le cadre rituel qui explique en grande partie cette signification donnée à la douleur.
Dans notre société contemporaine, des marquages corporels comme les scarifications ont l'objectif de combattre une douleur psychique en la déplaçant sur le registre d'une douleur corporelle. Elles constituent une lutte active contre la douleur morale, le sujet conjurant sa souffrance en agissant sur son corps. Elles sont réalisées sur le mode de la maîtrise : il s'agit d'être acteur de son existence et non plus victime. Mais cette expérience prend aussi des allures d'épreuve, en résistant à l'intensité de la sensation douloureuse, en traversant la tête haute ce moment de souffrance corporelle (79).
Et comme expliqué ci-dessus, cette douleur "fabrique du sens", elle donne au sujet le sentiment d'exister en rétablissant un rapport au monde sensible sous le mode provisoire de la maîtrise (79). La douleur n'est alors pas une fin en soi mais un moyen d'accéder à une autre version de soi-même et un autre rapport au monde.
Enfin, la question de la reconnaissance est également soulevée, les marquages corporels s'accompagnant souvent d'un message lancé à l'entourage du sujet. "Acte d'autonomisation, d'affranchissement par rapport à autrui, tatouages et perçages revêtent souvent la signification d'une revendication d'être, passant ici par l'usage du corps qui devient support de l'identité. Marquer le corps, indépendamment des interdits posés par les parents, s'avère souvent le symbole fort d'une affirmation de soi." (79) En plus du cas des tatouages et des piercings, cet appel à l'autre et au regard de l'autre se retrouve dans le geste de se scarifier, même s'il est le plus souvent commis en secret et en silence : c'est notamment le jeu des cicatrices mal dissimulées et du risque de se faire prendre lors de l'acte de passage.

IV. Les hypothèses psychanalytiques

Nous avons choisi de nous arrêter sur les articles ou ouvrages que certains psychiatres psychanalystes, ayant constaté cette généralisation des états-limites et des agir, ont consacré à son explication. Nous allons détailler ici les travaux de Kapsambelis (65), Jeammet et Corcos (64), et Marcelli (63), qui nous ont paru intéressants du fait de leurs approches différentes, faisant parfois incursion dans le champ du sociologique, et recoupant finalement les hypothèses développées par Ehrenberg. Car sans être sociologues, les psychiatres psychanalystes que nous avons cités s'accordent tous pour aller chercher du côté des mutations sociales les explications de l'extension des pathologies de l'agir.

A. Vassilis Kapsambelis et le déplacement d'Œdipe à Narcisse

1. Sur le plan psychopathologique

a. La modification du regard clinique

- *L'invention de la maladie dépressive*

Kapsambelis pose l'hypothèse d'un déplacement "d'Œdipe à Narcisse" (65), et avance pour l'expliquer des raisons internes à l'évolution de la pensée psychiatrique et psychopathologique. Il repère un déplacement du regard clinique, considérant que certaines manifestations autrefois jugées névrotiques sont actuellement prises pour des états limites. Ce changement du découpage nosographique s'explique, pour Kapsambelis, par l'invention de la maladie dépressive au milieu du XX^{ème} siècle, modifiant profondément la psychiatrie de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} siècle qui avait établi la nosographie en fonction des névroses. En effet, Kapsambelis rappelle que la dépression en tant qu'entité clinique ne figure pas dans les ouvrages de référence en psychiatrie de l'époque (il cite le *Traité clinique de psychiatrie* de Von Krafft-Ebing et le *Précis de psychiatrie* de Régis), et que le terme de dépression y est même pratiquement absent, faisant partie d'une sémiologie transnosographique et désignant le contraire de l'excitation. Ce terme n'apparaît alors qu'en rapport avec la mélancolie (qui, elle, est une entité nosographique occupant une place importante) et s'applique naturellement aux "dépressions sans objet" (65). "Si dépression avec objet il y a, si les événements de vie ou autres vicissitudes de l'existence conduisent à des affects ou réactions dépressives, celles-ci ne font pas partie d'une nosographie" commente Kapsambelis.

Pour lui, les origines de la dépression comme entité nosographique remontent à Kraepelin en 1913 et Freud en 1915. En 1913, Kraepelin définit la folie maniaque-dépressive, dont il fait le prototype du groupe des troubles de l'humeur, groupe qu'il distingue des troubles de la pensée dont le prototype est la démence précoce. Cette tendance, nous dit Kapsambelis, aboutira finalement à une autonomisation des troubles thymiques par rapport aux pathologies névrotiques et psychotiques, conduisant à détacher la dépression de la mélancolie. Dans les troubles de l'humeur, seront rangées par Kraepelin la manie, la mélancolie, leur forme circulaire, mais aussi certaines dispositions d'humeur plus ou moins accentuées, tantôt passagères, tantôt durables, soit la dépression dans ses différentes intensités. Pour Kraepelin, toutes ces manifestations relèvent d'un même processus pathologique, argument qui sera d'ailleurs forgé, plusieurs décennies plus tard, à partir de l'expérience des effets des antidépresseurs (65). Puis en 1915, Freud écrit *Deuil et Mélancolie* et fait du deuil la dépression. Dans cet ouvrage, "le deuil *est* la dépression, nous dit Kapsambelis (65), cette dépression ordinaire, non mélancolique, cet état de l'humeur qui, quelle que soit son intensité de souffrance, ne méritait pas encore, quelques années auparavant, une place nosographique à part entière, car il n'était pas "sans objet" (pour reprendre Von Krafft-Ebing)." Avec ce texte, Freud passe d'une psychopathologie exclusivement basée sur le jeu des pulsions et des défenses contre elles, où l'objet est seulement contingent, à l'idée que l'objet peut jouer un rôle important non seulement là où on l'attendait (dans le deuil et la dépression), mais aussi là où on ne l'attendait pas (dans la mélancolie) (65).

- *L'étude de la relation sujet-objet et les troubles de la personnalité*

Peu après ces années-là, le regard psychopathologique va se modifier pour considérer la relation sujet-objet, pour inclure l'objet dans l'étude de la pathologie du sujet. Ainsi, dans les années 1940-1950, les travaux cliniques se multiplient sur les pathologies de la relation sujet-objet : René Spitz crée les concepts d'hospitalisme, de dépression anaclitique, d'anaclitisme pour rendre compte des pathologies d'allure dépressive liées à la carence affective d'un objet anaclitique. Germaine Guex travaille sur la névrose d'abandon et popularisera les termes d'abandonnisme et de personnalité abandonnique. Michael Balint développe ses idées sur le défaut fondamental, faille précoce dans la constitution de la personnalité en rapport avec un environnement qui n'a pas su comprendre les besoins du bébé et s'y ajuster. Winnicott élabore les notions de milieu facilitant, d'espace transitionnel, de portage, qui serviront d'étayage au développement de l'autonomie et à la créativité du sujet, ou aboutiront au faux-*self* en cas d'échec de ces développements. Plusieurs auteurs prolongeront directement ou indirectement ces travaux (Kernberg, Green, Roussillon…). (65)

A partir du milieu du XX^{ème} siècle, l'expansion de ces recherches nouvelles sur la relation sujet-objet et sur les premières relations aura pour conséquence la constitution du champ des troubles de la personnalité. Ce nouveau regard clinique introduit en psychopathologie non plus des entités cliniques (des "*maladies*"), mais des façons d'être dans le monde et dans les rapports avec soi-même et avec autrui. L'accent est mis sur l'importance de l'objet, sur la façon dont il a façonné le sujet. (65)
On passe ainsi des traits de caractère développés par Freud (qui sont des formations réactionnelles imprimées sur la personnalité par les défenses contre des pulsions), aux troubles de la personnalité indiquant (et, en un sens, dénonçant) les errements et les manquements de l'objet ayant la charge du sujet lors des premières années de sa formation psychique. Ainsi, le regard porté sur la perte d'objet n'est plus le même : celle-ci n'est plus comprise comme une pulsion devant trouver un nouvel objet, une nouvelle orientation de ses buts (à l'exemple du deuil), mais comme une menace pour le Moi du fait du défaut de l'objet, de sa défaillance, de son "*manque à être*". Il s'agit pour le clinicien de constater ce qui, du fait de l'objet tel qu'il est ou tel qu'il a été, conduit à une dégradation de la cohésion du Moi, de sa solidité dans l'adversité, ou de son estime de soi. (65)
La découverte de l'objet conduit à des troubles de la personnalité, qui sont directement issus (dans leur théorisation mais aussi dans le discours des patients) d'hypothèses sur ce que le premier objet a fait ou n'a pas fait durant la période où il avait la charge d'accompagner la naissance psychique du sujet. Kapsambelis va d'ailleurs estimer, comme nous allons le voir, que dans ces nouvelles pathologies, le drame se déroule entre un sujet et un objet, excluant tout tiers de leur aventure commune. Il en déduit une perte de la valeur structurante de l'Œdipe (65).

b. Les conséquences épidémiologiques de ces changements

Ce déplacement du regard vers l'objet, et de l'objet vers la formation de la personnalité du sujet, introduit au moins deux changements majeurs.
D'une part, même si cela est peut-être plus accessoire pour le sujet qui nous concerne, il se produit un changement de paradigme thérapeutique car le socle idéal du traitement médical, le retour à un état antérieur de référence, s'avère désormais inopérant : la maladie, ici, n'est pas venue déséquilibrer et rompre l'existence ordinaire du sujet, elle est constitutive de son existence (65). Cela rejoint la crise de la notion de guérison développée par Ehrenberg.
D'autre part, avec le concept de personnalité pathologique, un nombre très important de sujets rejoint *de facto* le modèle médical de la maladie (qui, d'ailleurs, n'est plus considérée comme un épisode mais comme chronique). Le trouble de la personnalité ne met pas un mouvement pulsionnel face à son objet, mais une personnalité, telle qu'elle est, face à tous les objets. Une personnalité est pathologique dans la mesure où le commerce quotidien avec ses objets s'avère problématique, inopérant, insatisfaisant, source de déceptions et de frictions ; elle se caractérise précisément par le fait que les aléas de l'existence entraînent chez elle des réactions d'une ampleur émotionnelle et parfois autodestructrice qui déstabilisent le cours de son existence. (65)
Ce passage du modèle de la maladie psychiatrique à celui du trouble de la personnalité va induire un effet épidémiologique considérable, élargissant le champ de la pathologie, créant de nouvelles entités cliniques, faisant entrer dans le champ clinique des plaintes et des souffrances qu'on n'y rencontrait pas quelques décennies auparavant (65).
En toute rigueur, on ne pourrait donc pas se prononcer sur la question de savoir si ces formes cliniques existaient déjà mais n'étaient pas considérées comme du ressort de la pathologie mentale, ou si elles sont réellement nouvelles. Aujourd'hui, nous dit Kapsambelis, il paraît incongru, sinon scandaleux, qu'une tentative de suicide, une scarification, une atteinte quelconque de soi ne soient pas considérées comme du ressort de la psychiatrie. Désormais, la psychiatrie peut être appelée à traiter pratiquement tout trouble du comportement : violences et passages à l'acte divers (traités il n'y a pas si longtemps encore par les instances sociales ou judiciaires, voire par la famille, les voisins ou les amis), ainsi que toute manifestation émotionnelle et de mal-être face aux contrariétés et malheurs de la vie (65). Ainsi, le terme très générique de souffrance psychique s'est généralisé, soutenu par une autre tendance "*lourde*" des sociétés contemporaines : l'idée que souffrir est inacceptable en toutes circonstances. De ce fait, les frontières entre normal et pathologique ont tendance à s'estomper: quelle différence entre stress et angoisse, entre deuil et dépression, entre être violent et aller mal, du moment qu'ils comportent tous une souffrance déclarée ou devinée?

c. Nouveauté des pathologies limites

Pour Kapsambelis, ce qui constitue fondamentalement la nouveauté des pathologies limites de la personnalité réside dans deux points.

Premièrement, l'accès à un objet idéal (et idéalisé) est devenu l'enjeu majeur pour le sujet. La relation à cet objet idéal peut prendre la forme d'une dépendance passive (addictions). Dans d'autres cas, l'idéalité de l'objet est exigée de façon tyrannique, conduisant à des existences complexes, faites de déchirements et de retrouvailles, ou encore de répétition sans fin des mêmes schémas relationnels. Ailleurs, l'objet est d'autant plus idéal qu'il est perdu, amenant à la dépressivité, au deuil impossible, à la dépression chronique. Il peut enfin arriver que l'objet soit déclaré vital pour l'intégrité du sujet, à tel point que l'éloignement, la rupture, ou même la moindre velléité d'autonomie de l'objet entraîne l'effondrement du Moi, ou encore des réactions de rage destructrice. Dans tous ces cas, dans la relation thérapeutique, le psychiatre est appelé à incarner (non sans mal) ce nouvel objet de l'exigence transférentielle. (65)

Toujours selon Kapsambelis, la deuxième nouveauté dans ces pathologies est le changement de position de l'homme et de la femme contemporains face à la castration. Cette dernière s'est transformée en un enjeu essentiellement narcissique. Non qu'elle ne l'était pas auparavant, nous dit l'auteur, mais désormais elle semble menacer le Moi plus directement que ne le font d'ordinaire les inévitables déceptions de l'existence. (65)
Aujourd'hui, l'échec s'associe davantage à un sentiment de honte, et donc de défaillance inacceptable, que de culpabilité et donc de punition acceptable. La honte a remplacé la culpabilité névrotique. La honte vient du fait que le sujet n'a pas été "*à la hauteur*" de l'objet (personne, tâche, projet, ambition) : il s'est avéré défaillant et indigne de lui, d'où une clinique dépressive particulière qui met en avant de douloureux sentiments de nullité, d'indignité, de médiocrité. Et c'est bien parce que l'objet est idéal que sa non-accession renvoie le sujet à sa propre infériorité. Là où la culpabilité, dans les organisations névrotiques, s'inscrit dans un système conflictuel de réussite ou d'échec à conquérir l'objet, la honte est davantage inscrite dans un rapport du sujet à lui-même, entre son Moi et son idéal du Moi. (65)

2. <u>Sur le plan sociologique</u>

Kapsambelis va donc chercher dans les modifications de la société les raisons du changement psychopathologique qu'il a repéré et que nous venons de décrire.

Pour justifier cette incursion dans le champ de la sociologie, il rappelle tout d'abord que les pathologies mentales ne forment pas des entités aussi fixes ou immuables que celles du reste de la médecine (si tant est que ces dernières le soient, d'ailleurs). Elles ne s'appuient pas sur des modèles biologiques établissant des étiopathogénies aussi limpides que celles d'une infection microbienne ou d'une anémie (65). Il estime que les pathologies mentales – du moins les pathologies non psychotiques – sont en rapport avec les grands mouvements et changements sociétaux, de la même façon que la maladie mentale est le fruit de la conjonction d'un être biologique et d'un être de relation. "Pourquoi les névroses ne seraient-elles pas le fruit d'une certaine organisation familiale, dont le modèle appartient à une certaine époque de l'évolution du monde occidental, ou même s'inscrit à une certaine classe sociale ? Pourquoi n'assisterait-on pas à des "*mutations*" psychopathologiques, en rapport avec des bouleversements sociologiques ?" (65)

Kapsambelis met donc en parallèle ces mutations psychopathologiques, cette fragilisation des assises narcissiques, avec certaines modifications caractéristiques des sociétés occidentales post-modernes. En tant que psychopathologue, il considère que nos sociétés contemporaines posent le problème de la fiabilité de l'objet (65).

Premièrement, Kapsambelis note des bouleversements au niveau familial. Il relève des modifications significatives dans la structure familiale : la multiplication des familles monoparentales ou recomposées pose le problème de la gestion des séparations plus ou moins précoces et de l'alternance des investissements et des désinvestissements. Pour lui, des changements dans la façon d'élever les enfants sont aussi apparus. Les femmes ne sont plus les préposées exclusives au service de la maternité : d'autres dispositifs (nourrices, crèches, écoles maternelles…) ont pris largement le relais de ces tâches, permettant à la femme, pour la première fois sans doute dans l'Histoire, d'occuper une place de citoyen à part entière. (65)

De façon générale, Kapsambelis estime également que l'individu est beaucoup certain qu'autrefois de passer toute sa vie au même endroit, d'exercer le même métier, de travailler pour le même employeur… Cette instabilité, ces changements (de lieu, de temporalité, de trajectoire…) influent sur la durée et la solidité des liens familiaux et amicaux, sur ce "*périmètre libidinal*" qui accompagne d'ordinaire la vie du sujet. D'où également un certain délitement des liens de solidarité.

Par ailleurs, un certain climat d'insécurité sociale pose la question de la fiabilité des investissements du sujet, de leur qualité, de leur durée, de leur solidité (65). Cela conduit à instituer une certaine idée de l'autonomie et de l'indépendance comme une véritable valeur. Cependant, Kapsambelis se demande s'il n'y a pas une part défensive dans cette idéologie de l'indépendance, c'est-à-dire dans quelle mesure elle ne cherche pas à donner une dimension exclusivement positive à une situation qui est plus ou moins imposée. Car vouloir être indépendant n'interdit pas pour autant d'aspirer à prendre soin de l'autre, ce qui, selon lui, semble faire défaut dans la société actuelle.

En outre, Kapsambelis note un certain affaiblissement de la référence à un tiers dans les rapports des sujets à leurs objets. Les transformations familiales en sont l'exemple le plus évident et immédiat, avec les familles monoparentales et l'amenuisement du rôle traditionnel du père. Mais il évoque aussi une plus grande tolérance, une plus grande difficulté à interdire, qui diminue le poids relatif des instances "*punitives*", ce qui augmente sans doute le face à face du sujet avec lui-même (et donc l'importance de la honte par rapport à la culpabilité, tendance qui est encore renforcée par un discours plus général sur la responsabilité individuelle). (65)

En dernier lieu, l'auteur estime que nos sociétés sont devenues moins homogènes, que leur référentiel commun (ce tiers généralisé) est sans doute plus réduit qu'il y a quelques décennies. Se développent des groupes, des communautés, revendiquant chacun leur référentiel propre et leur respect par les autres, cultivant de ce fait leur propre "*narcissisme*" en désidentification avec celui, collectif, de l'ensemble du corps social (65). Ainsi, la

problématique narcissique s'enrichit désormais d'une quête identitaire, qui rencontre naturellement et renforce les questions d'appartenance que lèguent à leurs enfants les familles compliquées d'aujourd'hui.

B. Philippe Jeammet & Maurice Corcos : l'aménagement de la dépendance

1. Sur le plan psychopathologique : les relations de dépendance

Jeammet et Corcos estiment que les pathologies limites et les pathologies de l'agir ont en commun un certain nombre de caractéristiques qui reflètent des modalités communes dans leur organisation et leur fonctionnement mental (64).
Ils choisissent de regrouper sous le terme de conduites de dépendance différents comportements destructeurs qui se manifestent par une auto- ou une hétéroagressivité. Autrement dit, ils choisissent de regarder ces troubles sous l'angle psychopathologique de l'aménagement de la dépendance, faisant ainsi des questions de la maîtrise du lien, du contrôle de la distance aux objets, des problématiques centrales dans ces nouvelles pathologies.

Jeammet et Corcos font le constat paradoxal qu'aujourd'hui, chez les adolescents, il y a un accroissement de la dépendance aux objets externes, qui ont en retour une plus grande importance pour assurer l'équilibre interne du sujet. Cela rend la relation du sujet aux objets difficile à aménager, et ces objets deviennent souvent intolérables. (64)
En effet, pour les auteurs, quand l'équilibre narcissique est massivement dépendant d'appuis externes, des phénomènes de réaction en miroir surviennent, comme une sorte de protection de l'identité. Le Moi cherche à rendre dépendant de lui l'objet dont lui-même dépend. L'importance de la dépendance se traduit alors par la force des mécanismes d'emprise mis en œuvre à l'égard de l'objet de dépendance, et par l'importance de l'investissement et de l'accrochage aux données sensorielles et perceptives, en opposition à l'investissement du monde psychique interne des représentations et des affects. Le travail psychique d'intériorisation et de recours à la satisfaction hallucinatoire du désir s'efface au profit du surinvestissement du contrôle perceptivomoteur. (64)

- *Les aménagements de la dépendance*

Les aménagements de cette dépendance se font par des mécanismes psychiques de défense et par des comportements. Leur caractère pathologique dépend moins de leur nature que de l'usage qui est fait d'eux, et surtout de leurs effets sur l'équilibre du sujet et des résultats sur ses capacités d'adaptation immédiate et d'évolution future. Plus ces mécanismes sont univoques et massifs, plus ils ont un potentiel pathogène ; plus ils entravent le développement et limitent les capacités d'expression et d'échange, plus ils représentent un risque pour l'avenir.

Pour Jeammet et Corcos, les défenses psychiques servant à l'aménagement de la dépendance sont finalement celles décrites classiquement à l'adolescence (retournement contre soi, renversement en son contraire, déni, clivage, projection, couple idéalisation/dévalorisation) mais elles sont marquées par leur massivité, leur caractère en tout ou rien, et l'absence de travail psychique de déplacement et de nuanciation. L'investissement de l'objet va osciller selon le degré de sécurité interne, entre l'investissement des représentations internes (*via* la satisfaction hallucinatoire des désirs et l'autoérotisme) et l'accrochage au percept. Par exemple, l'idéalisation de l'objet traduit une quête intense, et parfois désespérée, de trouver un support dans la réalité externe à ce qui manque au niveau intrapsychique et dont le sujet ne peut se consoler. Autrement dit, il y a une tentative de se raccrocher à la réalité externe et au monde perceptif pour compenser l'échec partiel du monde interne et de la réalisation hallucinatoire de désir, et ainsi parvenir à contre-investir la destructivité interne (64).

Cet accrochage perceptif n'est pas toujours négatif : dans le meilleur des cas, il peut permettre un travail de liaison narcissico-objectal et une reprise de l'activité de déplacement (64). L'idéalisation est ainsi susceptible d'offrir un étayage narcissique qui relance le plaisir à désirer et la reprise d'investissements objectaux. Le travail associatif, les processus de déplacement des représentations mentales, redeviennent possibles et remplacent l'agrippement paralysant et mortifère aux symptômes.

Cependant, plus la dépendance est importante, plus l'idéalisation mène à des formes où la relation d'emprise prend le pas sur l'investissement pulsionnel, conduisant à une relation de maîtrise (64). Le problème d'une trop grande idéalisation est qu'elle concerne l'objet de l'investissement, mais sans impliquer de travail de transformation et de déplacement des buts pulsionnels, au contraire de la sublimation. Le sujet demeure en fait tributaire de son objet d'investissement pour assurer son équilibre narcissique.

Ainsi, l'idéalisation est une modalité d'aménagement de la dépendance qui peut être utile dans certains cas, en fonction de l'attitude de l'objet idéalisé. Lorsque l'objet a le souci de restituer à l'adolescent les potentialités et les ressources qu'il a engagées dans l'idéalisation, celle-ci permet de maintenir un investissement objectal et peut représenter un relais permettant au sujet d'attendre de pouvoir renouer des investissements plus différenciés et complémentaires tout en servant de support à sa cohérence interne, sa continuité et son image de lui-même. Mais l'objet idéalisé est parfois susceptible d'exercer un effet vampirique sur le narcissisme de celui qui l'idéalise, dans une relation aliénante. Il peut utiliser l'investissement de l'adolescent pour le capter dans une relation de soumission, à l'image des sectes par exemple. (64)

Le pendant de l'idéalisation est le dénigrement, la dévalorisation. Lorsque l'idéaliste est déçu ou qu'il craint de trop dépendre de l'objet, sa déception, à la mesure de ses attentes, le conduit au dénigrement. Il s'assure ainsi un contrôle préventif de l'objet, mais au prix d'une insatisfaction et surtout d'une permanence de l'attente et de la demande implicite. L'insatisfaction narcissique et la quête objectale se pérennisent et renforcent les défenses.

Mais pour Jeammet et Corcos, "c'est au travers des troubles du comportement et de la pathologie de l'agir que s'expriment de la façon la plus manifeste les conséquences de la relation de dépendance. La réponse comportementale, sans être bien sûr spécifique à cet âge, s'y révèle particulièrement fréquente" (64).
On peut voir les changements d'attitudes caractéristiques de l'adolescence comme un phénomène d'extériorisation des tensions et des exigences de modification qui affectent l'appareil psychique. Cette extériorisation reflète la nature et l'importance du travail d'adaptation demandé à l'appareil psychique, ainsi que l'échec relatif de celui-ci à l'accomplir de façon plus adaptée, c'est-à-dire mieux contenue au sein du psychisme et donc plus silencieuse. Comme nous l'avons mentionné au début de notre travail avec de nombreux auteurs, l'agir vient offrir une voie de décharge à la place du travail psychique auquel il se substitue. Pour Jeammet et Corcos, l'agir apporte même "un équivalent d'objet substitutif de l'objet interne, et par là une possibilité de maîtrise" (64). Il remplace ce qui constitue l'essence même du travail psychique le plus élaboré, le déplacement.

L'utilisation de l'espace fait partie de ce mouvement d'extériorisation par lequel l'adolescent trouve un moyen de figuration des contenus intrapsychiques, mais aussi d'exercer une emprise sur eux. Elle traduit une sorte de concrétisation d'une pensée qui n'a plus à sa disposition de moyens de représentation suffisamment clairs et différenciés. Elle reflète le débordement, plus ou moins important et durable, de l'appareil psychique, mais elle offre en même temps l'opportunité de découvrir un mode d'expression permettant de figurer une problématique psychique dont on peut penser qu'elle serait difficile à décrypter en l'absence de ce moyen (64). On peut ainsi interpréter le recours à l'agir comme étant par lui-même le signe de cette difficulté d'une représentation purement mentale des phénomènes psychiques qui l'ont provoqué. "Le contrôle de la distance aux objets externes apparaît plus maîtrisable que la relation de désir aux objets internes" écrivent Jeammet et Corcos.
L'espace fait partie de cette réalité externe, placée sous le contrôle du domaine perceptivomoteur et donc de la conscience, du Moi et de l'action volontariste. En cela il est à l'opposé de la temporalité qui renvoie à l'attente et par là même à la passivité et à l'absence de maîtrise. Passivité qui rappelle évidemment celle de l'adolescent face aux changements pubertaires qui s'imposent à lui, à ses désirs et, d'une façon plus générale, à son monde interne. Il existe ainsi une opposition dialectique potentielle entre l'espace et le temps comme entre réalité externe et réalité interne (64). La temporalité est la référence des adultes : ils vont sans cesse l'invoquer face à l'adolescent, en le conviant à laisser faire le temps qui apportera les solutions introuvables sur le moment. Mais, à cette invitation à un déploiement sur l'avenir des tensions du moment, l'adolescent répond par un déploiement dans l'espace et par une mise à distance immédiate d'une tension interne que l'attente ne fait qu'exaspérer (64). Les parents et les soignants préconisent de savoir attendre, alors que pour l'adolescent il s'agit d'atteindre tout, tout de suite.

Jeammet et Corcos voient les conduites d'opposition, extrêmement fréquentes à l'adolescence, comme la variante la plus simple d'aménagement de ce type de situation. En s'opposant,

l'adolescent prend appui sur l'adulte auquel il se confronte sans avoir à prendre conscience de cet appui, ménageant ainsi son narcissisme et son autonomie par l'affirmation de sa différence (64). Dans ce type de relation, la recherche de la limite prime sur l'échange. C'est le contact qui est privilégié : le coup en est l'illustration, qui permet de se toucher tout en se différenciant et en marquant les limites. On sait combien les jeux corporels impliquant une forme de lutte sont, au début de l'adolescence surtout, un moyen privilégié pour les adolescents d'avoir un échange où ils peuvent s'appuyer les uns sur les autres, prendre la mesure de leur force et de leurs limites, investir leur corps au contact de celui de leurs partenaires sous une forme suffisamment désexualisée en apparence pour être tolérable. La taquinerie peut en être une variante plus psychisée, qui s'applique plus au échanges entre filles et garçons. Quant aux filles, le jeu de miroir entre elles autour des vêtements et du maquillage, c'est-à-dire des apparences, peut en être un équivalent. (64)

Une des grandes caractéristiques de toutes ces conduites est leur facilité à s'inverser en leur contraire (64). Ces sujets passent de l'opposition la plus résolue à la passivité totale, du négativisme et du refus pouvant aller jusqu'à la mort comme dans l'anorexie mentale ou la tentative de suicide, à la plus complète suggestibilité. C'est bien cette crainte de soumission qui les amène à s'enfermer dans le refus. Ce sont les mêmes qui se seront les plus opposés à tel de leur parent qui en adopteront tous les travers après la disparition de celui-ci.

Pour Jeammet et Corcos, au-delà de leur diversité apparente toutes ces nouvelles conduites pathologiques ont des points communs. Elles se caractérisent par une dimension d'autodestructrion et d'autosabotage des potentialités du sujet qui, fait important, concerne essentiellement des domaines particulièrement investis auparavant par lui et ses parents. Les auteurs l'expliquent par le fait qu'en même temps qu'il reprend avec la conduite agie une distance avec son objet d'investissement, l'adolescent est entraîné à poursuivre ce mouvement en se distanciant d'avec ce qui, en lui, le relie à cet objet d'investissement et témoigne de ce lien. Ainsi, les troubles du comportement de l'adolescent peuvent être analysés comme l'expression d'une division du sujet lui-même, qui est conduit à rejeter une part de lui vécue comme une aliénation possible à ses objets d'investissement, tandis que cette conduite de rejet lui permet de s'affirmer en une identité négative qui ne devrait rien à l'objet (64). Mais on ne nie pas sans internaliser peu ou prou l'objet de son déni, nous disent les auteurs.
Celui dont la réussite scolaire était la fierté des parents se met en échec scolaire. La fille dont le père admire le corps qui se transforme s'enlaidit et abîme ce dernier, etc. A l'extrême, c'est le refus d'investir et l'apragmatisme actif de certains jeunes. Ce qui est important, c'est d'échapper à l'emprise possible de l'objet en ne répondant pas à ses attentes et surtout en évitant tout ce qui pourrait être de l'ordre d'un plaisir partagé.
En réalité, ces conduites d'autosabotage reflètent le maintien d'une situation de dépendance et traduisent un échec partiel des processus psychiques internes à aménager la relation. Elles acquièrent des fonctions multiples dans l'équilibre psychique du sujet (64) :

- Elles constituent un néo-langage entre l'adolescent et son entourage, néo-langage qui occupe une place de plus en plus importante dans les échanges, au détriment des autres modalités.

- Elles ont une fonction de pare-excitation et de limite différenciante entre l'adolescent et ses objets d'investissement.
- Elles deviennent sa chose et sa création, ce qui lui appartient en propre, ce qui tient les autres en échec, ce qui est le plus à lui. Et finalement, elles acquièrent le statut d'une néo-identité qu'ils ont autogénéré en un mouvement négateur du rôle des parents.

2. Sur le plan sociologique

Comme on vient de le voir, Jeammet et Corcos considèrent les modalités d'organisation et de fonctionnement psychique qui sous-tendent ces nouvelles pathologies de l'agir comme des aménagements de la relation de dépendance. A propos de ces modalités, ils écrivent : "Rien ne nous dit que de telles modalités n'étaient pas présentes dans les générations précédentes sans cependant pouvoir émerger sous leurs expressions actuelles. Ce sont ces expressions que l'évolution de la société favoriserait." (64) Pour eux, l'évolution de nos sociétés a des "répercussions sur les modes d'expression des conflits de l'adolescence", "favorisant l'expression plus aiguë de problématiques que l'on peut regrouper sous l'appellation de conduites de dépendance".

a. L'allongement de l'adolescence augmente la dépendance

Les auteurs évoquent tout d'abord l'évolution vers l'allongement de la période d'adolescence dans la vie de tout un chacun. Ils rappellent que l'émergence d'une "classe des jeunes" (ou *teenagers*) s'inscrit dans le contexte de l'adolescence des enfants du *baby-boom*, qui avait provoqué une explosion démographique (64).
Puis ils notent "qu'on a assisté ces dernières décennies à un allongement du temps de l'adolescence en même temps qu'à sa dissociation d'avec le temps physiologique de la puberté" (64). Pour eux, l'adolescence s'étire par les deux extrémités. D'un côté en raison d'une "puberté de plus en plus précoce" (évolution séculaire de l'âge moyen d'apparition des premières règles : 16,5-17 ans au milieu du XIX^{ème} siècle ; 14-15 ans vers 1930 ; 12,5-13 ans actuellement) conjuguée au fait que "beaucoup de jeunes accèdent, du fait de la libération des mœurs, à des activités sexuelles de plus en plus précoces" (64). Et de l'autre côté, en raison d'une "fin d'adolescence indéterminée" : "Si la puberté s'annonce comme une crise, à l'opposé, la fin de l'adolescence serait plutôt une insensible dissolution de la problématique adolescente" (64). Ainsi l'adolescence, moratoire entre la dépendance de l'enfant et les engagements de l'adulte, se prolongerait dans une post-adolescence. "Ces post-adolescents de plus en plus nombreux restent au domicile parental pendant un temps très prolongé" et ils repoussent la fin de leurs études, l'entrée dans la vie professionnelle, le mariage, le premier enfant, le logement (64). Tandis qu'auparavant "les fiançailles pour les filles, le service militaire pour les garçons, marquaient l'entrée dans le monde adulte", soulignent les auteurs.
Mais le facteur le plus déterminant de l'allongement de la fin de l'adolescence leur paraît être "ce moratoire imposé aux identifications par le flou et l'indétermination quant à ce que sera le mode de vie futur de l'adolescent. C'est en effet la première fois, dans l'histoire de l'humanité,

qu'à une si grande échelle, le destin d'une génération n'est pas perçu comme devant être pour l'essentiel une reduplication du mode de vie de la génération précédente" (64).

b. Les transformations sociales exposent le narcissisme

Puis, Jeammet et Corcos se penchent sur les transformations sociales susceptibles d'expliquer les modifications contemporaines de l'expression clinique de l'adolescence : "la plus grande liberté des mœurs, la fragilisation des limites, la dilution des valeurs, conjuguent leurs effets avec l'accroissement des exigences de réussite individuelle pour exposer narcissiquement l'adolescent" (64). "Il y a disparition de tout ce qui pouvait avoir valeur de rites de passage entre ces deux mondes [le monde des adolescents et le monde des adultes], étape dont on sait que les sociétés fortement ritualisées, c'est-à-dire les sociétés dites primitives, ont fait un temps fort de la vie sociale […] en l'organisant sous la forme de rites assurant l'insertion ferme et définitive de l'ex-enfant dans le monde des adultes, réduisant ainsi le temps de l'adolescence à celui du rite de passage" (64).
D'après les auteurs, "cet effacement récent des frontières et cette disparition de tout obstacle", qui autrefois permettaient à l'adolescent "de faire ses preuves au travers de l'épreuve et de s'éprouver tel qu'en lui-même il devient", risquent "de lui éviter toute rencontre avec le monde adulte au cours de laquelle il pourrait prendre sa mesure à l'aune de celle des autres et en quelque sorte exorciser son angoisse de castration. Cette absence de rencontre risque de le laisser dans un sentiment de profonde solitude et de dévalorisation" (64).

c. Les modifications de la famille et de la place de l'enfant

Jeammet et Corcos mettent également en avant l'évolution des rapports parents-enfants, marquée notamment par "l'effacement des barrières intergénérationnelles" (64). Ils remarquent au niveau de la famille le même affaiblissement des interdits et des limites, conjugué à l'accroissement des exigences narcissiques. "L'évitement des conflits, la perte de la médiation que représentait le consensus social sur les règles de vie, favorisent la création d'une pseudo-mutualité familiale (jusqu'à une fausse – parce qu'impossible – complicité) et l'enchevêtrement entre les générations" disent-ils.
De plus, avec le développement des moyens de contrôle de la procréation, les enfants sont plus souvent qu'avant désirés et à ce titre ils font volontiers l'objet d'un surinvestissement et d'une polarisation des intérêts familiaux.

Du fait de ces changements, l'enfant est "plus au contact qu'autrefois avec la vie privée des parents et avec leurs états affectifs. Il n'est pas rare que devenu adolescent, il soit associé à l'intimité affective de ses parents voire que ceux-ci, dans une volonté de transparence, le mettent au courant des aléas de leur vie privée, abolissant ainsi la différence des générations" (64). Il s'ensuivrait une certaine parentification des enfants, qui peuvent être utilisés à des fins de réassurance affective et parfois même narcissique. "L'enfant soutient les parents, les parents soutiennent l'enfant dans des relations de dépendance. Il se crée un climat de

complicité avec cet enfant qui prend vite un caractère incestuel[4], qui ne fait que renforcer une peur du conflit qui a tendance à se généraliser, et conduit à un évitement de tout affrontement. On se dit tout, on partage tout, ce qui est très enrichissant pour les enfants à certains égards mais ne facilite pas leur différenciation. A la problématique du conflit pulsionnel, liée à des interdits forts et propres aux sociétés aux règles transactionnelles rigides, se substitue une problématique du lien." (64)
Ce phénomène est encore aggravé, écrivent Jeammet et Corcos, par le fait que les parents des adolescents sont souvent confrontés eux-mêmes à leur propre crise, celle du milieu de la vie. Dans ce contexte, "les parents refusent de plus en plus d'entrer en conflit avec les adolescents et veulent avant tout trouver en eux un soutien et une confirmation qu'ils sont de bons parents. Ils empêchent ainsi le maniement de son agressivité par l'adolescent, et le privent de son adolescence, en empêchant sa quête, parfois violente mais nécessaire, de son autonomie et la conquête d'un monde qui soit à lui et qui ne se confonde pas avec celui de ses parents". (64)

Selon Jeammet et Corcos, "tout cela contribue à renforcer une situation d'osmose émotionnelle entre l'enfant et ses parents qui renforce la dépendance affective de l'enfant sans qu'aucune limite ne vienne s'interposer, facilitant la nature narcissique de son investissement". "Le relais social a du mal à assurer sa fonction de médiation entre les parents et l'enfant et à aider ce dernier à sortir des filets et des tentations régressives de la dépendance narcissique."
Allant ici plus loin que Kapsambelis, ils estiment que cet affaiblissement des médiations sociales, qui renforce la proximité voire la confusion des désirs et la dépendance narcissique, est plus important pour rendre compte de l'évolution des relations parents-enfants que la mise en avant de l'affaiblissement du rôle du père. Ils considèrent que "l'augmentation numérique de la classe des jeunes comme l'évolution libérale de la société ont remis en cause les règles éducatives qui régissaient les rapports entre les générations et ont particulièrement sollicité l'estime et l'image d'eux-mêmes des adolescents" (64).

Mais pour Jeammet et Corcos, la question reste ouverte de savoir si ces modifications de la société créent structurellement ce qu'ils nomment les conduites de dépendance. Ils précisent: "Rien ne nous permet en effet d'affirmer que les adolescents en difficulté d'aujourd'hui présentent des organisations psychopathologiques structuralement différentes de celles des générations précédentes. Nous manquons de points de comparaison objectifs. En revanche, il est certain qu'à bien des égards, les visages de la psychopathologie, c'est-à-dire son expression manifeste, ont changé sensiblement." (64) Sur ce point, ils rejoignent donc Kapsambelis, qui estimait également "qu'en toute rigueur, on ne pourrait donc pas se prononcer sur la question de savoir si ces formes cliniques existaient déjà mais n'étaient pas considérées comme du ressort de la pathologie mentale, ou si elles sont réellement nouvelles" (65).

Jeammet et Corcos concluent que "l'accroissement actuel des fonctionnements limites, des pathologies narcissiques et des troubles du comportement et des conduites à l'adolescence ne reflète pas tant des changements structuraux de l'organisation psychique des adolescents que

[4] Au sens de P. C. Racamier (cité par Jeammet et Corcos) : "L'incestuel est un climat où souffle le vent de l'inceste, sans qu'il y ait inceste. (…) L'incestuel n'est pas forcément génital, mais ne s'arrête pas non plus au fantasme."

des formes nouvelles d'expression d'organisations psychiques en elles-mêmes peu différentes de celles du passé et congruentes avec l'évolution sociale et le comportement des adultes" (64).

C. Daniel Marcelli et la liberté de disposer de son corps

Daniel Marcelli (63) relie indissociablement les changements sociologiques et leurs conséquences psychopathologiques pour expliquer cette recrudescence des agir dans la clinique contemporaine de l'adolescence.
Selon Marcelli, un des changements les plus importants dans la psychopathologie consiste dans le fait suivant : "Du temps de Freud, le désir était coupable mais en revanche le lien social ne se discutait pas. […] De nos jours, le désir est devenu largement légitime : chacun a le droit d'avoir tel ou tel désir. […] Pour autant l'expression manifeste de ce désir n'est pas nécessairement reconnue comme légale." (63)
Ainsi, auparavant, la personne refoulait ou réprimait un désir ressenti comme coupable. Dans l'élaboration fantasmatique de chacun, la souffrance résultait de ce désir coupable et refusé. Tandis que de nos jours, le désir est légitime et c'est le lien social qui est perçu comme une entrave potentielle au désir, du fait de l'écart entre la légitimité de ce désir et son éventuelle légalité. "Aujourd'hui, la souffrance provient de l'entrave imposée par le lien social. Face à cette entrave, l'individu peut refuser, passer à l'acte ou cliver cette réalité obstinée qui elle-même refuse." (63) Marcelli va détailler les déterminants psycho-sociaux de ce changement.

Se plaçant d'un point de vue sociologique, il postule que l'être humain est conditionné par ses croyances, qui forment sa religion, donc, étymologiquement, ce qui le relie aux autres. Marcelli rappelle que la religion (du latin *religare*, ce qui relie) est une croyance qui relie entre eux les membres d'un groupe social. Et toute religion impose qu'un système de valeurs soit édicté par la communauté, avec une échelle, une hiérarchie collectivement établie dans les valeurs. Mais quand la croyance n'est pas partagée par les membres du groupe, qu'elle est l'affaire d'un unique individu, elle devient alors une croyance singulière (aux deux sens du terme : croyance d'un individu unique, et croyance bizarre) (63).
D'un point de vue individuel, Marcelli considère donc qu'inévitablement, pour un individu particulier, se pose la question de hiérarchiser ses propres valeurs. Cette hiérarchie ne conditionne pas tant le type de conflit interne qui se pose à cet individu que ses possibilités d'aménagement et la réponse qu'il peut y donner. La réponse à un conflit interne interroge nécessairement le système des croyances de l'individu, c'est-à-dire sa religion privée (63).
Et du point de vue psychanalytique, le conflit est au centre du modèle métapsychologique du fonctionnement psychique. Il est constamment subordonné à un problème de hiérarchie, soit entre les pulsions elles-mêmes, soit entre les diverses instances (Moi/Surmoi, Surmoi/Idéal du Moi, etc.) qui animent les valeurs propres au sujet (63).

Or, d'après Marcelli, "dans le cours du dernier siècle, nos sociétés ont profondément changé dans la hiérarchie des valeurs, passant d'une hiérarchie privilégiant la valeur du lien social à une hiérarchie privilégiant la valeur de l'individu" (63). Plus précisément, ce qui a changé

pour Marcelli, "c'est l'échelle des valeurs et de leur hiérarchie propre à chaque individu, en résonance au système de croyance et de valeurs propre au groupe social dans lequel l'individu évolue. Soit, en d'autres termes, la religion qui relie la croyance interne et intime de chaque individu à la croyance communautaire partagée entre les membres de ce groupe d'appartenance." (63)

Marcelli explique donc qu'à l'aube du XX^{ème} siècle et durant toute sa première moitié, le modèle des névroses a prévalu, la névrose résultant du jeu conflictuel entre le Surmoi, le Moi et les pulsions contenues dans ce qu'il nomme le "sac narcissique" (le *Self* des anglo-saxons, que les auteurs francophones nomment plus volontiers le sujet ou le Je). Bien que partie prenante dans ce conflit, le Moi avait un rôle d'arbitre, sa fonction principale consistant à trouver des réponses aux conflits psychiques en préservant autant que possible le sentiment d'unité et de cohérence du sujet. "Le Moi gérait les conflits intrapsychiques de chaque individu de deux manières principales. D'une part, il avait la possibilité de s'identifier aux interdicteurs, lesquels ne manquaient pas : la figure du père en premier lieu. D'autre part, ce Moi participait activement à la dévalorisation de ce désir inopportun, parce que celui-ci n'était pas respectueux du lien social." (63)
"Jadis, écrit Marcelli, la croyance majeure, celle qui s'imposait, était tournée du côté du lien social, qui transcendait l'individu, lequel devait s'y soumettre à défaut d'y obéir. Le Surmoi était en position hiérarchique haute par rapport aux pulsions et au contenant narcissique, le Moi choisissait à l'évidence de réprimer ou de refouler ce désir inopportun, coupable de provoquer une intranquillité chez ce sujet. La religion qui reliait entre eux les membres de la société s'incarnait à travers la figure du Père, qu'il s'agisse de Dieu le Père, du Roi ou du seigneur, ou plus banalement du père de famille ; c'était la valeur suprême, hiérarchiquement haute, la loi du Père, dont beaucoup ont encore la nostalgie sans toujours percevoir quel en était le prix exorbitant au plan psychique." (63)

Mais dans notre société actuelle, qui ne repose plus sur un partage de croyance faisant de cette figure paternelle et parfois divine le point de référence et d'ancrage, quelle peut être alors la religion qui nous unit, se demande Marcelli. D'après lui, la croyance implicite que les individus des sociétés démocratiques contemporaines partagent désormais est la suivante : "Mon corps et ma pensée m'appartiennent et nul autre que moi-même n'a de droit sur ce corps et cette pensée" (63). Pour Marcelli, telle est la religion qui nous unit les uns les autres. Cette religion fait de l'individu la valeur hiérarchiquement haute, la valeur suprême, celle qui s'impose (63).

Avec ce changement, l'ordre des croyances de chacun s'en trouve bouleversé : il n'y a plus de croyance religieuse explicite, mais une croyance partagée dans une religion implicite. Et cela modifie profondément les arguments dont le Moi peut se servir dans la gestion des conflits intrapsychiques. Le désir du sujet étant désormais légitime, ses propres pulsions tout comme ses besoins narcissiques sont en position hiérarchiquement haute, tandis que le lien social est en position hiérarchiquement basse. (63)
Marcelli énonce clairement comment le sujet désirant d'aujourd'hui résout ses conflits : "Lorsque le Moi doit arbitrer entre le désir ou l'expression d'une pulsion chez le sujet, et

l'entrave que lui oppose le lien social, c'est bien évidemment à la préservation de ce désir que le Moi travaille en priorité. Le Moi ne condamne plus le désir mais cherche aujourd'hui à ruser avec un lien social ou une réalité désobligeante, inopportune. Se couper de ce fragment de réalité par clivage, utiliser le clivage pour désinvestir et dévaloriser soudainement celui-ci, puis pour idéaliser et réinvestir celui-là, maintenir à côté des attitudes opposées et contradictoires selon la personne, le moment ou le lieu, faire le caméléon pour que tous les possibles restent possibles, telles sont quelques-unes des stratégies habituelles du Moi, dont on perçoit qu'elles portent avant tout sur les aménagements du lien social ou de la réalité pour mieux préserver la légitimité du désir." (63)

Pour illustrer son propos, Marcelli fait référence aux passages à l'acte que sont les scarifications. Se demandant à quel moment un adolescent se scarifie-t-il, Marcelli va répondre : "Souvent quand il est en colère, et plus encore quand il a la "rage". En général parce que la réalité du monde fait obstacle à son désir. Il éprouve alors un affect de souffrance devant ce refus de la réalité, et cette souffrance est ressentie comme d'autant plus intolérable ("j'y crois pas") que son désir est, de son point de vue, légitime. Cette souffrance se transforme rapidement en colère et en rage, laquelle pousse le sujet à l'action : quand on souffre, on supporte, on attend ; quand on est en colère, on agit plus volontiers. Par l'agir, les scarifications par exemple, le sujet transforme une souffrance subie provenant du refus d'un autre, souffrance indicible et invisible, en une plaie bien visible et éventuellement une douleur bien localisée. Puis il va aux urgences hospitalières pour se faire recoudre, en un mot, il demande réparation d'un acte dont il se dit victime. Dans cette séquence, le sujet ressent donc son désir comme légitime, le refus de l'autre comme une intolérable entrave à la satisfaction de ce désir et comme un inacceptable état de dépendance à autrui. Le lien social fait l'objet d'une disqualification par le Moi et la souffrance qui témoigne de ce lien est activement transformée en douleur et en plaie : la passivité est retournée en activité et la dépendance à l'autre transformée en exigence de réparation…" (63)
Pour Marcelli, ce n'est pas un hasard si ces conduites de scarification débutent pratiquement toujours à l'adolescence. Car c'est précisément l'âge du travail de subjectivation, d'appropriation par le sujet de son corps propre, de sa sexualité et de ses pensées. D'après Marcelli, ce travail de subjectivation n'est rien d'autre que l'exigence sociale d'intérioriser la croyance communautaire, la religion qui nous relie tous : mon corps et ma pensée m'appartiennent et nul autre que moi-même n'a de droit sur ce corps et cette pensée. (63)
D'un point de vue psychopathologique, Marcelli estime que "ces sujets ne sont pas tous, loin s'en faut, "limites". Mais il est sûr qu'ils campent aux limites de notre modèle, les limites d'un modèle historiquement daté où le refoulement d'un désir coupable représentait la pierre angulaire, la clé de voûte du modèle psychopathologique." (63)

2ème PARTIE : METHODE ET MATERIEL

Après avoir délimité les contours de notre sujet en détaillant successivement les différentes formes d'agir, la clinique et la psychopathologie des états-limites avec leurs particularités à l'adolescence, puis les hypothèses sociologiques, anthropologiques et psychiatriques de leur généralisation, nous allons maintenant justifier notre choix d'aborder cette problématique en partant des années 50, et sous l'angle du cinéma.
Dans un second temps, nous expliquerons les modalités qui ont présidé au choix de notre corpus de films, avant de procéder à l'analyse de chaque film sur le plan psychopathologique.

POURQUOI COMMENCER NOTRE TRAVAIL AUX ANNEES 50 ?

Pourquoi, dans notre travail, prendre comme point de départ les années 50 ? Parce que ces années amorcent un changement décisif : c'est à cette période que l'adolescence va devenir un sujet de préoccupation social et politique, psychiatrique et psychanalytique, et enfin culturel (avec l'apparition de films sur les adolescents, et d'une culture juvénile de masse).

I. Les adolescents : une préoccupation sociale et politique récente

Comme l'écrit la psychiatre et psychanalyste Annie Biraux (89) dans l'ouvrage dirigé par François Marty, *L'adolescence dans l'histoire de la psychanalyse*, c'est surtout après la Seconde Guerre mondiale que l'adolescence a suscité un intérêt du point de vue social et politique.

Les adolescents d'avant la Seconde Guerre mondiale ne constituent pas un corps social suffisamment homogène et important quantitativement, et jusqu'à un âge avancé, un amalgame existe entre enfants, pré-adolescents et adolescents (89). Dans l'après-guerre, plusieurs événements vont contribuer à identifier plus spécifiquement l'adolescence, lui permettant de sortir de l'enfance.

A. L'évolution judiciaire

Avant 1945, l'adolescence n'est identifiée qu'à travers les notions de transgression, de vice, d'indiscipline, ou dans l'estimation des aptitudes intellectuelles et morales qui font sa capacité à s'intégrer socialement, ou au contraire à bousculer l'ordre établi (89).

L'évolution de l'institution judiciaire va contribuer à identifier l'adolescence : devant l'insuccès de la répression et des colonies pénitentiaires, la Justice va favoriser le développement des approches socio-éducatives et psycho-éducatives. Ces mesures font écho au besoin de stabilité d'une société menacée dans ses fondements par une recrudescence de la délinquance et par

une jeunesse à la dérive dans le contexte d'après-guerre (89). Mais on peut toutefois noter que de tout temps, la force pulsionnelle des jeunes a fait peur, et que la société n'a eu de cesse de créer des institutions pour la contenir. Annie Birraux prend en exemple la définition de l'adolescence dans le Larousse de 1866, qui associait celle-ci à l'idée d'un danger pour la société (89). Elle rappelle que dans les années 40, adolescence et délinquance se confondent encore, les adolescents restant perçus comme une collectivité menaçante, aux marges des groupes sociaux stables qui défendent les valeurs établies.
Donc, devant l'inefficacité du gardiennage répressif de ces jeunes "inadaptés", les institutions vont faire preuve d'une volonté de rééducation, articulée à un savoir incluant la neuro-psychiatrie, la psycho-biologie, l'hygiène générale et alimentaire, et la réadaptation sociale (89). L'inadaptation est définie ainsi : "Est inadapté un adolescent, ou, plus généralement, un jeune de moins de 21 ans que l'insuffisance de ses aptitudes ou les défauts de son caractère mettent en conflit prolongé avec la réalité et les exigences de l'entourage conformes à l'âge et au milieu social" (Lagache, 1946, cité par Birraux). La majorité atteinte, l'inadaptation n'aurait donc plus lieu d'être, comme si elle consistait en un défaut de soumission d'une certaine classe d'âge au principe de réalité.

B. La prolongation de la scolarité

Toujours selon Annie Birraux, un autre élément socio-politique déterminant dans l'individualisation de l'adolescence est la décision de prolonger la scolarité, d'abord jusqu'à 14 ans en 1936, puis jusqu'à 16 ans en 1959 (89). Cette décision a contribué à "*révéler*" l'adolescence, de la même façon qu'au début du XX^{ème} siècle l'obligation scolaire avait révélé l'enfance souffrante[5]. Tant que la scolarité n'est obligatoire que jusqu'à 14 ans, l'adolescence n'est pas dans le champ des préoccupations sociales ni de santé. Mais à partir de 1959, les vicissitudes de la crise d'adolescence intéresseront la justice et la psychiatrie (maisons de correction ou de redressement pour les mineurs délinquants, cliniques et asiles pour les jeunes schizophrènes ou déficitaires). D'une certaine manière l'Education nationale a fait émerger un statut obligé de dépendance prolongée, avec un certain nombre de difficultés auxquelles il a fallu trouver des solutions (89).

Ainsi, c'est sous la pression de besoins politiques et socio-éducatifs qu'est né l'intérêt pour le fonctionnement psychique de l'enfant puis de l'adolescent. A l'échelle nationale, si la psychopathologie grave et lourdement symptomatique de la psychiatrie n'a pas été une

[5] En effet, la loi de 1882 instituant l'obligation scolaire avait, de par la fonction normative de l'école, entraîné la désignation d'enfants "*anormaux*". Du fait de son application impossible dans certaines situations, cette loi avait soulevé des problèmes, par exemple lorsque l'enseignement traditionnel ne pouvait faire face aux handicaps sensoriels (enfants aveugles, sourds-muets…) ou aux enfants arriérés. Dans le même temps, l'Etat ayant interdit d'enseignement les œuvres congréganistes qui prenaient ces enfants en charge, il a nécessairement fallu organiser des établissements publics spéciaux pour ces enfants arriérés non obligeables scolairement. C'est d'ailleurs ainsi que la psychologie, ou plutôt la psychométrie, développée par Binet, est rentrée dans l'école en 1900, pour évaluer la capacité d'apprendre des enfants et les discriminer en *anormaux d'hospice* (ou anormaux pédagogiques) et *anormaux scolaires* (ou anormaux médicaux), destinés à des établissements différents.

préoccupation majeure de l'après-guerre, l'inadaptation scolaire et la délinquance l'ont été, en raison de mesures politico-sociales créant un besoin de masse.

II. L'intérêt tardif de la psychiatrie et de la psychanalyse pour l'adolescence

De nombreux psychiatres et psychanalystes estiment que c'est également après la Seconde Guerre mondiale que l'adolescence est entrée dans le champ de la psychopathologie. C'est par exemple l'avis d'Annie Birraux (89), de François Ladame et Maja Perret-Catipovic (90), ou encore de Philippe Jeammet et Maurice Corcos (64).

A. L'adolescence dans la psychanalyse avant les années 50

Avant 1945, la bibliographie française en psychiatrie ou psychanalyse ne reconnaît pas de spécificité à la période adolescente du développement de l'individu, et l'adolescent "normal" est considéré comme un grand enfant (89). La psychopathologie des adolescents n'est pas spécifiée au regard de celle des enfants ou des jeunes adultes.
Dans leur ouvrage *Adolescence et psychanalyse : une histoire*, François Ladame et Maja Perret-Catipovic (90) reprennent l'évolution de la théorie psychanalytique de l'adolescence. Pour eux, même si Freud, dans les *Trois essais sur la théorie sexuelle* (91), consacre dès 1905 un chapitre entier à la puberté et aux remaniements psychiques qui y sont liés, l'adolescence sera longtemps négligée par la suite, reléguée au second plan par la psychanalyse. Anna Freud considèrera même que l'adolescence aura été traitée comme "la Cendrillon de la psychanalyse" jusqu'à ses travaux en 1958 (92).
Toutefois, parmi la seconde génération de psychanalystes, celle des élèves directs de Freud, certains vont dégager des pistes d'étude. Ainsi dans l'entre-deux guerres, plusieurs groupes de psychanalystes travaillent-ils sur le thème de l'adolescence, mais toujours dans une perspective théorique dont l'application se limite au domaine de l'éducation et de la pédagogie curative (90). On peut citer notamment Siegfried Bernfeld, Helene Deutsch, et surtout August Aichhorn qui va éclairer à la lumière de la psychanalyse son expérience d'éducateur pour jeunes délinquants en Autriche.
A noter que contrairement à Anna Freud, Mélanie Klein s'aventurera peu du côté de l'adolescence (90). Accordant une importance fondamentale à la pulsion de mort dès la naissance, ses théories occulteront le devenir de la libido au travers de la maturation sexuelle à la puberté. Elle n'abordera l'adolescence qu'en comparaison avec l'enfance, la considérant uniquement comme une répétition de la problématique infantile sans lui accorder une quelconque spécificité (90).

B. Les facteurs psychanalytiques à l'origine du changement des années 50

Plusieurs auteurs estiment donc qu'il faudra vraiment attendre la fin des années 50 pour que s'amorce un changement de perspective, et que la possibilité de soigner les adolescents par la psychanalyse soit reconnue. Plusieurs raisons sont avancées pour expliquer cela.

Dans une perspective inter-nationale, Ladame et Perret-Catipovic supposent que la reconnaissance de la sexualité infantile, scandaleuse pour l'époque de Freud, a probablement détrôné la puberté de sa place centrale, jouant un rôle de préoccupation écran par rapport à la sexualité adolescente (90).

En France, Annie Birraux considère que l'une des raisons déterminantes expliquant l'individualisation de l'adolescence et de sa psychopathologie spécifique est l'émergence, dans l'après-guerre, d'une nouvelle conception du soin en psychiatrie, héritée de l'esprit hygiéniste du début du XX^{ème} siècle et à l'origine de la création de la psychiatrie de secteur (89). Il s'agit de transformer les asiles en hôpitaux ouverts. Certes, les prémices de cette conception du service ouvert remontent au début du siècle, mais elles n'ont été formalisées et concrétisées que plus tardivement, et c'est dans l'après-guerre que ce mouvement se généralisera (89).
Avec cette "*ex-carcération*", les psychiatres seront conduits à s'intéresser de plus près aux relations entre psychopathologie et environnement, avec l'idée de la prévention des troubles psychiques, et notamment de la psychose. A ces nouveaux besoins vont donc répondre de nouvelles procédures, et le champ de la pathologie mentale va s'ouvrir à la psychanalyse, et notamment à la psychanalyse de l'adolescent puisque c'est à cette période que débutent souvent les psychoses (89).
D'autre part, comme nous l'avons vu, les années d'après-guerre sont aussi marquées par les lois sur l'enfance délinquante, l'enfance en danger moral, l'enfance récidiviste, l'assistance à l'enfance et les tribunaux spéciaux. De fait, les secteurs psychiatriques pour enfance inadaptée qui voient le jour à cette époque ont également le souci d'être réadaptatifs et de mieux prendre en charge les difficultés des enfants scolarisés (89). La discrimination et le triage font ainsi place à un souci correcteur, ré-adaptatif et ré-éducatif. C'est l'inadaptation qui fait crise, et la rééducation doit remettre sur le droit chemin.
L'instauration de ces mesures et équipements va permettre la prévention et le dépistage de la délinquance et des pathologies à l'adolescence, de façon à protéger et consolider cette société secouée dans ses valeurs fondamentales (89). Ainsi les psychanalystes ont-ils dû élaborer des modèles de réponse adaptés à la spécificité de problèmes qui n'étaient ni ceux de l'enfant, ni ceux de l'adulte (89). Ils ont commencé à théoriser la problématique adolescente de la dysharmonie entre les pulsions du Moi et les pulsions sexuelles, les inhibitions, les blocages, et plus largement le "pouvoir penser". Ces élaborations théoriques ont entraîné le déclin progressif de la notion un peu mécaniste de réadaptation.

C. L'adolescence dans la psychanalyse depuis les années 50

C'est donc à la fin des années 50 que les psychanalystes vont changer de perspective et s'intéresser aux spécificités de la période adolescente au niveau du psychisme. Alors qu'auparavant, l'adolescent qui rencontre le psychanalyste est celui qui empêche le monde de tourner en rond (il est l'agressif, le délinquant, l'inadapté scolaire, ou encore le délirant), dans les années 60 un mouvement théorique s'amorce à la suite de l'article de 1958 d'Anna Freud (92), proposant une première synthèse des travaux psychanalytiques consacrés à

l'adolescence. Elle va soutenir, à la suite de son père, que la poussée pulsionnelle de la puberté introduit un déséquilibre entre le Ça et le Moi et affaiblit ce dernier. De ce fait les adolescents auraient une faible tolérance à la frustration et seraient poussés à la recherche du plaisir immédiat, plutôt qu'à la recherche de satisfactions de substitution, sublimatoires. De plus l'angoisse liée à l'affaiblissement du Moi induirait une rigidification des défenses. Anna Freud consacrera une partie de sa vie au traitement psychanalytique des adolescents à la fameuse *Hampstead Clinic*.
Parallèlement, Jeanne Lampl-de Groot, psychanalyste hollandaise, élève de Sigmund Freud et amie d'Anna, va étudier le devenir des investissements narcissiques au travers de considérations sur l'idéal du Moi, le Moi et le Surmoi.

Pour Martine Stassart (93) l'année 1962 est décisive pour la constitution d'une psychopathologie spécifique de l'adolescence, avec la parution de trois écrits fondateurs : *Identité et identification chez les adolescents* d'Evelyne Kestemberg, *Les adolescents* de Peter Blos, et le chapitre que Winnicott consacre à l'adolescence dans son livre *De la pédiatrie à la psychanalyse*.
L'adolescent n'est plus considéré comme celui qui pose problème parce qu'il dérange la société, mais comme celui qui traverse une période de bouleversements internes et de réaménagements, qui vit une crise interne, le plus souvent transitoire, et que la société ne reconnaît plus, pas plus qu'il ne la reconnaît (89). Ce n'est donc plus seulement ce qui se donne à voir (le symptôme) qui fait l'objet d'une réflexion et d'une élaboration, c'est aussi le monde interne de l'adolescent et la spécificité de son économie qui sont désormais objets de recherche. Il s'agit, en partant des caractéristiques propres à toute adolescence, de tenter de saisir ce qu'un symptôme vient résoudre (89). Tandis qu'auparavant, c'était l'enfant dans l'adolescent qui était l'objet d'observation, désormais l'adolescent sort de l'enfance.

Dans le monde, plusieurs élèves d'Anna Freud vont prendre la suite (90).
Moses Laufer, par exemple, va travailler auprès de jeunes désespérés et violents dans l'Est de Londres. Avec son épouse Eglé et le groupe de psychanalystes réuni autour d'eux, il va développer une théorie originale de la psychopathologie de l'adolescence, dans laquelle le corps occupe une place spécifique, que le processus de développement se déroule normalement ou non (90). La pathologie s'exprime préférentiellement par le biais du corps, qui est la cible privilégiée des attaques destructrices (alors que dans les troubles psychiques de l'adulte, ces mêmes attaques peuvent s'exercer contre la pensée). L'adolescence est vue comme un processus de développement dont le but est l'établissement d'une identité sexuelle fixe et irréversible (90). La psychopathologie est modélisée en termes de cassure dans le développement, d'impasse, d'arrêt prématuré, et non pas en référence à la nosographie psychiatrique traditionnelle qui a cours chez l'adulte (90). L'adolescence a par ailleurs une fin, qui peut être normale ou non, et Laufer estime que le psychanalyste doit prendre position sans ambiguïté en termes de normalité ou de pathologie (90).
Aux Etats-Unis, Peter Blos part du constat qu'une théorie du développement de la personnalité basée uniquement sur l'évolution libidinale est insuffisante. Ami d'Anna Freud mais également imprégné par l'école américaine, il va accorder une grande place à la théorie des relations d'objet (90). Il va aussi décomposer l'adolescence en phases développementales

distinctes, avec des exigences et des conflits propres, différenciant notamment la préadolescence du début même de l'adolescence. La préadolescence est caractérisée par une peur omniprésente de passivité et de soumission à la mère archaïque, accompagnée d'une idéalisation défensive du père. Le début de l'adolescence se manifeste lui au travers d'un changement qualitatif des pulsions et de la relégation de la prégénitalité au second plan par rapport à l'élaboration du complexe d'Œdipe (90). Blos va également souligner que le complexe d'Œdipe, dans ses versants positif et négatif, n'est véritablement résolu qu'à l'adolescence après avoir été mis en veilleuse à la fin de la période génitale infantile (90). En outre, il définira l'adolescence comme un "second processus d'individuation" (à la suite de Margaret Mahler, qui avait insisté sur la nécessité de l'internalisation de l'objet primaire pour s'en séparer, Blos va considérer que la tâche essentielle de l'adolescence est de se désengager de cet objet internalisé pour pouvoir investir de nouveaux objets) (90). Il accorde par ailleurs une place importante à la régression, dont il soutient qu'elle n'a pas une valeur défensive mais qu'elle constitue un facteur essentiel au service de la poursuite du développement psychique (90). Enfin, il souligne l'importance du père pendant toute la période pré-œdipienne pour aider l'enfant à sortir de la dyade primitive. Ce père pré-œdipien peut être à l'origine de complications importantes à l'adolescence, dans le sens d'une fixation à sa grandiosité, avec tous les risques d'évolution homosexuelle et d'entrave à la constitution de l'idéal du Moi adulte que cela comporte (90).

En France, Pierre Mâle, Georges Mauco, Serge Lebovici, René Diatkine, Evelyne Kestemberg et d'autres vont commencer à théoriser la psychopathologie de l'adolescence (90).
Pierre Mâle est considéré comme le père de l'école française de psychanalyse de l'adolescent. Il a souligné que l'adolescence ne se limitait pas à marquer la fin de l'infantile, mais qu'elle constituait une révolution et, par là même, une origine (90).
Puis Evelyne Kestemberg a articulé problématique objectale (centrée sur l'identification) et problématique narcissique (touchant l'identité). Ce lien entre narcissisme et appétence objectale reste central pour nombre de psychanalystes concernés par l'adolescence (90).
Philippe Jeammet, dans une filiation directe à Evelyne Kestemberg, insiste sur la part jouée par la fragilité des assises narcissiques chez les adolescents malades, notamment dans les troubles liés à la dépendance et l'anorexie mentale (90). Nous en avons déjà parlé.
Philippe Gutton distingue dans ses recherches le "pubertaire", temps explosif, d'éclatement de la topique, laissant libre cours aux fantasmes incestueux et de parricide, et "l'*adolescens*", temps de guérison marqué notamment par la constitution du Surmoi et de l'Idéal du Moi adultes (90). Ces deux temps ne constituent pas deux phases successives, mais sont étroitement intriqués et leur désintrication marque la pathologie (90). Le temps de cicatrisation repose sur la mise en place de procédures originales, inexistantes avant la puberté, d'où l'importance accordée aux remaniements du Surmoi et à la mise en place des idéaux du Moi (90).
Raymond Cahn, à travers la compréhension psychanalytique des psychoses à l'adolescence, s'est intéressé à la question de la subjectivation, de l'appropriation du corps sexué, et à celle de l'autonomie de la pensée, de sa libération de la mainmise parentale, dans la lignée des travaux de Piera Aulagnier (90).

III. La représentation de l'adolescence au cinéma

Paris *et al.* (2009) rappellent que dès le cinéma muet (début du XX^{ème} siècle), les westerns et les films de cape et d'épée parlèrent aux adolescents du monde entier, mais ceux-ci n'y furent que rarement mis en scène (94). Pour l'historien du cinéma Vincent Lowy (95), même si le personnage de l'adolescent apparaît en deux temps, au début des années 30, et à la fin des années 40, c'est James Dean qui figurera à partir de 1955 comme la première star adolescente.

Avant la Première Guerre mondiale, le cinéma, surtout américain, montre des adolescents (bien plus souvent que des adolescentes) délinquants, violents et à rééduquer (94). Ce qui correspondait, comme on vient de le voir, au regard de l'époque sur cette population décrite comme des criminels en puissance. Avec la saignée démographique des années 1917-1918 et la crise de 1929, apparaît le premier état du personnage adolescent (95). Il s'agit d'une figure fugueuse, en rupture avec la société : dans le cinéma, l'adolescent est jeté sur les routes, il est montré autant menacé que menaçant. Cette figure traduit les préoccupations de l'administration Roosevelt devant faire face à un phénomène d'errance de masse d'adolescents problématiques pour la société, récalcitrants, dont les structures familiales ont été désaccordées par la crise et par les pertes de la Grande Guerre (120 000 victimes américaines). Le phénomène de société qu'est la délinquance juvénile de l'époque s'explique notamment par le fait qu'une bonne partie de ces adolescents n'avaient tout simplement jamais connu leur père (95). Dans les films des années 30, ces adolescents turbulents sont montrés sur la voie de la rédemption. L'époque est dominée par la norme puritaine, celle du mariage hétérosexuel et du lien sacré entre conjugalité, sexualité et parentalité. Ainsi le code moral d'Hollywood institué à partir des années 30 (le fameux code Hays) bannit toute référence à une sexualité hors des normes du mariage et la sexualité de la jeunesse est encore irreprésentable. Et les idoles des adolescents réels sont plutôt de jeunes adultes dépassant les frontières, à la conquête du nouveau monde (94).

Ce qui vaut pour la Première Guerre mondiale vaut également pour la Deuxième : le même phénomène sera à l'œuvre dans les années 1945-1955, après un conflit beaucoup plus meurtrier encore pour les Américains (plus de 400 000 victimes). L'idée de l'absence de père s'exprime à nouveau, mais cette fois par la contestation, la révolte, le besoin irrépressible de fuir le milieu familial ou celui des origines (95). Mais avec le passage des années, la dramatisation des rapports amoureux et la représentation de la passion sous l'angle de la sensualité (une des marques de la modernité au cinéma) s'emparent du personnage adolescent (95). Ainsi, après 1945, l'adolescence au cinéma va prendre le visage du romantisme amoureux et de la fuite du monde réel. *They live by night* (*Les amants de la nuit*), premier film de Nicholas Ray en 1948, illustre bien cette mutation et conduit directement à la figure de James Dean.

Dans les années 50, ces différents motifs s'amalgament et donnent naissance à un personnage de rebelle instable et individualiste, qui a fortement marqué les représentations sociales de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. James Dean va cristalliser, à partir de 1955, ces différentes tendances et créer une synthèse parfaite du personnage adolescent (95). Il devient, dans *Rebel*

without a cause (*La fureur de vivre*, Nicholas Ray, 1955), le premier héros adolescent, porte-drapeau de la génération *rock 'n' roll*. Il s'agit du premier film mettant en scène un héros adolescent, joué par un adolescent, dans une problématique adolescente (94). Malgré le code moral en vigueur, Ray réalise un film sur le désir adolescent, oscillant entre ses identifications homo- et hétérosexuelles, violent et fleur bleue, injuste et révolté, flirtant avec la mort et explosant de vie, à une époque où l'Occident voit naître une nouvelle réalité sociologique : la culture juvénile de masse (94).

En effet, pour Paris *et al.*, c'est dans les années 50 que la jeunesse érige ses premiers films cultes, y trouvant les ébauches de son identité naissante (94). Les adolescents découvrent en James Dean leur première légende. Il est le premier à incarner une philosophie adolescente radicale, "*live fast, die young*", que représenteront plus tard les icones *rock* (Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Kurt Cobain…). Il est évident que sa mort violente à 24 ans, le 30 septembre 1955, dans un accident de voiture, va ajouter une dimension supplémentaire au personnage, l'élevant à la hauteur des mythes de son époque (95). Cette vision romantique et passionnée de l'adolescence perdurera, se perpétuant bien au-delà des années 50 grâce à d'autres films cultes.

POURQUOI LE CINEMA ?

Nous pensons, à l'instar de Freud, que les arts représentent une porte d'entrée privilégiée pour appréhender les phénomènes humains : "Ce sont de précieux alliés que les poètes et l'on doit attacher grand prix à leur témoignage, car ils savent toujours une foule de choses entre ciel et terre dont notre sagesse d'école ne peut encore rien rêver. En psychologie, ils sont bien en avance sur nous, hommes du quotidien, parce qu'ils puisent à des sources que nous n'avons pas encore rendues accessibles à la science" (96).

I. Le cinéma, forme artistique la plus répandue

Le cinéma est devenu la forme artistique, avec la musique populaire, la plus répandue sur la planète. Pourquoi le flux des images cinématographiques remporte-t-il la palme sur les autres formes artistiques ? Pour Denis Jeffrey (97), la réponse est d'abord parce que les images se consomment dans l'instant. Il s'agit d'une jouissance immédiate, sans entrave, sans censure, sans passage par l'épreuve de la réalité. Au cinéma, les désirs portés par les images peuvent être réalisés, dans l'imaginaire, sans attente, sans obligations morales. Les émotions sont la preuve que l'image touche les désirs : une émotion signale l'existence d'un désir (97). Même si les images cinématographiques se consomment dans l'instant, il reste quelque chose de l'émotion lorsque le film est terminé. Les émotions suscitées par les images filmiques laissent parfois des marques indélébiles. Ainsi, certaines images très fortes de films peuvent hanter des générations de jeunes (cela a été le cas avec *The exorcist* (*L'exorciste*, 1973) de William Friedkin, ou avec *Rosemary's baby* (1968) de Roman Polanski par exemple). C'est pourquoi, à notre sens, l'image n'est pas que conjuratoire, protectrice ou cathartique. Elle ne libère pas toujours du morbide, comme nous le discuterons plus tard.

II. Relations entre adolescents et cinéma

Concernant l'adolescence, le cinéma s'impose comme un objet culturel particulièrement révélateur. L'histoire du 7ème art est, comme on l'a vu, intimement liée à l'émergence de l'adolescence comme âge de la vie dans nos sociétés occidentales ; l'adolescent est à la fois une figure omniprésente du cinéma et l'un de ses plus fervents spectateurs.
Ainsi, selon Dupont et Paris, le cinéma a un potentiel heuristique non négligeable pour l'étude psychologique, sociologique et culturelle de l'adolescence : que ce soit dans le rapport des adolescents au cinéma ou dans les représentations cinématographiques de l'adolescence (98).

Nous le discuterons là aussi ultérieurement, mais nous pouvons déjà souligner que le cinéma est un art qui concerne particulièrement les adolescents.
Sur le plan social, il représente un espace de socialité, au sens où aller au cinéma est une activité souvent groupale. Nous aurions même tendance à le considérer comme une des premières activités en groupe pour les adolescents, indépendamment de leurs parents. La salle

de cinéma a une fonction groupale de communion, de catalyseur de l'émotion identitaire, et l'expérience du film a un effet renforçateur, parfois même fondateur, sur le groupe d'adolescents. C'est notamment ce qu'illustre le phénomène des films cultes du groupe, où il s'agira de retrouver ultérieurement le plaisir éprouvé sur l'instant partagé, ressentir ensemble et comme un seul être les mêmes émotions au cours du visionnage du film. En cela, nous pourrions aller jusqu'à dire que le cinéma est un moyen de développement de l'inter-subjectivité, du partage émotionnel, de l'empathie. Et à un autre niveau, la salle obscure reste un cadre privilégié pour de nombreux premiers baisers et premiers *flirts* à l'adolescence.
Sur le plan culturel, le cinéma peut aussi représenter un moyen pour l'adolescent d'affirmer une certaine indépendance, du moins une certaine distance, vis-à-vis de ses parents, à travers ses choix de films, ses goûts personnels ou ceux du collectif dont il fait partie. A ce titre, par le biais des *teen movies* ou des *blockbusters* et des mécanismes d'identification, le cinéma est un vecteur majeur de codes culturels, qu'il s'agisse de modes et styles vestimentaires, d'expressions langagières, d'activités culturelles ou sportives (par exemple, le phénomène des films et séries sur la danse ou le chant) ou même d'attitudes, comme nous le discuterons ci-après.
Pour Dupont et Paris (98), les adolescents, en recherche de miroirs d'eux-mêmes, de modèles identificatoires, d'idoles pour nourrir leur quête identitaire, trouvent des images produites par une industrie qui prend à la fois l'adolescence comme objet (les acteurs et actrices adolescents), comme usager (la tranche des 15-25 ans constitue les grands consommateurs de cinéma) et comme sujet (les personnages fictifs).

Par ailleurs, Dupont et Paris remarquent une relation au cinéma différenciée selon les sexes (98). La majorité des films cultes des adolescents (et des films sur l'adolescence) ont en commun de mettre souvent en scène la thématique de l'initiation. Mais l'adolescente va rechercher des scénarios abordant l'identité de femme et la mise en scène du corps féminin, la rencontre amoureuse et l'exploration des sentiments, de la sexualité. Tandis que l'adolescent va lui plutôt plébisciter des films illustrant l'initiation par des scénarios de combats, de compétition, de conquête, d'aventures, de prises de risque… s'identifiant à des héros virils le rassurant dans sa "phallicité" (98).

III. Le cinéma comme discours sur le réel

Si nous avons choisi de nous intéresser au cinéma dans ce travail sur la clinique de l'adolescence, c'est aussi parce que le cinéma est un reflet de ce qui se passe dans la réalité. Qu'il s'agisse de documentaires ou de films de fiction quel que soit leur genre, le cinéma est toujours l'empreinte d'un matériau réel sur la pellicule (ou le disque dur dans le cas du numérique). Ainsi, le cinéma exprime toujours une partie de la réalité, cette dimension du monde que représenterait l'ensemble des faits objectifs que nous pouvons constater, ces éléments bruts, non manipulés. Mais il en exprime seulement une partie, celle délimitée par le cadre, lui-même déterminé selon le point de vue du réalisateur sur la réalité faisant face à l'objectif de la caméra. On pourrait dire que le cinéma enregistre la réalité en la transformant en point de vue. La réalité absolue n'existe donc pas au cinéma, puisque le film est toujours

une construction, mais le cinéma a toujours rapport avec la réalité, par l'intermédiaire du cinéaste. La démarche et le point de vue du cinéaste témoignent de sa volonté plus ou moins grande de maîtriser ce qu'il filme : entre le film de studio et le film d'extérieur, c'est toujours la réalité qui est filmée, mais ce sont la distance à cette réalité, maîtrisée ou directement saisie, ainsi que la part d'aléa, qui changent, faisant du film une expérience plus ou moins ouverte.
Enfin, si la réalité est le monde tel qu'il est en dehors de nous, le réel est ce qui nous arrive de la réalité, la perception que l'on en a. Bien qu'elle soit un artifice dont il convient de se méfier, l'image – et la construction de l'image – sont capables de révéler quelque chose du monde réel et des autres, ne serait-ce que le point de vue singulier du cinéaste.
Par son regard partiel (et donc partial du fait du caractère intentionnel) sur la réalité, le réalisateur expose sa subjectivité, et, nécessairement, sa réalité interne, intrapsychique. Le spectateur, dont le regard est aussi partiel et qui est lui-même pris dans sa propre subjectivité, reçoit donc et interprète le film singulièrement. Ainsi, par la re-construction que chacun fait du film, le cinéma parle toujours de nous. Le spectateur de cinéma se trouve finalement pris dans une situation proche de celle du thérapeute menant une cure analytique, à la différence notable qu'on ne peut pas parler de transfert, et que seul le contre-transfert existe, allant du spectateur au film. Le spectateur serait même dans une situation d'énaction, au sens que lui a donné Serge Lebovici, c'est-à-dire dans une situation où la mise en corps de l'émotion est un préalable à la compréhension intuitive et empathique : dans un climat émotionnel donné, celui du film en l'occurrence, le contre-transfert ressenti par le spectateur au travers de son corps doit être maîtrisé pour pouvoir être élaboré, ce qui exclut tout passage à l’acte qui empêcherait l’élaboration recherchée. Comme nous le verrons dans la discussion, les conditions de réception du film par le spectateur empêchent généralement le passage à l'acte puisqu'il est dans une situation régressive d'immobilité forcée, écoutant et regardant sans pouvoir parler (du moins en général).
Comme le thérapeute, le spectateur attribue toujours, de façon plus ou moins consciente, une valeur symbolique au récit cinématographique. On peut d'ailleurs se demander si les grands récits d'antan dont parlent Le Breton et Lachance, ces grands mythes qui donnaient sens au vécu de chacun, n'ont pas été remplacés par les films. Les films de super-héros, dont le succès populaire est souvent immense et trans-générationnel, pourraient remplir cette fonction.

LE CHOIX DES FILMS

I. Les films sur les adolescents, les films pour les adolescents

Paris *et al.* (2009) distinguent trois objets cinématographiques concernant l'adolescence : les films considérés comme cultes *par* les adolescents, les films *sur* les adolescents, et les films *pour* les adolescents (94).

Historiquement, ces distinctions ont pu être floues. En effet, dans les années 50, les premiers films considérés comme cultes par les adolescents mettaient en scène l'adolescence, et ont été en même temps de grands succès commerciaux auprès des jeunes (94).
Les films pour adolescents sont apparus lorsque les *majors* ont cherché à reproduire ces succès en s'adressant directement aux adolescents, à travers les *teen movies* ou *teen pics*. Mais nombre de ces films préfabriqués, destinés au public adolescent, rencontreront l'indifférence et finiront dans l'oubli (94).
Au contraire, d'autres films, qui ne traitaient pas d'adolescence et ne cherchaient pas à atteindre ce public, seront des succès auprès des jeunes et deviendront des étendards, des films cultes (94).
Enfin, même si dans de nombreux cas les catégories peuvent se recouper, il nous semble également pertinent de distinguer les simples films à grande audience (*blockbusters*).

Les films cultes, bien que n'étant pas toujours reconnus par la communauté cinématographique comme de "*grands films*", voire n'ayant pas obtenu un énorme succès à leur sortie, sont ceux qui ont finalement été adoptés par une génération d'adolescents qui s'y identifient (94). Les films cultes constituent une sorte de "*métagenre*" (99), et peuvent trouver leur place dans des genres cinématographiques plus spécifiques. Ils peuvent ne pas viser particulièrement le public adolescent, ni le mettre en scène, et faire néanmoins trait identificatoire pour une génération. Elus par un succès souvent imprévisible, deviennent partie intégrante de la culture juvénile et certains traversent même les âges et le temps (94). Un exemple parmi d'autres est le film *Scarface* de Brian de Palma, datant de 1983 et encore largement regardé aujourd'hui par les adolescents et jeunes hommes des quartiers populaires, comme l'a montré Farid Rahmani (100).

A côté de cela, il existe un cinéma mettant en scène l'adolescence, celui des films sur l'adolescence. Leur mise en scène repose souvent sur deux modalités : une narrativité du souvenir, ou la description d'une tranche de vie (94).
Dans le premier cas, le film s'adresse en général avec nostalgie à un public adulte retrouvant des identifiants bien spécifiques à sa génération (par exemple, *American graffiti* (1973) de George Lucas). Mais l'adolescent d'aujourd'hui, qui s'interroge souvent sur la propre adolescence de ses parents, peut lui aussi trouver dans ces films un témoignage sociologique précieux (94). C'est par exemple le cas du film de Cédric Klapisch, *Le péril jeune* (1994), qui

a réuni un public adulte mais aussi un public adolescent en reprenant le mythe hippie des années 70.
Dans le second cas, le récit s'attache souvent à décrire le passage adolescent, au plus près du vécu réel du personnage adolescent. Ces films permettent aux spectateurs adolescents de trouver un miroir qui explicite à la fois le chaos de ses sentiments et lui donne l'essentielle conscience de ne pas être seul (94).
La représentation de l'adolescence au cinéma hésite ainsi entre la fascination et l'angoisse, entre le voyeurisme et le moralisme, entre la complaisance et la dénonciation, cachant souvent l'un sous l'autre. Ces films, qui correspondent à des questionnements d'adulte (ceux de leurs créateurs), proposent en général une vision inquiète ou fascinée de l'adolescence et des thèmes qui y sont liés (fantasmes et pulsions à nu, transgression, violence, mort, sexualité…). Derrière le propos, l'adolescent est souvent montré comme provocateur ou moralisateur. Le malaise est parfois tangible à la vision de ces films, dans lesquels l'adolescent peut être réduit à l'objet d'une jouissance malsaine et voyeuriste de l'adulte (94).

Enfin, certains films sont donc spécialement destinés aux adolescents. En général, les adultes ne visionnent pas ces films qu'ils méprisent souvent (94). Les films pour adolescents se retrouvent dans des genres aussi divers que l'horreur, la science-fiction, l'*heroic fantasy*, la comédie... La grande majorité met en scène des adolescents aux prises avec des questions originelles ou sexuelles, soit au travers d'un humour potache et régressif, soit dans une métaphorisation de fantasmes fondamentaux et d'angoisses multiples (comme dans les *slashers*, sous-genre de films d'horreur mettant en scène un tueur masqué qui élimine à l'arme blanche un à un les membres d'un groupe de jeunes, jusqu'à son opposition finale à une jeune héroïne). Cependant, les héros ne sont pas toujours adolescents (par exemple, Jack Sparrow dans *Pirates des Caraïbes*) mais ils possèdent alors des traits caractéristiques de l'adolescence (l'impétuosité, la violence) facilitant l'identification (94).

II. Méthode

Dans ce travail, nous avons choisi de ne prendre que des films SUR l'adolescence. En effet, afin de mettre en évidence l'évolution de la clinique de l'adolescence au cinéma, c'est la représentation des adolescents qui nous a intéressés, autrement dit le regard porté par différents cinéastes sur les adolescents.

La question de la qualité des films s'est évidemment posée dans notre choix, mais a vite été exclue.
En effet, d'une part, comment évaluer objectivement ce paramètre : qu'est-ce qu'un film de qualité ? Parle-t-on de la qualité technique du film, de sa qualité émotionnelle, de sa qualité scénaristique…? Si oui, comment les juger ? La conformité aux règles existantes n'est assurément pas un critère valable, sans quoi les œuvres innovantes ou iconoclastes seraient sans valeur. Et à l'inverse, de très belles œuvres peuvent naître dans le classicisme. Plus encore, ne peut-on pas apprécier un film présentant des défauts techniques, ou ne jouant pas la

carte de l'émotion ? N'y a-t-il pas d'excellents films sur le plan cinématographique qui s'appuient sur un scénario relativement pauvre ?
D'autre part, en quoi un film de qualité aurait-il mieux reflété la réalité ? Les films de studio, plus maîtrisés et en ce sens plus éloignés de la réalité que nous connaissons, ne peuvent-ils pas nous en apprendre autant sur l'Homme que des films d'extérieur ou des documentaires ?
Fallait-il alors que nous choisissions des films ayant touché un large public ? Il nous semble que cela n'aurait pas plus été un gage de reflet de la réalité. Effectivement, le cinéma étant un art couteux et à fort potentiel commercial, les stratégies promotionnelles tiennent un rôle important et influencent la visibilité d'un film, donc le nombre d'entrées en salle. Cependant, le fait qu'un spectateur se déplace pour voir un film ne signifie pas qu'il l'apprécie (on peut être déçu par ce qu'on voit), et la qualité d'un film ne se mesure pas nécessairement au nombre de spectateurs en salles, ni même au nombre de spectateurs qui l'apprécient.
La réception d'un film par la critique ne nous a pas paru non plus un critère valable et objectif, l'activité critique telle que pratiquée par la majorité des journalistes (c'est-à-dire consistant à noter une œuvre) restant *in fine* subjective (d'ailleurs, à notre sens, si l'on tient en tant que spectateur à s'appuyer sur les critiques pour guider son choix, il conviendrait alors de se référer à l'avis d'un ou quelques critiques partageant les mêmes goûts que soi, plutôt que de se référer à la critique en général… quitte à rester dans un entre-soi confortable…). Ainsi, le succès commercial ou critique des films n'a pas été un critère guidant notre choix.
Enfin, l'impact d'un film sur le public n'étant à notre connaissance pas mesurable, et étant lui aussi hautement subjectif, ce n'est pas un paramètre dont nous avons tenu compte. Même si l'on peut raisonnablement penser que plus un film a une large diffusion, plus il a de chances d'influencer les spectateurs et donc la société et les adolescents, ce dont nous discuterons ultérieurement.

Ainsi, en l'absence de tout critère de choix objectif, nous avons décidé d'assumer un arbitraire quasiment total dans notre sélection.

A. Critères d'inclusion

Nous avons respecté cependant de rares critères d'inclusion :

- Il fallait en premier lieu que le film soit centré sur des personnages adolescents, c'est-à-dire âgés de 12 à 18 ans. Autant que possible, nous avons essayé de tenir compte de la caractérisation psychologique des personnages, c'est-à-dire de choisir des films dont les personnages ont une certaine "épaisseur psychologique", autrement dit des personnages qui nous ont paru travaillés, dont le spectateur connaît l'histoire de vie ou peut au minimum la reconstruire imaginairement. Cela reste bien évidemment une évaluation subjective de notre part.
- Dans un souci de respect de la parité, et pour minimiser les biais de sélection, il fallait que notre corpus soit constitué de films mettant en scène des personnages tantôt féminins (adolescentes), tantôt masculins (adolescents). Certains films se concentrant sur plusieurs personnages ou sur des groupes, ce critère n'a pas été simple à toujours respecter.

- Dans le but de mettre en évidence cette évolution à la fois sociale et clinique, nous avons choisi des films d'époques différentes. Etant limités par le temps, et ne pouvant de toute façon prétendre à l'exhaustivité, nous avons essayé de prendre des films espacés dans le temps, caractérisant chacun une décennie particulière des années 50 à nos jours.

B. Critères d'exclusion

Nous avons également respecté quelques critères d'exclusion :

La nationalité des films nous a aussi posé question. Comme nous l'avons vu dans notre première partie, la généralisation des états-limites et des pathologies de l'agir s'explique en partie par des changements sociaux-anthropologiques : la question sociale est donc déterminante dans ce que nous voulons montrer. Or, comme le soulignent Dupont et Paris, le cinéma américain représente 80 % de la production cinématographique mondiale; seules l'Inde et la France (dans une moindre mesure, grâce au système de financement particulier qu'est l'avance sur recettes) sont capables de proposer une production nationale (98). La très grande majorité des films sur l'adolescence sont donc des films américains, et l'influence du cinéma américain sur les cinémas d'autres nationalités et plus globalement sur les autres cultures est extrêmement forte. D'autre part, nous avons considéré de façon grossière, sans chercher à le démontrer, que la société française avait tendance à "s'américaniser" selon une idée populaire répandue. Par conséquent, bien qu'il existe un biais culturel évident, nous nous sommes autorisés à choisir des films américains dans notre sélection, en plus de films français. En revanche, aucun film d'une autre nationalité que française ou américaine n'a été retenu.

III. Réalisation de la sélection

Nous avons initialement pensé à mettre au point et distribuer un questionnaire sur les films vus par des adolescents de collège et de lycée. Mais d'une part cela nous aurait davantage renseignés sur les films élus par les adolescents (reflétant ainsi les films pour adolescents, plus que ceux sur les adolescents). D'autre part, nous avons pensé que notre travail n'aurait pas pu avoir de dimension diachronique : les adolescents d'aujourd'hui regardant sûrement bien plus de films de leur époque que des films des années 50 ou 70, les réponses auraient sans doute concerné des films très récents.

Nous avons donc effectué une recherche sur Internet, sur le site français consacré au cinéma Allociné (www.allocine.fr). Les termes "adolescent", "adolescente" et "adolescence" ont été recherchés. Au total, 378 occurrences ont été trouvées, signifiant que nos termes avaient été associés par les modérateurs et les utilisateurs du site à 378 films répertoriés. Cela représentait 26 pages de résultats (15 résultats par page, sauf la dernière), classés par ordre chronologique de sortie. Il est intéressant de noter que les 21 premières pages ne concernent que des films

sortis en l'an 2000 ou après : cette abondante filmographie confirme que l'adolescence est un thème fécond et à la mode dans le cinéma, que les scénaristes et réalisateurs ne cessent d'exploiter, et que le public adolescent est une cible privilégiée pour l'industrie du cinéma.
Les films étaient de nationalités différentes, les personnages adolescents n'étaient pas tous centraux et certains films étaient étiquetés "films d'ado". Nous avons donc effectué un premier tri grossier en ne retenant que les films français ou américains et centrés sur des personnages adolescents. Nous n'avons évidemment pas cherché à voir tous les films qui restaient : en tant que cinéphile, nous nous sommes limités aux films sur l'adolescence que nous connaissions au moins de réputation, puis en tant que clinicien à ceux qui nous paraissaient les plus pertinents et les plus fins dans leur description de l'adolescence et des agir.
Puis, sur le moteur de recherche Google (www.google.fr), nous avons tapé les termes suivants "cinéma et adolescence" (environ 85300 résultats) et "films sur l'adolescence" (environ 14800 résultats). En parcourant les premières pages de résultats, nous nous sommes aperçus que de nombreux sites répertoriaient des blogs et des listes personnelles de films sur l'adolescence. D'ailleurs, parmi ces listes, certains films ne sortaient pas dans notre recherche sur Allociné, ce qui signifie que les utilisateurs d'Allociné ne les avaient pas étiquetés comme des films en lien avec l'adolescence ou les adolescents (on peut penser que qu'ils ne les avaient sans doute pas vus, ou qu'ils n'avaient pas pris le temps de les étiqueter, ou encore qu'ils ne savaient pas comment faire).

Au terme de ces recherches, notre choix s'est porté sur des films français ou américains d'époques différentes, centrés sur des personnages masculins et/ou féminins, que nous connaissions au moins de réputation, c'est-à-dire issus d'une certaine cinéphilie française qu'on pourrait qualifier d'orthodoxe ou de classique et qui correspond à notre culture.

Nous avons ainsi choisi quatre films au total, deux centrés sur les adolescentes, et deux centrés sur les adolescents :

- *Rebel without a cause* (*La fureur de vivre*), film américain sorti en 1955, réalisé par Nicholas Ray, mettant en scène un adolescent en personnage principal
- *Le péril jeune*, film français réalisé par Cédric Klapisch, sorti en 1994 mais se déroulant majoritairement en 1975, s'attachant principalement à un groupe de cinq adolescents
- *A nos amours*, film français sorti en 1983, réalisé par Maurice Pialat et se concentrant sur un personnage d'adolescente
- *Thirteen*, film américain sorti en 2003, réalisé par Catherine Hardwicke, s'intéressant à deux adolescentes.

ANALYSE PSYCHOPATHOLOGIQUE DES FILMS

I. *Rebel without a cause* (*La fureur de vivre*, Nicholas Ray, Etats-Unis, 1955)

A. Fiche technique

- Réalisation : Nicholas Ray
- Scénario : Stewart Stern et Nicholas Ray
- Photographie : Ernest Haller
- Montage : William Ziegler
- Distribution :
    - James Dean : Jim Stark
    - Natalie Wood : Judy
    - Sal Mineo : John Crawford, surnommé Platon
    - Tim Backus : le père de Jim
    - Allen Corey : Buzz

B. Situation du film

Rebel without a cause est le deuxième film de Nicholas Ray, après *They live by night* (*Les amants de la nuit*, 1949) qui abordait déjà l'adolescence sous l'angle du romantisme et de la fuite en avant. Cinéaste hollywoodien iconoclaste et à la forte personnalité, Ray a également réalisé le très bon *Bigger than life* (*Derrière le miroir*, 1956, avec James Mason), critique sociale au vitriol de l'*american way of life* et illustration clinique fort pertinente d'un état maniaque délirant cortico-induit, et l'excellent *Johnny Guitar* (*Johnny Guitare*, 1954, avec Sterling Hayden) premier (et seul ?) western féministe. Dans ses films, en général des films de genre, Ray affectionne particulièrement les personnages d'anti-héros, de marginaux en proie au doute. De nombreux grands réalisateurs (Jean-Luc Godard, François Truffaut, Wim Wenders, Martin Scorsese, Quentin Tarantino…) considèreront Ray comme un cinéaste majeur et lui rendront hommage dans leurs films (*Pierrot le fou*, *L'ami américain* et *Nick's movie*, *Un voyage avec Martin Scorsese à travers le cinéma américain*…).

Dans *Rebel without a cause*, Ray s'attache à représenter des adolescents qui ne comprennent pas le monde, et que le monde ne comprend pas. La motivation initiale des producteurs était de faire un film sur les adolescents violents, sur la délinquance juvénile qui intéresse beaucoup les médias de l'époque. Ray n'étant pas satisfait du scénario initial, manichéen, dans lequel les méchants venaient de familles pauvres et les riches étaient les gentils, il aurait dit : "C'est totalement faux. C'est nous tous !", avant de le modifier avec le scénariste Stewart Stern.

C. Analyse psychopathologique du film

Comme nous allons le montrer, le film de Nicholas Ray repose sur trois personnages principaux, représentant trois figures différentes de l'adolescence : l'hystérique (histrionique), le psychotique, et l'état-limite. On pourrait même voir une quatrième figure, celle du psychopathe ou du délinquant, incarnée par les adolescents de la bande.

Le film s'ouvre dans une petite rue de Los Angeles, où se dresse en arrière plan une barrière sur laquelle est inscrit le mot "DANGER". Apparaissent durant la scène les noms des acteurs, en caractères rouges faisant symboliquement écho au danger annoncé. La scène, filmée au ras du sol, nous montre un adolescent de 17 ans (James Dean) en pleine errance, à la démarche ébrieuse, vêtu d'un costume d'adulte, s'allongeant sur la chaussée à la vue d'un objet perdu qui se révèle être un jouet en peluche. Après s'être brièvement amusé avec, il prend une feuille de journal qui traîne par là et s'en sert de drap de fortune pour recouvrir la peluche, comme une mère le ferait avec son enfant. Puis il s'allonge tout contre la peluche, en position fœtale, et la séquence s'achève ainsi.
On retrouve d'emblée, dans cette scène d'ouverture, la définition en négatif de l'adolescent, à savoir un être qui n'est ni tout à fait un enfant, ni tout à fait un adulte, mais qui est à la frontière, au passage de l'un à l'autre de ces états. Le jouet en peluche est cet objet qui rappelle le personnage à son enfance, tandis que son corps et ses habits le situent du côté de l'âge adulte. Son comportement reflète cet entre-deux : le maternage symbolique de la peluche renvoie à une attitude parentale, adultomorphe (et témoigne d'un désir de réparation probable), tandis qu'à travers le jeu avec l'ours, qui n'est précisément plus de son âge, et à travers la position fœtale qu'il prend, on perçoit l'immaturité affective et le désir de régression du personnage. Enfin, l'ivresse évidente du personnage est bien sûr la marque d'une première conduite à risque le situant en plein dans l'adolescence.

La séquence suivante dure quinze minutes et condense toute la psychopathologie des personnages. Nous nous attacherons donc à la détailler assez précisément. L'action se déroule au poste de police de la ville, où le personnage de James Dean vient d'être conduit. Dans ce lieu symbolique, rempli d'adultes représentant la Loi et l'appliquant, Nicholas Ray va brosser les portraits de trois adolescents dont les parcours différents se rejoignent pour la première fois. Ils seront d'ailleurs réunis tous les trois dans un même plan, mais situés dans deux espaces différents séparés par une vitre : les adolescents d'un côté (James Dean et Sal Mineo), l'adolescente de l'autre (Natalie Wood). La mise en scène nous indiquera immédiatement, par un jeu sur les regards, les espaces et les objets, que le personnage de Natalie Wood éprouve une attirance encore mal assumée pour le personnage de James Dean, qui se positionne lui en figure protectrice envers le personnage de Sal Mineo. Nous allons analyser les caractéristiques psychologiques de chacun d'eux.

Concernant le personnage de James Dean, nous apprenons qu'il s'appelle Jim Stark, qu'il a été récupéré traînant dans la rue et qu'il est impliqué dans une bagarre avec un enfant qui l'a provoqué en l'appelant "*chicken*" ("poule mouillée"). Au fur et à mesure de la séquence, nous saurons que Jim n'a pas d'amis et que ses parents viennent de déménager en raison de ses

troubles récurrents de comportement (qu'ils ne comprennent pas d'ailleurs), "pour lui éviter les problèmes" dira son père. Ce à quoi Jim répondra "*You can't protect me !*" (que nous interpréterions volontiers par "Tu n'es pas capable de me protéger !").
Dès son arrivée au poste, un policier cherchera à récupérer le jouet trouvé par Jim et qu'il a gardé avec lui, mais il s'y opposera vivement, s'y agrippant farouchement comme à son enfance. Jim nous sera alors montré dans la provocation envers l'autorité et dans la recherche de limites, perturbant l'activité des policiers en hurlant à la manière d'une sirène, jusqu'à ce que l'un d'eux le rappelle à l'ordre en lui intimant de se taire, ce qu'il fera.
Ses deux parents, accompagnés de la grand-mère maternelle omniprésente bien qu'en retrait, entrent alors dans la scène du commissariat : Jim leur lance immédiatement un "*Happy Easter!"* ("Joyeuses Pâques!") des plus provocants, sans que ces derniers ne réagissent. La séquence s'attarde alors subtilement sur les différentes interactions de cette famille de classe moyenne supérieure en apparence, fréquentant les "clubs". Nous saisissons que les parents entretiennent des rapports conflictuels, la mère étant présentée comme autoritaire, castratrice, disqualifiant le père, qui est lui effacé, inconsistant. Les parents se trouveront en opposition, en contradiction à plusieurs reprises à propos de leur fils, désigné comme la source des problèmes, mais soit la mère aura le dernier mot face au père, soit le père étouffera de lui-même les conflits. Jim, témoin à son corps défendant de ces conflits entre adultes, criera se sentir "écartelé" ("*You're tearing me apart!*"), dans ce qui nous paraît être un passage à l'acte langagier, un cri du cœur.
Les relations parents-adolescent sont tout aussi dysfonctionnelles : la mère est présentée comme trop envahissante avec son fils. Contrairement au père, elle tentera de poser un interdit à Jim, mais se verra alors immédiatement disqualifiée par sa propre mère, la grand-mère maternelle de Jim, qu'elle ne s'autorisera pas à attaquer en retour pour se défendre. Le père, lui, cherchera à copiner avec son fils (l'appelant "Jimbo"), sera incapable de soutenir son regard, banalisera et excusera d'emblée son comportement, évitant ainsi d'avoir à affirmer son autorité. Par son laxisme, sa permissivité, en ne réagissant pas en adulte et en ne venant pas rappeler la Loi, ce père renvoie à son fils qu'il ne prend absolument pas en compte son besoin de limites, et *in fine*, qu'il n'entend pas sa détresse. Nous interprétons cette dénégation de la souffrance de Jim comme un moyen pour le père de faire l'économie de sa propre remise en question, de nier sa faillite personnelle dans l'éducation de son fils. Au contraire, il lui proposera un modèle identificatoire caduc, fondé sur le mensonge ("*I don't see what's so bad about taking a little drink. I cut loose pretty good in my day too.*", "Je ne vois où est le mal à boire un petit coup. Je me laissais bien aller dans ma jeunesse aussi", ce qui est faux), et ce faisant, cherchera à l'inscrire dans son sillage alors que Jim rejette en bloc les images parentales. Enfin, il cherchera maladroitement à se justifier : "*I try to get to him*" (traduit par "Je tente d'être un bon père"), ce qui signifie pour lui accéder à tous les désirs de son fils ("*I buy you everything you want*", "Je t'offre tout ce que tu désires") et lui apporter tout son amour, toute son affection.
L'inspecteur de police qui assiste à la scène sera le seul à comprendre la détresse de Jim, et dans un élan protecteur dont ni l'un ni l'autre des parents de Jim n'est capable, il va le dégager de ces conflits en l'entraînant dans un bureau annexe. Une fois dans le bureau, Jim pourra verbaliser ses fantasmes parricides ("*Somebody ought to poison him*", "Il faudrait l'empoisonner"). Et juste après avoir dit cela, il essaiera brutalement de frapper l'inspecteur,

sans raison apparente. Nous sommes ici témoin, d'après nous, d'un passage à l'acte impulsif typique, sur ce père de substitution que représente l'inspecteur, commis par Jim dans un moment de conflit intrapsychique inélaborable entre ses pulsions parricides et l'interdit moral. Ce passage à l'acte vient décharger une tension interne débordante, ne pouvant plus s'exprimer par les mots. Par ailleurs, il y dans cet acte une dimension relationnelle certaine. En effet, il est un appel à l'aide masqué, comme en témoigne la phrase de Jim qui l'accompagne : "*Leave me alone*" ("Laissez-moi seul !"). La réaction virile de l'inspecteur remettra Jim à sa place en lui rappelant autoritairement la Loi, ce que la mise en scène vient parfaitement souligner symboliquement, par un champ/contre-champ sur Jim au sol filmé en plongée, et sur l'inspecteur debout filmé en contre-plongée. On peut également interpréter ce passage à l'acte comme un auto-sabotage de Jim, qui attaque la seule personne qui jusqu'à présent l'a compris et lui tend la main. Doté à notre avis d'un bon sens clinique, l'inspecteur ne laissera justement pas Jim seul, et lui proposera plutôt de décharger sa tension interne sur le bureau de la pièce, symbole évident de l'Institution policière, de la Loi : Jim frappera de toutes ses forces le bureau, jusqu'à ce que la douleur l'arrête, trouvant là sa limite. Ce passage nous semble illustrer parfaitement ce que dit Le Breton de la recherche de limite dans l'éprouvé corporel : la douleur du corps vient à la place d'une douleur psychique inélaborable, lui donnant sens (l'adolescent croit enfin savoir pourquoi il a mal).
C'est après ce passage à l'acte que Jim pourra élaborer le conflit d'ambivalence qui le fait souffrir : "*He always wants to be my pal […] I love him and all that type of stuff, I don't want to hurt him*" ("Papa voudrait être mon copain […] Je l'aime bien malgré tous ces trucs là, je ne veux pas le peiner") et "*I don't wanna ever be like him*" ("Je ne veux jamais devenir comme lui !"). Et nous apprenons alors que Jim considère son père comme un "*chicken*", une poule mouillée, ce qui éclaire évidemment sous un nouveau jour l'insulte que lui a envoyé l'enfant avec qui il s'est battu plus tôt dans la journée ("*He called me chicken*", "Il m'a traité de poule mouillée"). On perçoit alors la culpabilité éprouvée par Jim lorsqu'il déçoit ce père par ses comportements, mêlée à la colère et à la honte qu'il ressent d'avoir un père châtré, qui cherche à être un copain plutôt qu'un homme. On perçoit également toute la détermination, l'honneur, que Jim met à se différencier de cette image paternelle faible, vacillante, lâche. Face à ce conflit, Jim l'exprime directement : il ne voit que la mort comme issue.

Concernant le personnage interprété par Natalie Wood, nommé Judy, il apparaît dans la salle d'attente du poste de police au moment où Jim Stark y entre en scène. Nous apprendrons peu après que Judy est là parce qu'elle a fugué. Elle est très sexualisée, élégamment coiffée et maquillée comme une femme, vêtue d'un long manteau rouge symbolisant tout à la fois le désir, la tentation, le danger… en bref la passion. Ce que le spectateur repèrera d'ailleurs vite, car lorsqu'elle apercevra Jim pour la première fois, elle détournera immédiatement la tête pour ne pas qu'il devine son émoi.
Judy sera interrogée par un inspecteur paternaliste, bienveillant, attentif et compréhensif, le même qui interrogera Jim d'ailleurs, établissant ainsi entre eux, déjà, un lien qu'on imagine amoureux (et le validant même, en tant que symbole de la Loi). L'attitude et la présentation de Judy laissent penser au psychiatre que nous sommes qu'elle présente des traits de personnalité histrionique, ce qui sera confirmé par la suite. En effet, pendant l'interrogatoire avec l'inspecteur, elle se placera d'abord de profil (sous son meilleur profil sommes-nous tenté

d'écrire), le regard évitant, mais la parole facile. Judy livrera très vite au policier qu'elle souffre parce que son père la déteste, du moins fait-elle mine d'en être convaincue car il lui aurait dit qu'il la trouvait laide (il l'aurait appelée "*dirty tramp*", "sale clocharde"), il ne voudrait pas qu'elle se maquille et l'empêcherait de sortir. Il est clair que Judy se trouve dans une reviviscence de son complexe d'Œdipe à l'adolescence, et souffre de se voir repoussée par son père dans son désir de le séduire. A l'inverse, on imagine d'après son discours un père mis en danger par la puberté et les pulsions sexuelles de sa fille, et peut-être également par les siennes propres, d'où ces propos violents de mise à distance voire de rejet.
Lorsque l'inspecteur lui demandera pourquoi elle a fugué, elle répondra qu'elle ne sait pas. Ce dernier, clairvoyant, tentera alors de proposer une explication œdipienne à peine déguisée à son comportement ("Pour que ton père vienne te chercher"), que Judy laissera passer avec indifférence, sans la réfuter ni la confirmer. L'inspecteur suggérera alors d'appeler le père de Judy pour qu'il vienne la chercher, ce qu'elle acceptera avec une moue toujours indifférente. Mais au bout du compte, quand l'inspecteur lui annoncera que finalement, c'est sa mère, contactée par téléphone, qui va venir la récupérer, Judy rentrera alors dans une colère noire, venant confirmer l'hypothèse psychopathologique de la problématique œdipienne formulée auparavant.

Enfin, le troisième personnage qui nous est présenté dans cette séquence est celui de John Crawford, surnommé Platon, et interprété par Sal Mineo. Lui se trouve au poste de police car il a tué des chiots le jour-même, jour de son anniversaire, avec le revolver de sa mère. Il est accompagné par la domestique de la maison, parce que ses riches parents sont séparés, qu'il n'a plus de contacts avec son père depuis longtemps, et que sa mère est toujours "par monts et par vaux" dira la bonne, actuellement en voyage pour les vacances, le laissant seul malgré son anniversaire. Il faut noter d'autre part que la domestique, bien qu'attentionnée, semble le traiter comme un enfant qu'il ne devrait plus tout à fait être.
Dans la salle d'attente, un premier rapprochement aura lieu entre John et Jim, lorsque ce dernier sentant la vulnérabilité de John, lui proposera sa veste pour lui éviter d'avoir froid, là encore dans une attitude protectrice, paternaliste, et dans un probable désir de réparation. John refusera d'abord, mais ne restera pas insensible à ce premier pas de Jim vers lui, semblant comme Judy irrémédiablement attiré par lui (il essaiera de lui lancer plusieurs regards dans la séquence, avant de finalement accepter la veste de Jim).
Nous comprenons de l'interrogatoire de police, mené par un autre inspecteur que pour Jim et Judy, que John a des difficultés psychologiques, voire psychiatriques, que sa mère nie ne voulant pas le faire suivre. En effet, John apparaît d'un contact méfiant durant l'entretien, craintif, peureux et inhibé. Il n'exprime aucun remord ni aucune émotion à l'évocation de son geste, qu'il n'explique d'ailleurs pas. Nous apprenons qu'il est très isolé, qu'il n'a pas d'amis lui non plus. Tout cela nous amène déjà à penser le personnage de John comme étant au bord de la psychose, ce qui sera confirmé par la suite.

Après cette séquence d'exposition, longue et dense, nous retrouvons le personnage de Jim chez lui, le lendemain matin, avant de partir pour son premier jour au lycée de la ville (rappelons-le, la famille vient de déménager dans une nouvelle ville à cause des problèmes de comportement de Jim). La situation familiale n'a pas changé : la mère est toujours aussi

envahissante, anxieuse et anxiogène pour son fils, en conflit larvé avec la grand-mère maternelle qui essaie clairement de prendre la place de sa mère auprès de Jim ; le père est encore présenté comme défaillant, comme un affabulateur essayant de trouver une certaine valeur aux yeux de son fils en s'inventant une adolescence rebelle et contestataire qu'il n'a de toute évidence jamais eue, lui qui ne s'est jamais opposé à quiconque, qui ne s'est jamais dressé contre quoi que ce soit, qui n'a jamais pris de risque mais a toujours fui le danger comme on le devinera plus tard. Ainsi, plutôt qu'un modèle d'identification, Jim désespère de ne voir en lui que l'image d'un père déchu. Dans cette famille où règnent les non-dits, où les conflits sont rapidement étouffés, où chacun joue un rôle pour sauver les apparences, Jim part au lycée en se sentant obligé de participer à la mascarade : il se montrera (faussement) rassurant envers ses parents, leur promettant que tout ira bien.

Sur sa route, Jim croisera Judy et, en une tentative contrariée de séduction, lui proposera de la conduire en voiture, ce qu'elle déclinera, préférant aller avec sa bande d'amis. Nous découvrons alors qu'elle fait partie d'une bande, ou plus exactement qu'elle sort avec Buzz (Corey Allen), le leader de la bande. Cette bande d'adolescents apparaît dans une certaine effervescence, voire une excitation collective intense, et fait cohésion autour de Buzz. Il est à noter, à propos des bandes d'adolescents, que plus loin dans le film Nicholas Ray fera dire à Judy, s'adressant à Jim : "*You should'nt believe what I say when I'm with the rest of the kids. Nobody acts sincere.*" ("Ne me crois pas quand je suis avec la bande. Personne n'est sincère.")

Nous nous retrouvons ensuite au lycée, où malgré tous ses efforts pour ne pas faire de vagues, pour se fondre dans la masse, Jim est en décalage et ne peut s'empêcher de transgresser, même sans le vouloir : il est un "*rebel without a cause*", un rebelle malgré lui. Ainsi, il commence par piétiner, bien innocemment pourtant, l'emblème du lycée. Puis il arrive en retard en cours, se faisant remarquer. Jim est un adolescent qui cherche sa place, mais dont le destin paraît pourtant inéluctable. A ce titre, la scène du planétarium apparaît comme métaphorique : Jim traverse la salle à la recherche d'un siège, et prendra le seul qui est libre, juste devant celui de John et derrière ceux de la bande. Le professeur de physique dispensera aux adolescents un cours d'astronomie, leur rappelant la place de l'Homme dans l'ordre de l'Univers, le caractère dérisoire et futile de ses problèmes, son inévitable solitude et l'issue irrémédiablement tragique de sa vie. Cette scène hautement symbolique est un écho aux questionnements métaphysiques inhérents à l'adolescence sur la mort, le sens de la vie, l'altérité. Et bien que terrifiant, tous les adolescents reçoivent les propos de leur professeur en y faisant face, sauf John qui se réfugie sous son siège et en ressort terrorisé. En tant que personnage d'adolescent isolé, il lancera alors à Jim, en parlant de leur professeur : "*Man alone... What does he know about Man alone*" ("La solitude de l'Homme… Qu'est-ce qu'il y connaît à la solitude de l'Homme ?"), laissant poindre un vécu de persécution sur un mécanisme interprétatif, le situant davantage encore dans le registre de la psychose.
Un peu plus tôt, toujours au lycée, on aura aperçu John devant la porte de son vestiaire, sur laquelle était collée une photo de son père absent, ressemblant vaguement à Jim, ainsi qu'un miroir au dessus de la photo. Par un effet de mise en scène, nous comprenons que John contemple Jim derrière lui, dans le reflet du miroir, et que Jim devient pour John un double paternel tout au moins, si ce n'est un objet d'amour homosexuel (le film, probablement du fait

de la censure en vigueur à l'époque, laisse planer un doute sur le rapport homosexuel des personnages de Jim et John. Par exemple, au cours du film, on aperçoit Jim se tromper de porte et rentrer dans les toilettes pour filles, avant de se rendre compte de sa méprise et d'aller dans celles pour garçons : nous voyons là le signe d'une sexualité encore peu assurée. Jim se cherche, au même titre qu'il cherche sa place dans le monde).

Durant le cours de physique, Buzz, le leader de la bande, aura lancé une plaisanterie à l'attention de ses acolytes et de Judy. Jim, nouvel élève jusque-là isolé (hormis son amitié ambiguë avec John, paria lui aussi), rebondira sur cette plaisanterie pour en faire une à son tour, ce que l'on peut interpréter à la fois comme une volonté d'être en miroir du groupe, un désir de s'y intégrer par mimétisme, ou encore un désir de séduire Judy. Quoi qu'il en soit, en agissant ainsi Jim cherche à montrer sa valeur, à renforcer un narcissisme fragilisé en gagnant une certaine reconnaissance qu'il ne trouve pas auprès de sa famille.
Mais ce n'est que dans la séquence suivante, à l'issue du cours, qu'aura lieu pour lui la première véritable épreuve, le premier test, le rite de passage organisé par la bande. Pour amener Jim (qui essaie tant bien que mal de respecter la parole qu'il a donné à sa famille, à savoir d'éviter les problèmes) à se dédire, la bande, hiérarchiquement organisée, va s'en remettre à son leader Buzz. Le jeu du champ/contre-champ souligne alors la cohésion de la bande, rassemblée autour de Buzz, opposée à la quasi-solitude de Jim, qui n'a que John pour le soutenir. Par provocation, Buzz va alors attaquer la voiture de Jim sous ses yeux[6]. Plus précisément, il va crever un des pneus de sa voiture, qui va donc se dégonfler, image renvoyant symboliquement à l'impuissance. Toujours aux prises avec un conflit moral où il s'agit de tenir son engagement, Jim va laisser passer ce premier camouflet. Mais Buzz le traitera alors de poule mouillée ("*Chicken*"), le renvoyant à une identification, insupportable à ses yeux, à un père de pacotille. L'enjeu devient alors vital pour Jim : il s'agit de se différencier de ce père en sauvant son honneur propre, ou de mourir (comme il le laissait entendre à l'inspecteur au début du film). Mais Jim, qui est animé par la "fureur de vivre" (une fois n'est pas coutume, le titre français du film est ici bien choisi), réagit ou plutôt passe de nouveau à l'acte. S'ensuit un duel au couteau entre Jim et Buzz, dont la signification n'est pas la même pour chacun : pour Jim, ce duel engage son honneur et il emploie le terme "*fighting*" ("combat"), tandis que Buzz lui répond "*Who's fighting ? It's examination ! Just a crazy game…*" ("Qui parle de combat ? C'est un test ! Juste un jeu idiot…"). Buzz conçoit donc ce duel comme un rite de passage, une épreuve déterminant le droit d'entrée de Jim dans la bande. Mais, de par l'effet excitant du groupe, et surtout sous le regard de Judy (jubilant d'être l'enjeu, le trophée, l'objet du désir de Jim et de Buzz), le "test" va déraper en réel "combat".
John, personnage faible, peureux et craintif, qui assistait à la scène dans un état d'angoisse extrême, de terreur voire de sidération, se précipitera vers Jim lorsque ce dernier recevra un

[6] Il convient ici de rappeler la symbolique phallique associée aux voitures : elles constituent presque toujours un substitut phallique, font en général la fierté de leur conducteur (quasiment toujours des hommes dans les films), qui les entretiennent jalousement. Au cinéma, mais ailleurs également, les voitures représentent les attributs masculins : il suffit de regarder le nombre de films de courses de voiture, le profil des personnages qui les conduisent, et du public qui va les voir (souvent des adolescents ou des jeunes hommes) pour se rendre compte que l'enjeu est bien souvent d'affirmer sa virilité. Notons d'ailleurs, dans cette séquence du film, que dans un jeu de séduction, Judy érotise la voiture de Jim en s'y frottant lascivement, ce qui énervera vite Buzz qui l'en éloignera par jalousie.

coup de couteau. Il nous semble ici que nous assistons au deuxième passage à l'acte de la scène : à la manière d'un enfant qui court vers son parent attaqué, John réagit comme si Jim était ce père attaqué.
Le duel prendra fin après que Jim a réussi à désarmer Buzz, prouvant ainsi sa valeur, son héroïsme, sauvant l'honneur et gagnant le droit de vivre, et de participer aux jeux dangereux de la bande. En effet, un rendez-vous pour une nouvelle épreuve sera fixé à Jim, et nous voyons là l'illustration de ce que théorisera Le Breton au sujet des conduites à risque : l'absence d'aînés gardant en mémoire le passage, et la perte du rituel de la trace sur la peau venant rappeler que l'épreuve a été traversée avec succès, vont conduire les adolescents à répéter les épreuves pour prouver sans cesse sa valeur. Il faut noter en outre que la scène se déroule hors du regard des adultes : lorsque les adultes ne sont pas là pour faire régner l'ordre, pour rappeler la Loi, et pour ritualiser le passage de l'enfance à l'âge d'homme, comme le dit Lachance, les adolescents organisent eux-mêmes les conditions de ce passage. A la fin de la scène, un policier interviendra bien trop tard, après-coup même, pour séparer tout le monde, et son autorité sera ridiculisée par la bande.

Au terme de cette première journée de cours et de son lot de péripéties, chacun rentrera chez soi.
Nous retrouverons Jim dans la cuisine, en train de boire du lait à la bouteille, traduisant symboliquement un besoin de purification après qu'il n'ait pas réussi à tenir son engagement de s'éloigner des problèmes, mais aussi besoin de régression, le lait étant lié à l'enfance et à la mère. Jim reproduira d'ailleurs ce comportement après la course de voiture organisée par la bande au bord d'une falaise et qui doit se tenir le soir même.
Immédiatement après, il surprendra son père qui vient de renverser maladroitement un plateau repas. Ce dernier est grimé en femme, portant le tablier de cuisine de la mère car celle-ci est malade et alitée. Ce père, dont la masculinité, la virilité, s'amenuisera au fur et à mesure que le film avance, s'agenouille alors aux pieds de son fils pour ramasser les dégâts avant que la mère ne s'en rende compte, craignant sa réaction. Cette inversion des rôles et des genres (du moins pour l'époque), ainsi que du rapport dominant/dominé (le père est manifestement soumis), interpelle douloureusement Jim qui essaiera, dans un ultime effort de revalorisation, de relever son père incrédule.
Enfin, un peu plus tard, Jim nous sera montré tourmenté, ne sachant pas s'il doit ou non se rendre à cette course folle en voiture. En plein doute, il se tournera vers son père et lui demandera "*What can you do when you have to be a man?*" ("Que ferais-tu si tu devais te comporter en homme?"). A la demande on ne peut plus explicite de Jim, en recherche d'un modèle à suivre et d'une limite contre laquelle s'appuyer, le père se défilera à nouveau, tergiversant, incapable de se positionner, de décider, et encore moins d'agir pour retenir son fils. Dès lors, celui-ci n'a d'autre choix que d'éprouver symboliquement une limite en se mettant en danger.

Par un montage parallèle, nous verrons Judy rentrer à la maison et venir embrasser son père, qu'elle appelle affectueusement "*Daddy*", à la manière des enfants. Mais le père de Judy, séduisant quadragénaire dans la force de l'âge, va lui opposer un refus net, lui répondant sèchement "Cesse tu entends!". Voyant sa fille interloquée, et lui-même très gêné, il se

justifiera : "*You're too old for these kind of things!"* ("Tu es trop grande pour ce genre de bêtises!"). Nous sentons bien ce père mis en grande insécurité par la puberté de sa fille, détournant son regard d'elle, rendue hypersexualisée par la mise en scène. Lorsqu'elle insistera ("*I don't want to stop*" "Je ne veux pas cesser"), il sortira de ses gonds et passera lui-aussi à l'acte en la giflant, lui rétorquant que cela suffit et qu'il ne veut pas en parler. L'acte vient là encore court-circuiter une pulsion coupable qui ne peut pas se dire.
Dans cette scène fort bien menée par Nicholas Ray, on trouve déjà l'illustration parfaite du contre-Œdipe parental en réaction à la puberté de leur enfant (qui sera théorisé par Marcelli et Braconnier) : le réveil, chez les parents de l'adolescent, d'une fantasmatique incestueuse menaçant de les déborder et contre laquelle ils luttent par des réactions de rejet difficilement compréhensibles par l'adolescent, car en rupture avec le comportement des parents qu'il avait connu jusque-là.
Ainsi, se sentant brutalement rejetée, Judy va quitter la pièce, et même la maison (y revenant d'ailleurs très furtivement, comme par jalousie, au moment où sa rivale œdipienne, sa mère, consolera le père qui se laissera embrasser par sa femme).
Après cette scène, nul doute que Judy, au vu de ce que nous savons d'elle, trouve en la personne de Buzz un choix anti-œdipien par excellence : elle, l'adolescente modèle jusqu'alors, vivant dans une famille américaine tranquille de la *middle class*, décide de fréquenter des blousons noirs qui jouent du couteau, font des courses folles en voiture, multiplient les conduites à risque. Il s'agit là, dans la problématique œdipienne inconsciente de Judy, de trouver l'exact opposé de l'image paternelle d'une part pour lutter contre ses propres fantasmes incestueux envers son père en les mettant le plus à distance possible, et d'autre part pour être sûre de décevoir, dans une dimension agressive, ce père qui la repousse. En outre, le fait qu'elle soit quasiment l'unique fille de la bande satisfait son désir de séduction, lui permettant d'attirer à elle les regards, tout comme le fait d'être en couple avec le leader du groupe lui procure un statut valorisant.

Réunis par leur problématique paternelle respective (la défaillance du père pour Jim, l'absence du père pour John, la menace de l'inceste paternel pour Judy), nos trois adolescents vont retrouver Buzz et sa bande à la nuit tombée, en haut d'une falaise, pour se livrer à une course de voiture qui restera une séquence d'anthologie dans l'histoire du cinéma.
Jim, vêtu d'un blouson rouge annonçant le danger (motif récurrent du cinéma de Nicholas Ray), va être à nouveau mis au défi par Buzz. Evidemment, cette épreuve, qui consiste à sauter le plus tard possible d'une voiture lancée à pleine vitesse vers le précipice, est une conduite à risque venant interroger directement la notion de limite, voire l'ordalie au sens de Le Breton. En effet, le danger de mort y est tellement grand que les concurrents remettent presque leur vie au hasard, au destin, même s'il n'est pas mentionné. La conception de Le Breton des conduites à risque, qui sont par définition répétées et chaque fois intensifiées, prend ici tout son sens. En effet, on aurait très bien pu imaginer que le duel au couteau qui avait eu lieu l'après-midi même ait prouvé définitivement la valeur de Jim. Mais, comme le dit en substance Le Breton, cette épreuve n'avait pas été organisée pour les adolescents par des adultes se portant garant de la mémoire du succès de l'épreuve. Et aucun rite de marquage, venant inscrire sur le corps le succès de l'épreuve, n'y était associé. Ainsi, les adolescents doivent renouveler leurs conduites à risque pour rappeler leur valeur aux yeux d'autrui. Jim

demandera même à Buzz "*Why do we do this?*" ("Pourquoi faisons-nous cela?"), et ce dernier lui répondra "*We've got to do something*" (traduit dans le film par "Pour prouver qu'on est un homme"). Au delà d'une simple recherche de sensations, d'excitation, d'éprouvé corporel, il est à nouveau question d'honneur et de prestance dans cette conduite à risque. De même qu'il est encore question de séduction, car c'est Judy qui va orchestrer cette course, en donnant le signal. De façon éloquente, elle va être placée au centre de la scène, sous les feux des projecteurs pourrait-on dire (en fait dans la lumière des phares des voitures), au centre des regards et avec toujours la même jubilation hystérique à être objet du désir des autres.
L'attitude et le discours de John sont également à souligner, dans cette séquence. Il va littéralement vivre par procuration l'épreuve traversée par Jim, dans une indifférenciation totale avec lui. Et nous nous rendrons compte qu'il n'est pas seulement dans une attirance amicale et/ou homosexuelle envers Jim, ni dans une simple identification à lui, mais davantage encore dans une idéalisation totale à son égard et dans un mimétisme, voire un collage identitaire. Il reconnaîtra d'ailleurs être "morbide" ("*It's just my morbid personnality*"). Par nécessité dramatique, l'issue de cette course folle sera évidemment fatale pour Buzz, qui laissera ainsi le champ libre au rapprochement attendu entre Jim et Judy.

Arrive à ce moment-là une autre séquence clé du film : la confrontation nécessaire entre Jim et son père (ou le meurtre du père, serait-on tenté de dire).
Après s'être de nouveau mis dans l'embarras en participant à cette tragique course de voiture, Jim va chercher conseil auprès de son père, assoupi dans le fauteuil du salon lorsqu'il rentre à la maison, tandis que sa mère, elle, est restée éveillée, trop inquiète de savoir son fils dehors. Alors que Jim, aux prises avec sa mauvaise conscience, attend de son père qu'il s'érige en homme de morale et lui ordonne de se rendre à la Justice pour soulager sa culpabilité (quand Jim lui dit "*I wanna do something right*", "Je veux faire quelque chose de bien"), ce dernier va une fois de plus se dérober et conseiller à son fils de faire comme si rien ne s'était passé, niant par là-même ses propres valeurs morales. Plus encore, il va nier la place de sujet qu'aurait pu re-trouver son fils par l'acte. Cette décision du père va également être soutenue par la mère, qui proposera même que la famille déménage à nouveau pour fuir les problèmes. Face à cette nouvelle démission du père en tant que représentant de la Loi, en tant qu'instance interdictrice, Jim lui lancera "*I don't want you to run away from me again!*" ("Je ne veux pas que tu te défiles encore une fois!"). Une énième dispute éclatera entre les parents, dans laquelle Jim sera pointé comme le symptôme familial, désigné comme l'origine des problèmes, portant seul le poids des dysfonctionnements familiaux. La caméra opèrera alors un basculement oblique, faisant écho au véritable basculement narratif et dramatique : après avoir enjoint son père à se lever ("*Dad, stand up for me!*", "Papa, tu vas te lever!"), Jim passera à l'acte directement sur son père, en se jetant sur lui. Ce dernier ne sera même pas capable de réagir, et c'est la mère qui s'interposera pour arrêter Jim : "*Stop it! You're gonna kill your own father!*" ("Arrête! Tu vas tuer ton propre père!"). Pour éviter un parricide, Jim s'enfuira hors de la maison.

Jim se rendra au poste de police pour y parler à l'inspecteur qui l'avait reçu en tout début de film. Mais, par une coïncidence malheureuse, il le manquera de peu et ne trouvera pas l'écoute ou la figure paternelle dont il a tant besoin. On relèvera d'ailleurs qu'en arrivant au poste de police, il croisera la route d'un adolescent de la bande en train de se faire sèchement

réprimander par son père, ce qui le dissuadera de recommencer (même si ce ne sera que temporaire).

Après avoir été éconduit par la police, Jim rebroussera chemin et trouvera Judy sur sa route. Ne se sentant l'un comme l'autre plus à leur place chez leurs parents, ils décideront de fuir ensemble dans une maison abandonnée. John, qui vient d'être agressé par des adolescents de la bande voulant venger la mort de Buzz, prend avec lui le revolver de sa mère et court rejoindre Jim et Judy.
Pendant ce temps, les garçons de la bande se rendront chez les parents de Jim, pensant l'y trouver, et ridiculiseront son père, toujours aussi passif, en accrochant une poule (*chicken*) sur le pallier.
Dans la maison abandonnée, figurant un paradis retrouvé, un havre de paix, nous retrouvons alors Jim, Judy et John, recomposant symboliquement la famille idéale que chacun d'eux fantasme d'avoir. Jim et Judy forment dès lors un couple, et laissent John, en quête de parents, s'inscrire dans une filiation imaginaire directe avec Jim ("Tu seras mon père" lui dit-il).
Dans cette parenthèse enchantée, dans ce moment d'insouciance, ils se laisseront aller à rêver et se projetteront enfin dans un avenir d'adulte.
Affabulant, John s'inventera également un père héroïque mort à la guerre, à l'opposé de son père réel l'ayant délaissé. Nous apprendrons d'ailleurs que John a multiplié les fugues par le passé, qu'il assistait aux disputes fréquentes de ses parents avant que ceux-ci ne se séparent, et qu'il allait consulter un psychiatre jusqu'à ce que sa mère décide d'interrompre les soins.
De Jim, nous apprendrons de ses mots qu'il vit dans l'immédiateté "*I can't even remember what happened yesterday*" ("Je n'arrive même pas à me souvenir de ce qui se passe la veille").
Quant à elle, Judy, grâce à ce premier amour, plus réciproque que n'était sa relation avec Buzz, semble se détourner de l'ambivalence de son conflit œdipien envers son père (fantasmes libidinaux/fantasmes agressifs). Sa féminité percera sans qu'elle n'ait plus besoin de tous ses apprêts, et, dans un geste maternel et maternant, elle caressera tendrement les cheveux de John s'endormant, dont Jim prendra lui aussi soin par une attention paternelle.
Profitant du sommeil de John, le couple s'éclipsera dans la maison pour en "visiter les pièces", ce que nous entendons comme une métaphore de l'exploration de la sexualité. ("*I wonder how many rooms has this place?*" demande Jim. "*I don't know… a lot!*" lui répond Judy. "*Do you want to explode them?*" redemande Jim, avant que Judy, surprise, n'acquiesce.)
Mais la bande arrivera sur place, et réveillera John, laissé seul, pour s'en prendre à lui. Pour la première fois, il se défendra, brandissant d'abord un long tuyau (substitut phallique) contre ses agresseurs, avant de sortir son revolver (autre substitut phallique). Mais, en se découvrant seul face à la bande, John ressentira un profond sentiment d'abandon envers Jim et Judy, réactivant par là le traumatisme passé de l'abandon parental. Cet angoisse abandonnique le débordera et le désorganisera même, décompensant l'équilibre déjà précaire de sa structure psychotique. Cette décompensation psychotique aiguë sera dominée par un sentiment de persécution diffus, généralisé, rendant John interprétatif et d'un contact méfiant. Il rejettera Jim ("*Go away! You're not my father!*", "Va t'en! Tu n'es pas mon père!") et cherchera même à lui tirer dessus. Dans cet état de confusion interne, il tuera d'un coup de feu l'un de ses authentiques persécuteurs de la bande. La police, alertée auparavant par les parents de Jim et la domestique de John, arrivera sur place.

Nos trois adolescents s'enfuiront alors, la police à leurs trousses, et l'action se poursuivra au Planétarium, lieu d'observation de l'Univers où tout commence et tout finit, venant rappeler la prophétie du professeur de physique. Les parents de Jim, la domestique de John et l'inspecteur arriveront peu après. Notons, si besoin était d'appuyer davantage encore notre analyse du père de Jim, qu'il apercevra son fils au loin dans la nuit, le signalera à l'inspecteur dubitatif, et finira par lui rétorquer "*I think I know my son!*" ("Je pense quand même connaître mon fils!").
Dans cette séquence finale, Jim endossera pleinement un rôle de père de substitution vis-à-vis de John, et d'homme téméraire, solide et rassurant vis-à-vis de Judy. Prenant ainsi des responsabilités d'adulte, il se dégage de (en même temps qu'il s'oppose à) l'image insupportable de la faiblesse de son père. Après avoir rassuré Judy, il tentera de protéger John, plus vulnérable que jamais, et de regagner sa confiance, de préserver un lien fortement ébranlé, mis à mal. En écho à la scène d'exposition, dans un mouvement empathique, bienveillant et protecteur, Jim offrira à John sa veste rouge, et ce dernier l'acceptera cette fois. Dans cet échange hautement symbolique, nous voyons à la fois un signe tragique annonciateur d'un danger (le rouge va de Jim à John), en même temps qu'une image significative sur le plan psychopathologique : en acceptant de porter la veste de Jim, c'est aussi sa part de folie que John accepte de porter. On pourrait dire que John se sacrifie en se chargeant du poids de la psychose, pour éviter à Jim, l'état-limite, de basculer du mauvais côté.
Par nécessité dramatique, narrative et psychopathologique, John sera abattu accidentellement par la police : il s'effondrera et nous suivrons sa chute grâce à un nouveau mouvement oblique de la caméra, venant appuyer le deuxième basculement du film. Il est évidemment possible de voir en cette mort du personnage le plus vulnérable et le plus immature du film, le deuil de l'enfance, ce travail d'affranchissement nécessaire à tout adolescent pour entrer dans l'âge d'homme.
L'avant-dernière scène nous montrera un Jim effondré, venant implorer l'aide, l'appui, la protection et la reconnaissance de son père en le suppliant à ses pieds. A cette demande de salut venant de son fils, le père aura enfin la réaction appropriée, adaptée, en rassurant son fils ("*You did everything a man could*", traduit par "Tu t'es conduit en homme"), et en acceptant son rôle de tuteur ("*You can depend on me. Trust me.*", "Tu peux compter sur moi. Fais-moi confiance."). En miroir inversé de la scène du plateau-repas, et sous le regard de la mère, son père dira à Jim : "*Come on Jim, stand up! I'll stand up with you. I'll try to be as strong as you want me to be.*" ("Allez Jim, relève-toi! Je ferai face à tes côtés. Je vais essayer d'être aussi solide que tu le souhaites."). Ce père, revalorisé *in extremis*, entourera de sa veste les épaules de son fils (geste symbolisant une filiation, une transmission intergénérationnelle enfin possible).
Jim, ayant enfin pu régler le conflit d'ambivalence l'opposant à son père, s'autorisera à présenter Judy à ses parents. Le film s'achèvera sur l'image d'un père affirmé, coupant la parole à sa femme avec autorité pour la première fois.

II. *Le péril jeune* (Cédric Klapisch, France, 1994)

A. Fiche technique

- Réalisation : Cédric Klapisch
- Scénario : Cédric Klapisch, Santiago Amigorena, Alexis Galmot & Daniel Thieux
- Photographie : Dominique Colin
- Montage : Francine Sandberg
- Distribution :
    - Romain Duris : Tomasi
    - Vincent Elbaz : Alain Chabert, appelé Chabert
    - Nicolas Koretzky : Maurice Zareiba, surnommé Momo
    - Julien Lambroschini : Bruno
    - Joachim Lombard : Léon Rouvel
    - Julie-Anne Roth : Marie, la copine politisée
    - Hélène de Fougerolles : Christine, la déléguée de classe fayote
    - Elodie Bouchez : Sophie, la petite amie de Tomasi

B. Situation du film

Le péril jeune est le deuxième long métrage de Cédric Klapisch, après sa comédie sociale *Riens du tout* (1992) et avant ses grands succès public : *Chacun cherche son chat* (1996), *Un air de famille* (1996), puis *L'auberge espagnole* (2002), film sur "l'adulescence" (cette adolescence tardive ou interminable), qui formera une trilogie avec *Les poupées russes* (2005) et *Casse-tête chinois* (2013). *Le péril jeune* correspond initialement à une demande d'Arte : il est censé s'inscrire dans une collection de téléfilms sur les années lycée. Cédric Klapisch le co-écrit avec deux de ses amis du lycée, et il est diffusé en 1994 à la télévision. Il remporte deux prix, et la société de production décide alors de le faire sortir au cinéma en 1995. *Le péril jeune* rencontre un certain succès auprès de la critique et du public, propulsant les carrières de Romain Duris et Vincent Elbaz. *Le péril jeune* est progressivement devenu un film culte des années 90.
De l'aveu même du réalisateur, il est un film un peu bancal, inachevé, tourné dans l'urgence. Les conditions de sa création épousent donc son sujet, puisqu'il traite de l'adolescence, souvent (mais pas toujours) sur le ton de la comédie potache. Pas toujours car, si le titre évoque un mauvais jeu de mots (avec le "péril jaune"), il rapproche aussi les notions de jeunesse et de danger, des dangers qui menacent la jeunesse du point de vue des adultes. Malgré sa banalité apparente, voire revendiquée, il ne décrit justement pas que des adolescents banals.

C. Justification du choix du film

Un des intérêts du *Péril jeune* est de dépeindre des personnalités adolescentes diverses, certaines du registre névrotique, d'autre du registre limite, et dont les traits s'expriment plus ou moins intensément.

Ce qui nous a semblé particulièrement intéressant dans *Le péril jeune*, et qui a motivé en grande partie notre choix de l'intégrer à notre corpus, c'est le fait qu'il mette en scène le flou de la frontière entre normal et pathologique. En effet, sans avoir notion de la mort précoce de Tomasi, il nous semble bien délicat de pouvoir anticiper son évolution tragique. Il est difficile d'appréhender ce qui sépare Bruno (qui a sans doute plus que les autres flirté avec la limite de la toxicomanie, mais dont l'évolution sera relativement favorable) de Tomasi dont le parcours est tragique. Et d'après nous, le film, en explorant les différentes figures de l'adolescence, et par son dispositif scénaristique permettant de comparer adolescence et âge adulte, pose en filigrane cette épineuse question de l'évolution, de la "*prédictabilité*" à l'adolescence, qui est une de nos préoccupations majeures en pédopsychiatrie.

D. Analyse psychopathologique du film

Le péril jeune est un film dont la structure narrative n'est pas linéaire. En effet, dans la diégèse, l'action est située en 1980-1981, principalement dans le couloir d'un hôpital où quatre amis se retrouvent pour l'accouchement de la petite copine du cinquième membre du groupe, récemment décédé (Tomasi, interprété par Romain Duris). Mais le corps du film est constitué de plusieurs *flashback* remontant cinq ans en arrière, en 1975. Ainsi, le film peut être perçu comme le bilan que dressent *a posteriori* quatre jeunes adultes sur leur adolescence, alors qu'ils formaient un groupe de cinq depuis leur entrée au collège ("Tous les matins, pendant 7 ans, c'était le même rituel" dira Léon, en *off*). A travers leurs souvenirs, le film ne se focalisera que sur leur année de Terminale, soit avant que leurs chemins ne se séparent. De fait, s'il reste globalement dans le registre de la comédie sur l'adolescence, sur l'amitié et sur le groupe, *Le péril jeune* est également un film sur la fin de l'insouciance, la disparition des rêves et des idéaux, empreint de mélancolie et tendant même parfois vers le tragique.

Alternant scènes de groupe et scènes plus intimistes, Cédric Klapisch va par petites touches dessiner les contours de cette bande d'adolescents et de la personnalité de chacun d'eux. Du fait de la structure fragmentée du récit, de la multitude de saynètes et de personnages qui le composent, *Le péril jeune* est un film dense et difficile à résumer. Aussi, pour mener notre analyse, nous avons cette fois adopté une approche thématique, autour des notions de groupe et de conduite à risque, et une approche individuelle, centrée sur chaque personnage principal. Nous ne respecterons pas nécessairement la chronologie du film, mais nous détaillerons les séquences d'ouverture et de fin du film.

1. Le début du film

Dans la séquence d'ouverture, la caméra suit en plongée la course de Bruno (Julien Lambroschini) dans les couloirs d'un hôpital parisien. Le cadre, serré, est centré sur ses baskets et son jean, et les couloirs qu'il traverse pourraient tout aussi bien être ceux d'un lycée. Course en avant, course désordonnée, course contre le temps, il y a un peu tout cela à la fois mais surtout un sentiment d'urgence dans cette course, sur le rythme effréné de *I'm going home* des bien nommés Ten Years After (groupe de *rock* psychédélique des années 60-70). Et, évidemment, on retrouve dans ce mouvement quelque chose ayant trait à l'adolescence.
Bruno ne rentre pas exactement à la maison, mais rejoint en quelque sorte sa deuxième famille : il retrouve son groupe d'amis du lycée, qui n'a pas été réuni depuis cinq ans. En le voyant, Chabert (Vincent Elbaz) s'exclame "Ouah, t'as changé toi!". Et un bref *flashback* cinq ans en arrière nous fait prendre conscience, de façon amusante, du décalage entre les adolescents jouant au flipper qu'ils étaient hier, et les (jeunes) adultes que nous avons à présent sous les yeux. Car en réalité, tous ont changé : pas radicalement, certes, mais tout de même. Leurs styles vestimentaires, proches sans être identiques et qui commençaient à s'ébaucher cinq ans plus tôt, n'ont pas été révolutionnés mais les différences entre chacun d'eux se sont affirmées à l'issue de cette transition, de ce passage à l'âge adulte qu'est l'adolescence.
Cependant, au-delà de leur apparence, la réponse de Bruno à un jeune papa leur demandant innocemment ce qu'ils attendent dans ce couloir d'hôpital vient témoigner d'un besoin de provocation et de révolte encore très adolescent. Tout comme le conflit stérile qui s'ensuivra avec Léon, ayant démarré au quart de tour, et qui se propagera immédiatement à tout le groupe, jusqu'à ce qu'une infirmière ne leur impose le calme et que Chabert prétexte un très immature "Mais c'est lui qui a commencé Madame", devant ses copains têtes basses et sourires en coin. Nous comprenons alors que même si le temps a passé et que chacun semble plus mature en apparence, tous sont restés profondément adolescents, ou tout du moins continuent d'interagir comme des adolescents lorsqu'ils se retrouvent en groupe.
Si c'est dans un hôpital que ces amis se retrouvent, c'est pour un heureux événement puisque Sophie (Elodie Bouchez), la petite copine de Tomasi (Romain Duris), le cinquième larron du groupe, est sur le point d'accoucher. Mais, comme souvent dans les films, bonheur et malheur vont de pair : nous apprenons donc par Bruno "qu'il n'y a plus de papa", c'est-à-dire que Tomasi est mort d'une *overdose* un mois avant la naissance de son fils. Et nous saurons plus tard que c'est lui qui, dès qu'il a appris la grossesse de Sophie, a eu l'idée de réunir son groupe d'amis pour la naissance de son fils. Ce groupe ne s'étant pas vu depuis le lycée, nous en déduisons qu'ils ne se sont pas retrouvés (ou n'ont pas pu se retrouver ?) pour les funérailles de Tomasi, ce qui va donner un sens nouveau à cette reformation actuelle : de toute évidence, cette ré-union prend la valeur d'un rite funéraire, d'une com-mémoration douce-amère, c'est-à-dire d'une mise en commun des souvenirs.
Il est d'ailleurs intéressant de noter que dès l'évocation du premier souvenir – la rencontre de Sophie et Tomasi autour d'un verre –, Léon et Maurice (Joachim Lombard et Nicolas Koretzky) auront gardé une image différente de la scène, ce qui vient nous signifier que le film est un ensemble de témoignages personnels, le croisement de reconstructions subjectives d'une époque.

Après cette séquence d'exposition, le spectateur va entrer dans le cœur du film : les souvenirs d'adolescence. De notre côté, passons désormais à l'analyse thématique et des personnages.

2. Le contexte social des années 70

Pour commencer, il nous paraît utile de replacer l'histoire du film dans le contexte social de l'époque représentée, car ce contexte joue un rôle déterminant sur le plan dramatique. L'année de Terminale des personnages est l'année 1975. L'ambiance générale est très politisée, et c'est une période fortement marquée par l'apparition du chômage, préoccupation grandissante pour la jeunesse qui a le sentiment d'un avenir bouché, dans lequel il est de plus en plus difficile de se projeter. Comme le résumera avec justesse, par une métaphore comique, le jeune professeur de maths hippie : "Le jeune est tourné vers l'avenir, mais aujourd'hui l'avenir ne se tourne plus vers le jeune." D'ailleurs, certains psychiatres comme Bernard Brusset poseront directement la question en 1975 : "Qui est en crise : les adolescents ou la société ?" (101). Ainsi, le mot d'ordre est mobilisation : les manifestations de protestation et de révolte étudiantes rejoignent les mouvements de chômeurs, et tous se confrontent aux CRS. Et il est important de choisir son camp : celui des révoltés et des combattants de l'ordre établi, en somme les rebelles, ou celui des passifs résignés et des naïfs qui pensent que les choses vont s'arranger.
En outre, la jeunesse lycéenne des années 70 porte l'héritage idéologique des événements de Mai 68 et de la contre-culture. Mais il s'agit bien d'un héritage, c'est-à-dire de l'appropriation d'un combat qui n'a pas été directement le leur, qu'ils reprennent à leur compte mais auquel ils n'ont pas participé, le suivant par l'intermédiaire de leurs aînés. C'est pourquoi, comme on le verra dans le film, les termes de conscience de classe et de lutte de classes ne parlent pas toujours à ces jeunes héritiers.
Enfin, dans la même mouvance soixante-huitarde, les années 70 sont celles de la libération sexuelle mais aussi de l'émancipation féminine et de l'explosion du féminisme. Les adolescentes du film, femmes en devenir, contestent le statut social de la femme, l'image de la femme soumise et au foyer. Elles se réunissent elles-aussi en groupe, s'organisent, et mènent ce combat avec vigueur, mais aussi parfois agressivité voire sensitivité : le film montrera qu'elles se sentent vite attaquées, ce qui impressionne et intimide les garçons, et rend les rapports adolescents plus compliqués.

3. Des personnages en pleine adolescence

Les adolescents mis en scène dans le film sont confrontés aux problématiques habituelles de leur tranche d'âge. Evidemment, la poussée pulsionnelle avec l'excitation pubertaire qui lui est liée, et le réveil de la curiosité envers la sexualité génitalisée, sont visibles ou décelables tout au long du film. Sortir avec des filles sera le but plus ou moins avoué de chaque personnage ou presque, et l'éveil du sentiment amoureux, les tentatives maladroites ou les premiers rendez-vous avec les filles donneront lieu à plusieurs scènes, dont on perçoit la gravité sous le comique. Certains utiliseront quelques-uns des mécanismes de défense contre l'angoisse de la

poussée pubertaire, tels que théorisés par Anna Freud, notamment l'intellectualisation (avec quelques débats ou discussions acharnés) et l'idéalisation (par l'adhésion massive, sans nuance, à des mouvements extrêmes, comme les mouvements anarchiques ou l'idéologie hippie). D'autres trouveront tous les prétextes pour draguer, se servant par exemple des manifestations pour se valoriser.
En plus de leurs revendications politiques contextuelles, ces adolescents revendiquent comme beaucoup d'autres leur autonomie et leur liberté de choix. Le film montre également l'importance décisive des idéaux à cette période du développement, que ce soit l'idéal du Moi (à travers l'identification de Bruno aux *guitar heroes*, de Chabert aux sportifs, ou de Tomasi au personnage du film de Fellini), les idéaux moraux (l'engagement politique de Léon), ou encore les idéaux de vie (l'aspiration de Maurice à faire des études).
D'autre part, les nouvelles capacités que procure ce corps adulte permettent à ces "*grands*" lycéens (qui ne le sont pas encore tout à fait psychiquement… le travail d'adolescence est en cours) de démontrer leur supériorité sur les "*petits*" collégiens qu'ils taquinent dans les couloirs. Et, toujours dans cette perspective d'exploration des nouvelles possibilités de ce corps pubère, la recherche de sensations fortes est également soulignée dans le film, à travers les prises de risque (affrontements avec la police, errances nocturnes, virées en scooter, et bien sûr consommation de toxiques).
Enfin, l'adolescence est aussi l'âge bête, l'âge ingrat, et le film ne se gêne pas pour le montrer. Les réflexions idiotes fusent ("T'es pas le genre de fille à se faire violer" dira Léon à Marie), de même que les comportements ou réflexions irrespectueux, désinvoltes, provocants, souvent envers des adultes trop sérieux ou moralisateurs (le frère de Léon, marchant dans leur provocation, leur lancera que "De toute façon vous ne savez faire que rigoler").

4. Un film sur le groupe

Tôt dans le film, les cinq adolescents qui se connaissent depuis le collège, décident de formaliser leur groupe autour de Tomasi, en créant à son initiative le groupe anarchiste GAG (dont l'acronyme n'a pas de sens). Ce groupe est caractérisé par son opposition à tout : à l'autorité (personnifiée par M. Moroni, le surveillant général) et à toute forme d'organisation, même celle visant la contestation (ils s'opposeront aux organisateurs de la manifestation). Léon le dira clairement, ils ne savent pas ce qu'ils veulent, mais ils commencent à savoir ce qu'ils ne veulent pas.
Ce groupe d'amis illustre parfaitement la notion d'homophilie à l'adolescence, cette recherche de ressemblance excluant toute différence. Il n'est composé que de garçons, et les filles en sont exclues même si, ponctuellement, une ou deux d'entre elles pourra s'immiscer dans le groupe. Cette pulsion homophilique n'empêchera pas chaque adolescent, individuellement, de se sentir attiré par une fille (sauf Chabert, dont nous parlerons plus tard). De leur côté, les filles ont aussi leur propre groupe dans le lycée, un groupe féministe. Cette homogénéité donne au groupe une fonction rassurante, de par la ressemblance entre ses membres.
Si le groupe de filles se montrera hostile à une fusion avec le groupe des garçons au début du film, le fait d'être en groupe autorisera ponctuellement des rapprochements (entre Léon et Marie dans le parc) vécus comme moins dangereux qu'en relation duelle. De même, lors du

cours d'EPS, les garçons groupés regarderont les filles courir ensemble, les siffleront, et chercheront à les impressionner (Chabert). Tandis que dans les rapports individuels, ils se montreront maladroits, ne sachant que dire (*cf.* les silences gênés entre Léon et Christine dans la scène du toit).

Le groupe est à la fois excitant, lieu de contagion et de propagation des fous rires, en même temps qu'il a une fonction contenante du fait même qu'il permet la circulation de l'excitation individuelle des adolescents. Dans le groupe, l'excitation et la parole sont libérées et libératrices : nos adolescents s'autorisent à parler de filles et de sexualité sur le mode de l'humour potache. Nous en voulons pour exemple la scène où Chabert mime un rapport sexuel devant ses copains de classe hilares, pour "*chambrer*" Bruno qui sort avec Barbara.

Mais d'un point de vue psychopathologique différent, cette scène montre aussi que Barbara représente une menace pour l'homéostasie du groupe : d'une part elle est une fille, rompant par là-même l'homophilie, d'autre part elle est très attirante et en sortant avec Bruno elle suscitera les jalousies des autres. Dans cette perspective, on peut interpréter le comportement de Chabert comme un moyen de retenir Bruno dans le groupe, visant par la moquerie à lui faire honte. Cela va dans le sens des théorisations d'Otto Kernberg (102) sur les relations fondamentalement ambivalentes entre groupe et couple d'adolescents : d'un côté le couple induit espoir et idéalisation chez les membres du groupe, qui sont contrebalancés d'un autre côté par des réactions d'envie, de jalousie, de ressentiment, de désir du groupe de détruire cette union. Aussi, si les adolescents en couple ont une capacité d'indépendance, ils réagissent en général par une distanciation vis-à-vis du groupe. Et à l'inverse, certains adolescents peuvent faire croire par leur comportement à une grande libération sexuelle, qui masque en fait une sévère inhibition, et qui reflète un échec dans la différenciation de l'individu vis-à-vis des valeurs du groupe des pairs.

Le groupe est aussi un lieu d'accueil des mouvements régressifs de l'adolescence, à l'image du cours de Sciences Naturelles sur l'accouchement, où Chabert montrera toute son immaturité, ou comme cette bataille des pommes très enfantine dans la cour de récréation du lycée.

Le groupe a une fonction étayante et protectrice, chacun pouvant trouver refuge, soutien et réconfort auprès des autres (Léon lorsqu'il se fera rembarrer par une fille devant le lycée). D'autre part, le groupe va permettre de découvrir la loyauté, la solidarité et la réciprocité des relations (Tomasi tendra la main à son ami Bruno lorsqu'il sera en difficulté), et la solidarité (le groupe fera bloc autour de Momo lorsqu'il se fera exclure de cours). Ainsi, que ce soit de manière concertée ou sous l'impulsion de l'un d'eux, s'ils transgressent (en arrivant en retard en cours ou en les séchant carrément, en se levant de cours, en expérimentant les toxiques…), ils le font ensemble, en restant unis et soudés : il s'agit de ne pas se distancier des autres, de préserver la cohésion du groupe afin de conserver ce sentiment de protection. C'est d'ailleurs ce que soulignait Winnicott (103) en disant qu'un groupe d'adolescent s'identifie volontiers à son membre le plus extrême (il citait en exemple le délinquant), chaque membre donnant son soutien à celui qui veut agir pour le groupe bien qu'individuellement aucun membre n'aurait approuvé son acte. Ce faisant, le membre agissant crée une cohésion de tous les autres membres, structurant temporairement le groupe.

Jusqu'aux trois quarts du film, lorsqu'ils sont en groupe, les rapports de nos cinq adolescents sont équilibrés, harmonieux, teintés de camaraderie et d'humour bon enfant. On retrouve là la fonction socialisante du groupe : l'alchimie qui fait que chacun, de par sa personnalité, trouve

sa place et sa fonction au sein du groupe. Ce qui n'empêche pas que des affinités particulières (Tomasi et Bruno) ou des antagonismes (Bruno et Chabert) se fassent jour.
Mais l'existence d'un groupe, surtout à l'adolescence, est éphémère : l'illusion groupale sera dépassée dans la dernière partie du film, pour que chacun accomplisse son destin individuel. Le groupe s'amoindrira avec les départs de Bruno et de Tomasi, puis se disloquera à la fin de l'année (nos amis ne se retrouveront ensemble qu'à l'accouchement de Sophie, cinq ans plus tard). Pour ces deux personnages, les plus vulnérables comme nous le verrons, c'est précisément à partir du moment où ils s'écarteront du groupe, s'isoleront, que leur trajectoire personnelle va devenir dangereuse, qu'ils décrocheront de la scolarité et/ou basculeront dans la toxicomanie. Dès lors, à la manière de John dans *Rebel without a cause*, Tomasi et dans une certaine mesure Bruno porteront sur leurs épaules le poids du mal-être des autres.

En opposition au groupe, on va retrouver le monde des adultes, dont les représentants, à quelques exceptions près, sont loin d'être des modèles d'identification valables aux yeux des adolescents. Ainsi du patron de bistro intolérant, homophobe et colérique, ou du surveillant général du lycée, rigide et condescendant, incapable de prendre au sérieux les angoisses de nos adolescents. Ou encore les différents professeurs (au choix : coincés et au sens de la justice plus qu'arbitraire pour la prof de philo; mou, démotivé et irascible pour le prof d'histoire-géo). Seul le prof de maths, idéaliste hippie excentrique, de toute évidence encore adolescent lui-même, témoignera du respect et de l'empathie pour ces adolescents, et se fera respecter en retour.

5. Caractérisation psychopathologique des personnages

a. Tomasi

Nous ne connaissons Tomasi (Romain Duris) que d'après les souvenirs évoqués par ses quatre amis. En effet, nous ne le verrons pas dans le présent du récit puisqu'il est décédé d'une *overdose* un mois avant la naissance de son fils. Cela pose évidemment question, et fera sens, d'après nous, avec ce que nous apprendrons de lui ultérieurement.

Contrairement aux autres personnages, nous ne saurons absolument rien de l'environnement familial de Tomasi : il ne sera jamais mis en scène, ni même évoqué, ce qui est étonnant compte tenu de ses difficultés aussi bien personnelles que scolaires. Il est donc permis d'imaginer qu'il est plus ou moins livré à lui-même, ce qui justifierait d'ailleurs ce choix narratif par le négatif, par l'absence.

Comme ses camarades, Tomasi est travaillé par une pulsionnalité d'adolescent parfois débordante : il criera fièrement au monde, perché sur le panneau de basket de la cour de récréation "*Voglio una donna!*" ("Je veux une femme!") sous le regard de ses amis hilares et du surveillant général rigide. Cette référence à *Amarcord* (film-somme de Federico Fellini, sur le souvenir et la nostalgie de son enfance et de son adolescence), que Tomasi a découvert la veille, nous révèle en partie sa sensibilité. Et l'on peut penser que ce n'est pas un hasard si

c'est à l'oncle du film de Fellini qu'il s'identifie, considéré comme un fou et un marginal (dans *Amarcord*, cet oncle perché dans un arbre crie lui aussi "*Voglio una donna!*"). Tomasi est sans doute le jeune le plus en péril du film, celui qui menace de se marginaliser.

De nombreux indices parsèment le film et révèlent la sensibilité exacerbée et la grande fragilité de Tomasi.

Lors de sa rencontre avec Sophie, la future mère de son enfant, après un silence gêné, pour donner une image assurée de lui-même et par plaisir de provoquer, Tomasi demandera tout de go à Sophie et son amie si elles ont "déjà fait l'amour". Au-delà de son *look* et de son attitude rebelle, on le devine surtout mu par l'urgence. Car le spectateur sait déjà que le temps est compté pour Tomasi, qui brûle sa vie par les deux bouts. A ce propos, il dira lui-même que son idéal de vie est "d'avoir le temps"? Nous entendons là, d'avoir le temps de vivre, de profiter de l'instant présent. Il incarne la figure fragile et romantique de l'adolescent épris de liberté, qui vit dans le présent, dans l'immédiat, s'identifiant plus à la cigale qu'à la fourmi, pour reprendre une image qu'il emploiera lui-même.

Sous les apparences, Tomasi est en réalité très dépendant et angoissé. Lorsque nous le voyons pour la première fois à l'écran, il est au centre de la bande, en position de *leader*, en train de jouer au flipper. Il est certain que plus que tout autre, Tomasi investit fortement le groupe. Loyal, il lui est inconcevable de "laisser tomber un pote" (Chabert). Mais de par sa sensibilité à fleur de peau, il ne sait pas gérer le conflit ni la rupture, fonctionnant en tout ou rien (son amitié forte avec Bruno finira en rupture définitive). Comme Sophie le lui dira, en le perçant à jour, "T'aimes pas être seul […] C'est dur de te voir sans tes amis" et "Les gens avec plein de gens c'est angoissant parce qu'au bout du compte ils sont très seuls". Sophie a raison, Tomasi se sent profondément seul, et déprimé. Ses amis s'en apercevront, mais sans doute un peu trop tard. A ce titre, le dialogue entre Léon et Bruno est significatif : "Pour en arriver là, il devait se sentir vachement seul…" dira Léon. "J'avais l'impression qu'on était avec lui…" rajoutera-t-il. Et Bruno de lui répondre "Pas tant que ça…"
Si ses amis mettent du temps à s'en rendre compte, c'est parce que Tomasi cache son besoin profond des autres, sa dépendance et sa fragilité, en les retournant en leur contraire. Pour se défendre contre son lien de dépendance aux objets, Tomasi vit dans l'omnipotence (ce qu'Anna Freud a appelé le retournement de la libido sur le Soi), comme le traduisent ses nombreux comportements de transgression.

En quête d'identité, il va endosser le rôle de l'adolescent rebelle, et qu'il en fait son identité. Il nous est d'emblée présenté comme celui qui provoque, qui transgresse, qui conteste l'autorité ("Combien de blâmes pour un renvoi?" demandera-t-il au surveillant général). C'est lui qui fondera le bien nommé groupe anarchiste GAG. Cet acronyme relève du non-sens, à la fois pour souligner le vide de sens de sa lutte, et parce que l'humour et la dérision sont ses moyens de défense contre l'angoisse ("on va quand même pas se battre pour travailler" lâchera-t-il en parlant du chômage). Il apparaît donc comme un adolescent direct, provocateur, sûr de lui. Même auprès de ses amis, il ne parlera jamais authentiquement de ce qu'il ressent : quand Léon lui demandera s'il est amoureux de Sophie, il aura un rire gêné et s'en défendra.

Pour masquer ses failles et faiblesses, Tomasi s'est forgé, comme il le dira, "une réputation" qu'il doit tenir : celle d'être indépendant, de refuser de s'inscrire dans une vie stable ("le couple, la famille… pour lui c'était un piège à con" dira Léon). Mais le spectateur ressent qu'au fond de lui, Tomasi souffre de ce trouble de l'idéalité, si fréquent dans les états-limites : il a honte de ne pas être à la hauteur, de ne pas être, d'après ses propres termes, "un enfant de chœur".

Son apparente insouciance et son attitude de rebelle traduisent également une angoisse profonde de l'avenir. Aussi, à quelques mois du terme de son parcours scolaire, soit au seuil de la vie d'adulte et des responsabilités, Tomasi va fuir et partir à la dérive. Se rendant encore en classe au début du film, il va peu à peu décrocher de sa scolarité jusqu'à la rupture scolaire complète, au fur et à mesure qu'il s'enfoncera dans la toxicomanie. Tomasi est l'adolescent inadapté, celui qui ne s'adapte pas au système scolaire, qui ne rentre pas dans le moule, qui n'y a pas sa place. Lors du conseil de classe, le surveillant général l'avouera sans ambages : "Franchement, Tomasi j'ai jamais su quoi en faire." De fait, il prend des chemins détournés, explorant des domaines "hors programme" selon les termes sympathiques du prof de maths.
A la lumière de cet éclairage psychopathologique, son basculement dans les conduites à risque devient compréhensible. Plus fragile, vulnérable et dépendant que les autres, Tomasi s'enfoncera dans la toxicomanie. Ne trouvant autour de lui aucun modèle identificatoire valable, Tomasi se tourne alors vers les squatteurs hippies et toxicomanes, qui lui paraissent vivre sans contraintes, dans la liberté à laquelle il aspire (le seul avenir dans lequel il se projette est celui d'une vie de cirque, dans une roulotte). Son destin est déjà tracé : Chabert, maladroit comme à son habitude, lui dira sur le ton de la blague mauvaise qu'il le verrait bien "fumeur de joint dans un square".
On imagine Tomasi en quête de blancheur au sens de Le Breton, trouvant dans la drogue un objet fiable, constamment disponible, et l'amenant à un état second, un état de conscience modifiée. En réalité, il s'enfoncera surtout dans le mal-être, le portant comme un fardeau, déchargeant ainsi symboliquement ses amis de leur propre difficulté à être (à l'image de John dans *Rebel without a cause*).

Sa mort quelques semaines avant la naissance de son fils nous fait imaginer qu'il fuyait dans la drogue les responsabilités de la vie adulte, et que toute entrave à sa liberté était vécue comme insupportable. Tomasi n'a assurément pas une personnalité névrotique, il est plutôt l'exemple même de la personnalité dépressive, de l'état limite dont Ehrenberg fait la description dans son ouvrage, masquant son vide dépressif par une dépendance relationnelle et aux toxiques.

b. Bruno

Bruno (Julien Lambroschini), est sans doute le personnage le plus fragile du groupe avec Tomasi. D'ailleurs, il entretient une amitié plus particulière avec Tomasi (ils sont partis en voyage ensemble, précisément à Amsterdam), et nous allons voir qu'ils partagent plus d'un trait de personnalité (limite) en commun.

Il nous est présenté dès le début du film, à l'âge adulte, comme un personnage très adolescent encore : courant dans les couloirs de l'hôpital, il a gardé un style vestimentaire adolescent, à la différence des autres; il est peu soucieux des conventions, rebelle, son franc parler témoignant d'un besoin de révolte et là encore d'une sensibilité exacerbée. Ainsi il ne va pas hésiter, dans des circonstances peu appropriées, à provoquer le "premier venu" (un jeune papa) en lui lançant que Tomasi est mort.

De son adolescence, on retient qu'au niveau familial, Bruno est élevé avec sa petite soeur par une mère célibataire assez jeune, dont on imagine qu'elle a dû l'avoir tôt, et qui se trouve sans autorité, dépassée par l'adolescence de son fils qu'elle ne comprend plus. En effet, alors qu'elle rentrera dans l'espace intime de son fils (sa chambre) sans frapper, et qu'elle cherchera avec lui un rapproché corporel (sans doute un peu incestuel) en lui caressant affectueusement les cheveux, ce geste sera vécu par Bruno comme une insupportable intrusion et il quittera la pièce. N'ayant manifestement pas conscience que son fils a grandi, sans comprendre sa réaction, elle le culpabilisera et insistera pour retrouver une proximité perdue ("Il faut qu'on parle toi et moi… On ne se parle plus jamais…" déplore-t-elle).

Musicien débutant au *look* à la John Lennon, il découvre la guitare électrique pendant ses années lycée (ce qui va, pour lui aussi, dans le sens d'une certaine sensibilité et d'une image rebelle, qui sont celles véhiculées par le *rock*). Bruno s'identifie aux *guitar heroes* des vinyles de *rock* psychédélique qu'il écoute et essaie en vain de reproduire. Et nous sentirons poindre chez lui la tristesse et la dévalorisation lorsqu'il prendra conscience de l'écart entre cet idéal du Moi inatteignable et la réalité (*cf.* la scène de la guitare dans sa chambre). Car chez Bruno, l'affect dépressif n'est jamais très loin.

Bruno fera avec Tomasi l'expérience des toxiques. Etant le seul du groupe à fumer (trait identificatoire le rapprochant de sa mère), il a déjà une appétence pour les toxiques qui se confirmera lorsqu'il sera initié au cannabis et au LSD. On peut d'ailleurs se demander si cette appétence n'est pas, elle aussi, un trait identificatoire en lien avec son idéalisation des *guitar heroes*, qui revendiquaient à l'époque la consommation de drogues.

Son adolescence est aussi marquée par la découverte du premier (ou grand) amour, fortement investi, avec la très jolie Barbara, jeune assistante d'anglais hippie. Si nous ne sommes plus dans les années 50 de *Rebel without a cause*, et que la découverte de la sexualité se fait sans doute plus directement (et peut même être représentée à l'écran), la libération sexuelle a tout de même un coût: c'est celui d'une tentation plus forte et de l'infidélité, qui amène à la déception de l'investissement affectif. Bruno en fera l'amère expérience quand Barbara le trompera avec Tomasi.

Comme Tomasi, Bruno fonctionne lui aussi en tout ou rien, dans des rapports de fusion/rejet. Leur amitié sera d'abord déçue par la trahison de Tomasi (qui sortira avec Barbara), avant d'être définitivement rompue. Pour Bruno, les départs et les ruptures ne peuvent être que déchirants, brutaux. C'est en tout cas ce que nous comprenons de sa brouille au squat avec Tomasi, alors qu'il essaie de le mettre en garde, et de sa réaction au départ de Barbara. Chacun

de ces événements sera l'occasion pour Bruno de passer à l'acte : d'abord sur sa sœur, en se levant brutalement de son bureau et en lui criant dessus, déplaçant sur elle, dans un mouvement projectif, la colère d'avoir perdu Barbara. Puis, nouveau passage à l'acte après avoir voulu rattraper Barbara : Bruno fuguera de chez lui, prendra son sac et sa guitare pour partir à sa poursuite. Mais ce sera un acte manqué, il finira par rentrer chez lui et ne la reverra pas.

Après cet échec amoureux difficile à surmonter, ce qui traduit sa tendance à la dépendance, Bruno décidera alors de rompre complètement, avec tout, en s'auto-sabotant. Il ne passera pas son bac et fuira son passé en prenant la route pour faire de la musique dans les bars.

Aujourd'hui, nous constaterons que son passé de toxicomane est encore douloureux pour lui, comme le montrera la scène où il s'isolera dans les toilettes pour pleurer, ce qui renforce l'impression dépressive qu'il nous renvoie. Son parcours a été bien plus chaotique que celui de ses amis : à l'âge adulte, Bruno ne travaille pas, n'a pas de vie affective stable et semble encore être en rupture.

c. Léon

Léon (Joachim Lombard) est issu d'une famille unie, bienveillante, chaleureuse et… communiste, comme son prénom l'indique! En plus de ses parents, son frère aîné, aujourd'hui surveillant dans le lycée, a participé activement à Mai 68.

C'est donc logiquement, dans cette ambiance familiale très politisée, que Léon est lui aussi engagé, partageant les mêmes sensibilités que son entourage et les revendiquant ardemment. Plus encore, nous nous rendrons compte qu'il fait de cet engagement un devoir, et qu'il porte littéralement cet héritage familial, sans toujours bien savoir en quoi il consiste d'ailleurs. D'autre part, Léon se glisse aussi dans la peau du défenseur des opprimés : il est un délégué de classe prenant ses fonctions très à cœur.
Mais cet engagement et cet héritage sont lourds à porter. Comme le résumera Christine (Hélène de Fougerolles) en sortant du conseil de classe, Léon pense trop aux autres et pas assez à lui. Employant beaucoup le "on" ("On sait pas ce qu'on veut, mais on commence à savoir ce qu'on veut pas"), Léon porte la parole des autres, quitte à y perdre la sienne propre, à ne plus suivre sa propre volonté ni ses propres désirs. Il a ainsi tendance à reprendre le discours des autres (ses parents ou son frère) à son compte : "Si tu ne t'occupes pas de politique, la politique s'occupera de toi!". Et il mettra longtemps, bien après son adolescence, avant de pouvoir faire ce qu'il "veut vraiment".

Léon semble correspondre au névrosé d'Ehrenberg, celui qui est façonné par le conflit social, par cette lutte des classes qui structure la vie sociale et personnelle. Mais derrière cet engagement "personnel", est-ce vraiment lui qui s'engage ? On peut en douter tellement Léon paraît assumer les désirs des autres sans parvenir à assumer les siens.

En cela, son comportement peut être interprété comme une tendance à l'intellectualisation, comme un moyen de défense contre sa pulsionnalité adolescente. Car Léon n'est pas désintéressé par les filles, bien au contraire. Mais il n'ose pas franchir le pas, il s'interdit de passer à l'acte, trop préoccupé par le regard des autres et par ses revendications. Ainsi, il réprimera son désir pour la séduisante Christine, et manquera l'occasion de sortir avec elle, malgré leur attirance réciproque. Car elle est certes déléguée de classe comme lui, mais elle a surtout la réputation d'une fille facile, superficielle, "*fayote*", qui plus est à l'opposé de son milieu social et de ses convictions politiques. Léon se laissera donc convaincre par les autres que même s'il n'éprouve pas de désir pour Marie, il est destiné à sortir avec elle, son alter-ego féminin, elle aussi politisée, partageant le même engagement et probablement issue du même milieu.

L'inhibition de Léon est là encore le reflet de ce qu'a écrit Kernberg à propos du groupe et du couple : Léon n'est pas capable de se distancier des valeurs idéologiques de son groupe de pairs, il reste dans une dépendance étroite à l'idéologie du groupe social qui l'entoure, ce qui l'entrave dans la réalisation de son désir amoureux. Aujourd'hui adulte et architecte, Léon reconnaît que cette inhibition, clairement d'ordre névrotique, a gâché son adolescence, l'a longtemps bloqué et fait souffrir.

d. Chabert

Chabert (Vincent Elbaz) est un grand adolescent longiligne, que l'on pourrait bien résumer en le décrivant comme un enfant dans un corps d'adulte. Plus encore que ses amis, il est dans l'âge bête de l'adolescence, ne prenant rien au sérieux, tournant tout à la dérision, déplaçant son énergie pulsionnelle dans le sport plutôt que l'investir dans les apprentissages. Débordé lui aussi par sa pulsionnalité (en témoigne son humour souvent sexuellement connoté), il trouve dans le sport un exutoire idéal pour décharger son énergie pulsionnelle. Très immature, il vit encore dans l'âge des possibles, avec un sentiment infantile d'omnipotence. Son Moi idéal, il le fantasme en tant que "champion du monde" (de quoi, il ne sait pas, mais être "*juste*" champion du monde quand il sera adulte lui suffira!).

S'il s'investit tant dans le sport, il nous semble que c'est également parce que Chabert cherche à se valoriser, à renforcer un narcissisme défaillant (*cf.* la scène du cours d'EPS devant les filles). La raison de cette faille narcissique nous restera inconnue, mais ce besoin de valorisation, nous le retrouvons dans ses nombreuses affabulations. Par exemple, dans ses années lycée il fera un récit épique de "sa" manifestation contre le chômage, combattant à lui seul une armée de CRS. Vexé que Marie mette en doute son récit mégalomaniaque des événements, il s'en prendra alors violemment à elle, dans une réaction de prestance. Et à l'âge adulte, il éprouvera le besoin de s'inventer une relation sexuelle avec Christine pendant le lycée, avant d'avouer son mensonge.

Dans sa recherche permanente de considération par autrui, il s'agit de paraître sans faille et, donc, de ne pas montrer ses émotions : en cours de Sciences Naturelles, pendant la diffusion d'un accouchement filmé, il masquera son émotion par la dérision et un humour régressif.
Cette adolescence sans doute douloureusement vécue sur le plan de l'estime de soi, Chabert cherchera à la refouler dès le début du film : "Moi j'me souviens de rien" lancera-t-il à ses amis qui essaieront de rassembler leurs souvenirs. Aujourd'hui kinésithérapeute "après avoir raté trois fois médecine" ("mais c'est autrement plus dur que ton école d'archi" dira-t-il à Léon, avec ce besoin de rabaisser l'autre pour protéger son propre narcissisme), il vit en couple avec Brigitte. Et, s'il reste dans la prestance et l'affabulation avec ses amis, il semble plutôt vivre avec Brigitte dans une relation de dépendance, de soumission, devant s'éclipser sans cesse pour lui donner de ses nouvelles, par crainte qu'elle ne l'engueule.

Mais chez Chabert, au même titre que chez Léon et Momo, il serait excessif de parler de psychopathologie. Le conseil de classe de fin d'année ne s'y trompera pas d'ailleurs, déclarant par l'intermédiaire du prof d'EPS : "Chabert, c'est un gars normal".

e. Momo

Maurice, dit Momo (Nicolas Koretzky), est un adolescent discret, timide, "*aconflictuel*". Introverti, on devine chez lui une conscience de classe un peu honteuse, une difficulté à assumer ses origines. Issu d'un milieu populaire, fils d'un boulanger muet, caractériel et borné, et d'une mère plus compréhensive mais passive, il est promis à un avenir tout tracé dans la boulangerie familiale.
Mais Maurice, au contraire, n'aspire qu'à faire des études pour échapper au déterminisme de sa condition sociale. Sa quête d'idéal social sera un succès puisque nous découvrirons qu'il est devenu avocat.
Dans le groupe, il est le suiveur, le bon copain qui ne fait pas de vague, présent mais en retrait, l'oreille attentive à qui l'on vient confier ses problèmes.
Il y a peu à dire de son adolescence, dont le souvenir reste marqué par une blessure narcissique : espérant lui aussi sortir avec Christine, il déchantera vite lorsqu'elle lui fera sèchement comprendre qu'il n'a aucune chance avec elle.

6. La fin du film

Déprimé par le départ de Barbara, Bruno décide de prendre la route pour la retrouver et de ne pas passer son bac. Tomasi, lui, retourne au lycée après des semaines d'absence pour voir Léon, Chabert et Momo, espérant qu'ils acceptent une partie de flipper, comme d'habitude. Mais nous sommes en juin et, rattrapés par leur anxiété et leur mauvaise conscience, tous se sont mis à réviser le bac qui approche. Ils refusent donc la proposition de Tomasi. Déprimé lui aussi, se sentant abandonné par le groupe et venant de se brouiller définitivement avec Bruno, qui le voyait en pleine dérive et était venu le mettre en garde avant de partir, Tomasi va alors passer à l'acte dans le lycée. Il va saccager le foyer au cours d'une crise clastique violente et

destructrice, sous-tendue selon nous par son angoisse d'abandon et par l'image insupportable de lui-même que lui renvoie le groupe. Faisant tout pour être mis dehors, c'est-à-dire pour que l'autre le mette dehors, ce passage à l'acte prendra la valeur d'un appel à l'aide, d'un appel à l'autre, très ambivalent. En effet, pris entre sa dépendance relationnelle, réelle mais inexprimable, et son besoin de prestance pour sauver les apparences et protéger son narcissisme, Tomasi ne supportera pas de se soumettre à l'autorité du surveillant, et voulant garder un semblant de maîtrise, il décidera de lui-même de partir ("Toi c'est pas la peine de m'virer, j'me tire" lancera-t-il au surveillant).
Par la symbolique de la mise en scène, cette rupture entre Tomasi, le groupe et le lycée sera soulignée. Le groupe et le surveillant le suivront à distance *jusqu'à un certain point*, jusqu'aux portes de l'établissement. Le champ/contre-champ opposera Tomasi, qui franchira la limite symbolique de la porte, à l'attroupement qui s'arrêtera avant et restera contenu par l'enceinte du lycée.
Le groupe ne bougera pas, tiraillé entre sa loyauté envers Tomasi et l'urgence des révisions. Ils choisiront la seconde option, synonyme de culpabilité. Seule Sophie aura le courage de se lancer à sa poursuite pour ne pas "le laisser tomber", et débutera avec lui une relation sentimentale.

Retournant au présent du récit, nous saurons que Tomasi a continué de voir épisodiquement quelques-uns de ses amis qui "comptaient beaucoup pour lui", jusqu'à ce que la fatalité d'une *overdose* ne le rattrape. Les quatre amis se rendront dans la chambre de Sophie, et soulageront leur culpabilité en fondant en larmes (y compris Chabert, par contraste avec le cours de Sciences Naturelles) à la vue de l'enfant que Tomasi laisse en héritage à Sophie et à ses amis.
Après une courte ellipse, le groupe sortira de la maternité, et ne pouvant se résoudre à se quitter, décidera d'aller prendre un dernier verre. Nous verrons les quatre amis partir en marchant côte à côte, puis se mettre brutalement à courir ensemble, vers l'avant, comme pour fuir le temps qui passe et qui les éloigne inévitablement de leur adolescence.
Le film se clôt par un plan fixe en contre-plongée, immortalisant le visage angélique et rieur de Tomasi, son T-shirt blanc contrastant avec le ciel bleu en arrière-plan, symbole de pureté et de blancheur au sens de Le Breton. Au ralenti, il fermera les yeux et nous le verrons chuter, dans un dernier mouvement symbolisant sa mort.

III. *A nos amours* (Maurice Pialat, France, 1983)

A. Fiche technique

- Réalisation : Maurice Pialat
- Scénario : Arlette Langmann et Maurice Pialat
- Photographie : Jacques Loiseleux
- Montage : Yann Dedet, Sophie Coussein, Valérie Condroyer
- Distribution :
    - Sandrine Bonnaire : Suzanne (jouant Camille dans la pièce de théâtre)
    - Maurice Pialat : Roger, le père de Suzanne
    - Evelyne Ker : Betty, la mère de Suzanne
    - Dominique Besnehard : Robert, le frère de Suzanne
    - Cyr Boitard : Luc, l'amour de Suzanne
    - Pierre-Loup Rajot : Bernard, l'amant "régulier" de Suzanne
    - Cyril Collard : Jean-Pierre, le futur mari de Suzanne
    - Christophe Odent : Michel, ami du frère et amant de Suzanne
    - Maïté Maillé : Martine, une amie de Suzanne
    - Anne-Sophie Maillé : Anne, une amie de Suzanne (jouant Perdican dans la pièce de théâtre)
    - Valérie Schlumberger : Marie-France, femme de Robert et sœur de Jacques
    - Jacques Fieschi : Jacques, le beau frère critique littéraire

B. Situation du film

Maurice Pialat est sans aucun doute l'un des plus grands et intransigeants réalisateurs français. Réputé pour sa personnalité orageuse et ses tournages conflictuels, il a néanmoins marqué l'histoire de son art par son style caractéristique. Partant de scénarios à l'écriture ciselée, souvent très fine quant à la psychologie des personnages, il peut prendre sur les tournages une très grande liberté pour laisser ses acteurs improviser, les filmant parfois à leur insu pour donner une formidable impression de réalisme à ses films. Se considérant comme un peintre raté (la dépressivité, le sentiment d'infériorité et l'auto-dévalorisation sont des caractéristiques évidentes de Pialat, qui pourrait être considéré comme une personnalité dépressive au sens où nous l'avons décrite), il clamera toute sa vie avoir fait du cinéma par défaut. Malgré tout, il inventera une forme de cinéma radicale, cherchant au maximum à "dégraisser" ses films selon sa propres expression, c'est-à-dire à les dépouiller des scènes explicatives ou platement illustratives, pour entrer d'emblée dans le vif de la scène. Sa façon de monter, brute, syncopée et elliptique, confronte donc les scènes plus qu'elle ne les relie. Dans cette économie de moyens, qu'il s'agisse des mots ou des images, le spectateur prend une place active car c'est à lui de percevoir et de combler les trous par son propre travail d'élaboration. Enfin, il est important de souligner que de par sa formation de peintre, Pialat prête une attention évidente aux couleurs dans ses films, comme nous le verrons.

A nos amours est la troisième incursion de Maurice Pialat dans le domaine de l'enfance et de l'adolescence : son premier film, *L'enfance nue* (1968), a été consacré à l'enfance adoptée (aux enfants de l'assistance publique à l'époque). Plaçant au dessus de tout son exigence de vraisemblance, voire de vérité, Pialat avait rencontré Michel Soulé en amont de l'écriture du scénario, pour discuter plusieurs mois durant des personnages et des situations qui allaient composer son film. Le résultat en est absolument bouleversant d'authenticité. Par la suite, Pialat a réalisé en 1978 *Passe ton bac d'abord*, sur des lycéens de Terminale désespérés dans la région de Lens. Nous avons d'ailleurs hésité à l'intégrer à notre corpus, mais nous lui avons finalement préféré *Le péril jeune*.
Avec *A nos amours*, Pialat révèle une actrice de 16 ans, Sandrine Bonnaire, et représente les amours tumultueuses d'une adolescente qui prend conscience de son pouvoir de séduction.

C. Analyse psychopathologique du film

Puisque le film se centre sur le personnage d'adolescente qu'est Suzanne (Sandrine Bonnaire), nous avons choisi d'en faire une analyse linéaire, comme pour *Rebel without a cause*. D'autant que, bien qu'on y retrouve les nombreuses ellipses caractéristiques du style de Pialat, la trame narrative respecte la chronologie (Pialat filme des "tranches de vie", et considère les *flashbacks* comme des artifices). Comme le dit le réalisateur Xavier Giannoli à propos du film[7] : "Pialat n'installe pas une intrigue, mais observe des comportements intrigants dont les contradictions apparentes nous donnent à sentir un trouble".

Le film s'ouvre sur Suzanne, adolescente de 16 ans, en train de répéter seule dans une chambre une scène de la pièce d'Alfred de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*. Nous comprendrons bientôt que Suzanne est partie en colonie de vacances d'été dans le Sud-Est de la France, près de Porquerolles, et que la pièce doit être jouée le soir même par les adolescents de la colonie, pour ce qui est probablement la fête du 14 juillet.
Pour la résumer brièvement, la pièce de théâtre de Musset met en scène deux personnages principaux encore adolescents (Camille et Perdican), qui ont grandi ensemble et s'aiment depuis toujours, mais se retrouvent après dix ans d'éloignement. Camille est entrée au couvent, et a été endoctrinée par les sœurs, toutes victimes d'amours malheureuses, qui lui ont appris à se méfier des hommes. Elle a donc décidé de vouer sa vie à Dieu, et cache ses sentiments à Perdican par pur orgueil, faisant tout pour s'en faire détester. Touché dans son amour-propre, Perdican va laisser l'orgueil et la vanité le dominer, et va détromper Camille en séduisant devant elle Rosette, une jeune paysanne. Mais les sentiments de Camille et Perdican finiront par éclater au grand jour, et Rosette, s'apercevant qu'elle a été l'objet du ridicule, mourra de désespoir et de déshonneur, comme par un châtiment divin. Leur amour étant condamné, Camille dira adieu à Perdican.
Dans la pièce montée par la colonie, Perdican est interprété par Anne (Anne-Sophie Maillé), tandis que Suzanne joue le personnage de Camille, l'amoureuse qui se refuse. Les premiers mots que nous l'entendons prononcer à l'écran, dès la première image, sont : "Vous ne croyez pas qu'on puisse mourir d'amour ?". Avant de poursuivre par une tirade prenant tout son sens

[7] Documentaire bonus de l'édition DVD Gaumont : L'œil humain (Xavier Giannoli, 1999).

dans la diégèse du film : "Il me semble que vous devez mépriser les femmes qui vous prennent tel que vous êtes, et qui chassent leur dernier amant pour vous attirer dans leurs bras, avec les baisers d'un autre sur leurs lèvres". Ce n'est évidemment pas un hasard si le dialogue écrit par Musset ouvre le film, et si ces paroles n'ont pas d'autre destinataire que Suzanne elle-même puisqu'elle est en train de répéter seule. Comme nous pouvons le déduire de ce qu'elle déclame, Suzanne se méprise, précisément parce qu'elle ne fera que badiner avec l'amour, du moins en apparence : tout au long du film, elle fera mine de "plaisanter avec légèreté" avec l'amour.

Le frère de Suzanne, Robert (Dominique Besnehard), arrivera pendant la répétition et distraira sa sœur en lui proposant une promenade en bateau. Suzanne quittera alors physiquement son personnage de Camille, en se déshabillant, et commencera à mettre en acte les mots de Musset sur la séduction et le rejet, sur ces gens qui contredisent par leurs actes ce qu'ils ressentent intérieurement, qui paraissent agir comme s'ils ne croyaient pas à l'amour.

Après un *cut*, le générique apparaîtra sur l'air de la bien nommée *The Cold song*, interprétée par Klaus Nomi et extraite de *King Arthur*, l'opéra baroque de Purcell. Nous retrouvons Suzanne au centre du cadre, se tenant à la pointe du bateau de son frère et tournée vers l'horizon, dos au spectateur. Toute de blanc vêtue, le vent vient gonfler sa petite robe flottante, accentuant ses formes déjà bien dessinées. Dans ce plan fixe très composé, à la symbolique forte, l'axe de la caméra en légère contre-plongée cadre une mer fluide sous la ceinture de Suzanne, adolescente très féminine et sexualisée, libre et filant vers son avenir avec détermination.
Dans un mouvement, Suzanne se retournera et lancera un regard face caméra, provoquant donc le spectateur, sûre d'elle et le buste en avant, mettant en valeur ses atouts dans une attitude de séduction. Puis le contre-champ nous montrera son frère Robert, entouré de ses amis Michel (Christophe Odent) et Jacques (Jacques Fieschi), contemplant tous la beauté de Suzanne, fièrement soulignée par son frère.
Nouvelle coupe et nous voyons Suzanne en maillot de bain se jeter à l'eau, au sens premier du terme même s'il annonce le second. En s'adressant à elle, son frère révèle au spectateur sa nature profonde : 'T'es une orgueilleuse, prends garde à toi ! T'as 16 ans et tu crois pas à l'amour". Bravache et fière, Suzanne ne fera rien de la mise en garde de son frère et ne cessera de multiplier les conquêtes masculines tout au long du film. Nous la verrons dès le plan suivant entourée d'hommes, dans un jeu de séduction permanent.

La séquence suivante est un retour à la colonie de vacances, le soir même, pour assister au final de la pièce de Musset. La scène symbolise l'amour et le bonheur gâchés des deux adolescents que sont Camille et Perdican, qui n'ont pas su faire autrement que de se mentir. Renonçant à l'amour, Camille fera ses adieux à Perdican, qui restera seul avec ses regrets et la culpabilité d'avoir provoqué la mort de Rosette.

Après une ellipse un peu plus longue cette fois, nous retrouvons Suzanne en pleine après-midi, marchant le long d'une route. Habillée cette fois d'une mini-jupe rouge vif et d'un T-shirt marinière rouge et blanc, Suzanne va attirer le regard d'un automobiliste d'âge mûr, qui va la

klaxonner à bord d'une voiture de sport, puis va s'arrêter pour la voir passer, en lui jetant un regard concupiscant, voire libidineux, comme si elle était une prostituée. Suzanne va lui répondre par un regard méprisant, et il repartira.
Elle va alors traverser le cadre et la route, franchissant la ligne blanche, celle de l'interdit. En effet, elle rejoint son petit-ami Luc (Cyr Boitard), qui est son véritable amour. Celui-ci est venu secrètement la rejoindre dans le Sud-Est, mais leur relation n'étant pas acceptée à la colonie de vacances, il est contraint de se cacher à l'orée d'un bois. Dans ce décor bucolique voire paradisiaque, rappelant une sorte d'Eden et l'atmosphère des tableaux impressionnistes chers à Pialat (et que l'on retrouvera particulièrement dans sa magnifique version de *Van Gogh*, en 1991), Luc, épris de désir, va embrasser Suzanne et voudra lui faire l'amour. Mais celle-ci, d'abord passive, va refuser de s'offrir à celui qu'elle aime et va le repousser, prenant prétexte que l'endroit lui est désagréable. Luc, saisi par le malaise et par le doute, s'imaginera que Suzanne a un amant, ce qu'elle niera. Cette dénégation, voire ce déni de la part de Suzanne, lui servira à mieux se retrancher derrière la loi "Tu vois moi aussi j'en ai marre de me cacher...si on se fait piquer […] Le dirlo t'as vu c'qu'il a dit ?". Nous comprenons alors que cette ligne blanche qu'elle a franchi un peu plus tôt est à la fois celle de l'interdit explicite, extérieur, imposé par la société (le directeur de la colonie), mais aussi celle de l'interdit implicite, intériorisé, que Suzanne s'impose. En s'interdisant une relation physique avec Luc, elle semble dissocier l'amour et la sexualité. L'irruption du désir sexuel de Luc viendra rompre l'harmonie de la scène, et les deux amants se trouveront chassés de cet Eden.
La séquence s'achèvera dans un beau plan, où Luc et Suzanne marcheront côte à côte, avant que Suzanne ne lui tourne le dos pour s'éloigner, puis se retourne comme pour s'adresser à lui ou le rattraper, et finalement ne réprime son désir et continue de s'éloigner.

Nous assistons ensuite au bal du 14 juillet, sur le port, où Suzanne va faire l'expérience de son pouvoir de séduction, en attirant les regards des hommes et en se jouant d'eux. Elle va d'abord rencontrer de jeunes marins français, dansera avec l'un d'eux, et portera d'ailleurs son bonnet d'uniforme (ou bachi) sur lequel est symboliquement inscrit "Naïade". Elle se laissera séduire par un autre marin, avant qu'un entreprenant Américain ne lui offre également un verre. Les amies de Suzanne quitteront le bal pour "rentrer à la colo", tandis qu'elle décidera de rester, ce qui témoigne à notre avis de son indépendance vis-à-vis du groupe (*cf.* nos remarques pour *Le péril jeune*). Erotisant alors les rapports avec ces trois hommes, Suzanne va évidemment se placer au milieu d'eux, en position d'objet de leur désir et de trophée à conquérir. Une joute verbale aura lieu entre les hommes, sorte de parade amoureuse.
Après une coupure, nous retrouverons Suzanne adossée au bar et le regard dans le vague, perdue dans une sorte de mélancolie, comme si elle avait quitté son corps. Nous comprendrons par le jeu des regards et des sourires que Suzanne va s'abandonner à l'Américain (il lui lancera un regard conquérant et dominateur, elle lui répondra par un regard lascif et de soumission). Ce choix n'est évidemment pas anodin, et représente l'envers de la relation entre Luc et Suzanne : avec l'Américain, sa relation ne peut être que physique, la communication étant rendue difficile par la barrière de la langue.
Nous retrouverons Suzanne et l'Américain allongés près de la plage, lui dans une position haute, dominante, et elle sur le dos. Ils ont couché ensemble (elle ne dira jamais qu'ils ont fait l'amour), et leurs deux visages inexpressifs se feront face, regards vides, et aucune parole ne

sera échangée (ni aucun sentiment, peut-on imaginer…). Figés, sans mouvement, ils se dévisageront comme s'ils se trouvaient devant le corps désaffecté de l'autre. Jusqu'à ce que, soudainement, Suzanne esquisse un sourire et que l'Américain finisse par briser le silence par un froid "*Thanks a lot*" ("Merci beaucoup"), auquel Suzanne répondra par un tout aussi froid "Y'a pas d'quoi c'est gratuit". Cette réponse a selon nous valeur de dénégation : Suzanne se défend contre l'image de prostituée à laquelle on veut l'assimiler (nous le verrons plus tard), alors qu'elle a fait preuve d'une absence totale d'engagement de soi dans l'acte qui vient d'avoir lieu. En effet, cette scène forte nous montre pour la première fois le rapport complètement désubjectivé, désarrimé pour reprendre un terme marin, que Suzanne entretient avec son corps, qu'elle objectalise et met à distance de ses émotions, dans une sorte de clivage du Moi. Puis, au petit matin, l'Américain raccompagnera Suzanne devant son dortoir, où il s'exécutera de manière très opératoire quand elle lui demandera "*Don't you kiss me ?*" ("Tu ne m'embrasses pas ?").
Une fois dans son lit et s'étant réapproprié son corps, l'ayant réinvesti, Suzanne se mettra à pleurer. Elle révélera alors à Anne avoir couché avec l'Américain et avoir peur que Luc lui en veuille, "Je savais même pas ce que je faisais […] Je savais plus où j'étais" lui dira-t-elle, confirmant cette impression de dépersonnalisation, donc de désubjectivation, que nous avions ressenti durant la scène. Il est intéressant de noter que si Suzanne pleure, elle n'éprouve pas de culpabilité à proprement parler, comme elle le dira à Anne, qui lui demandera si elle regrette : "Non, lui répondra Suzanne, mais c'est moche".
La scène d'après se déroulera dans la continuité de la journée, sur la jetée où Suzanne et Anne se promènent. Elles apercevront l'Américain en train de prendre un verre en terrasse. Il ignorera Suzanne, et elle exprimera son dégoût et sa haine de cet homme à qui elle s'était offerte quelques heures avant. Dans un mouvement affectif de rejet, qu'on peut interpréter comme de la projection pour lutter contre l'effondrement dépressif qui la menaçait quelques heures auparavant, elle va se tourner vers Anne en qualifiant l'Américain de "Salaud" et de "Connard", disant de ce qu'il aurait fait (seul ?) "J'trouve ça dégueulasse !". Puis, elle se contredira immédiatement après en expliquant à Anne "C'était super quand il m'a embrassée", laissant entrevoir là le clivage qui la caractérise, qui la protège en lui permettant d'adopter presque simultanément deux positions opposées et inconciliables.

Nouvelle ellipse, longue de plusieurs semaines cette fois puisque nous retrouvons Suzanne à Paris et que la rentrée scolaire a eu lieu. Elle est en train de se rhabiller dans la chambre d'un garçon qui fait de même. Ils évoquent chacun leurs parents : nous comprenons que la mère de ce garçon est infidèle, ce qu'il vit avec une certaine indifférence et qui le place même dans une position de force ("elle ferme les yeux sur ce que je fais comme ça moi je ferme les yeux sur ce que elle, elle fait"). Il juge ses parents assez sévèrement, ce qui choque Suzanne qui, elle, s'estime incapable de porter un jugement sur les siens (ce qui relève encore du déni, comme nous le montreront plusieurs scènes du film où elle critiquera férocement sa mère). Suzanne nous apprend qu'il lui est impossible de s'imaginer que ses parents ont "eu une vie avant de se connaître". Cette réflexion nous a interrogés et continue de le faire, si bien que nous hésitons sur le sens à lui donner. Elle pourrait révéler une certaine idéalisation par Suzanne du couple parental, représentant une sorte d'absolu qui durerait depuis toujours et pour toujours, ce qui expliquerait qu'elle ne s'autorise pas à critiquer ses parents. Elle peut également être perçue

comme une nouvelle dénégation, portant cette fois sur la scène primitive et s'intégrant dans le questionnement sur les origines, questionnement renouvelé à l'adolescence par le mouvement pubertaire et les connaissances acquises sur la sexualité. Cette dénégation permettant à Suzanne de continuer, comme on le verra, son Œdipe sans le résoudre (en niant la scène primitive, elle exclut sa rivale maternelle qui l'entrave dans son désir de séduire le père).

Après un autre saut en avant dans le temps, bref celui-là, Suzanne est au lit, dans sa chambre. Sa copine Martine (Maïté Maillé) vient la rejoindre, après les cours du matin où Suzanne n'est pas allée, préférant les sécher. Alors que Martine a rejoint avec complicité Suzanne dans son lit, le père de cette dernière (Maurice Pialat lui-même) fait irruption dans la chambre de sa fille (et dans le film par le même coup). Habillé et en blouse sur le pas de la porte, il adoptera une attitude pour le moins équivoque : sa main droite au niveau du sexe, il commencera par dire "Qu'est ce que vous branlez !?", avant de s'étonner que Suzanne n'ait pas été en cours ce matin. Avec une certaine excitation, Suzanne lui répondra dans un fou rire que Martine le trouve "mignon". Coupant court à cette discussion, il ironisera "Tu veux que j'vienne dans le lit ?!", conscient de l'excitation qu'il induit chez sa fille et son amie.
Puis nous suivrons le père dans l'atelier de fourrure sis au domicile familial. Il demandera à son fils Robert de le remplacer jusqu'à son retour de la "Bourse du travail", où il aurait soit disant un rendez-vous, dont sa femme serait au courant. Le mystère entourant ce rendez-vous, le ton faussement surpris et plein de sous-entendus de Robert, et l'attitude du père nous suggèrent qu'il trompe sa femme, ce qui nous sera confirmé par la suite. Avant de s'en aller, le père aura une conversation avec Robert, le complimentant sur la pièce qu'il est en train d'écrire et qui, trouve-t-il, pourrait ressembler à du Pagnol. Car Robert, s'il aide à l'entreprise familiale de fourrure, aspire à devenir dramaturge et metteur en scène de théâtre.

La séquence suivante nous montre Suzanne venue retrouver Luc à son cours de dessin. Nous imaginons qu'elle lui apprend qu'elle a été infidèle, car à l'issue du cours, après un long silence, Luc décide de rompre avec Suzanne, qui reste prostrée sur les marches de la faculté, dans un vide émotionnel.
Puis nous revenons au domicile familial, où Suzanne vient de rentrer et croise Michel (Christophe Odent), l'ami de son frère, qui est venu leur rendre visite avec sa petite amie. Suzanne va montrer à Michel un livre contenant une représentation d'un tableau de Pierre Bonnard qu'elle aime particulièrement car elle le trouve très sensuel. Michel, manifestement gêné de se trouver face à Suzanne avec sa petite amie, décide de partir brutalement.
Alors qu'ils s'apprêtent à dîner, Suzanne s'est habillée d'un pull rose (en comparaison du rouge qu'elle arborait auparavant et qui symbolisait le désir, nous voyons dans ce rose une couleur renvoyant à la petite fille impubère). Elle vient trouver son père pour lui demander d'aller au cinéma avec Solange (sa cousine) et deux garçons. Mais ce dernier, qui a du mal à se rendre compte que sa petite fille a grandi, se maquille et se coiffe ("Le temps passe", soupirera-t-il), va d'abord refuser sa demande. La mère de Suzanne, moins rigide, prendra sa défense, faisant alliance avec elle contre le père, qui finira par céder. Suzanne, heureuse d'avoir obtenu gain de cause, adressera un sourire alors à son père. Ce dernier lui mettra alors une gifle, prétextant en avoir "marre qu'on se foute de [sa] gueule tout le temps comme ça" *a fortiori* sous son nez. Il va de soi qu'il ne s'agit pas, dans ce passage à l'acte du père sur sa fille, que d'un manque de

respect. Bien plus, voir sa propre fille lui demander l'autorisation de sortir avec des garçons, à lui son père, et qui plus est avec un sourire malicieux, est vécu par lui comme une provocation insupportable. Leurs attitudes respectives révèlent les rapports de séduction incestuels qui se jouent entre eux, et la résurgence d'une problématique œdipienne non ou mal résolue. S'ensuivra d'ailleurs un moment de tension entre le père et la mère, en opposition sur ce qui s'est passé, et où, contre toute attente, le père prendra immédiatement la défense de Suzanne contre la mère.

Finalement, Suzanne quittera la table, refusant de manger ce qu'a préparé sa mère (ce qui est vécu par la mère comme une attaque de sa fonction nourricière). Solange et les garçons arriveront pour emmener Suzanne, puis se sépareront une fois dehors et Suzanne rejoindra en réalité Bernard (Pierre-Loup Rajot), son amant chez qui elle passera la soirée. Bernard est manifestement plus âgé qu'elle (nous saurons que ses amis désapprouvent leur relation), il travaille et doit bientôt partir faire son service militaire. Ils coucheront ensemble, et dans ses bras Suzanne trouvera la jouissance physique, mais pas l'amour.

Suzanne rentre précautionneusement chez elle en pleine nuit, et trouve son père en train de travailler à cette heure tardive, l'attendant l'air de rien. Elle tentera vainement de lui cacher sa relation avec Bernard, mais il ne sera pas dupe et elle finira par lui annoncer qu'elle sort avec un garçon plus vieux qu'elle. Son père s'inquiétera de savoir si elle compte l'épouser (nous apprendrons plus tard que pour la mère, la virginité lors du mariage compte beaucoup), ce qui fera rire Suzanne. Alors qu'elle sera sur le point d'aller se coucher, aura finalement lieu entre eux deux une discussion intime inhabituelle ("On se parle pas beaucoup" reconnaîtra le père, et Suzanne conclura la discussion par "Pour une fois qu'on a bien parlé"). Au cours de ce dialogue magnifique entre père et fille (moment d'improvisation resté célèbre dans l'histoire du cinéma, et connu sous le nom de la "scène de la fossette"), se diront plusieurs choses importantes, sous des apparences parfois anodines. Ainsi, son père dira à Suzanne qu'il la trouve changée ("T'as changé depuis quelques semaines… Tu souris plus beaucoup… Tu t'ennuies on dirait"). S'en défendant, elle lui renverra que c'est lui qui est triste en ce moment. Et il finira par annoncer brutalement à sa fille son intention de les quitter, de partir du domicile ("Tu vois, y'a un jour où on en a assez… c'est peut-être arrivé pour moi… j'en ai marre"). Suzanne, comprenant que son père a rencontré quelqu'un, lui répondra "J't'imagine pas avec une autre bonne femme… J't'imagine pas parti non plus." Ce qui étonnera son père ("Qu'est ce que ça peut te foutre ?... Je reste ton père"), qui poursuivra en inversant la situation: "Eh ben moi tu vois, ce soir j't'imaginais avec Bernard… Ça te fait rire, parce que tu crois que quand on est parent on n'a pas d'imagination ?". Et il renchérira : "Ton Bernard, t'en as pas marre ?". Suzanne commettra alors un lapsus lourd de sens : "Ben non, je serais pas ici sans ça… [sous-entendant qu'elle assimile son père à Bernard] enfin j'serais pas avec lui j'veux dire". Restant dans les sous-entendus, le père essaiera d'aborder le sujet de la sexualité de sa fille, qui esquivera : "Tu trouves pas ça bizarre que les parents et les enfants veulent jamais parler de ça?". Cette scène de tendresse filiale et de complicité s'achèvera lorsque le père détournera la conversation, remarquant que la deuxième fossette de Suzanne a disparu : "Où elle est passée la deuxième?" "Ben j'sais pas… elle en a eu marre elle aussi, alors elle est partie" répondra Suzanne. "Enfin t'as pas à t'en faire, avec celle qui te reste et tes ratiches, tu t'en sortiras" conclura le père, devant sa fille aux yeux pétillants et au large sourire. Ils s'embrasseront enfin, avec une proximité troublante.

On peut considérer que la dernière réplique du père, sur les "ratiches" et la fossette de Suzanne, est quelque part un encouragement dans le rapport objectalisé qu'elle a à son corps : en disant cela, il lui dit qu'elle n'aura pas de souci à se faire aimer *pour ces deux atouts physiques*, et non comme un être entier ou pour sa personnalité.
Mais surtout, dans cette scène où chacun joue avec l'autre (au sens figuré comme au sens propre tellement les deux acteurs sont ensemble en résonnance), il transparaît une dimension incestuelle dans la relation père-fille, imprégnée de séduction et d'excitation mutuelle, indiquant la résurgence à l'adolescence d'un Œdipe non résolu. On notera également le fond dépressif commun à Suzanne et à son père (ils sont tout compte fait tristes l'un comme l'autre), ainsi que le départ annoncé du père, qui va bientôt accentuer l'impression de rupture et de chaos dans la trajectoire de Suzanne.

Le lendemain matin (probablement), Suzanne sèche les cours. Assise à la terrasse d'un café, elle lit *L'arrache-cœur* de Boris Vian mais se fait draguer par le serveur. Michel, l'ami de son frère, se trouvait par hasard au même endroit et s'assoie à sa table. Suzanne lui avoue qu'elle a "le cafard", sans se dévoiler davantage, et Michel tentera de lui arracher un sourire, avant de lui faire part de son béguin pour elle.
Nouvelle coupure, Suzanne rentre à la maison. Robert, son frère, vient lui annoncer que "Papa [les] a quittés". Dès lors, en quittant sa famille, le père va la désorganiser. Et Pialat va désorganiser davantage encore le récit du film, qui va devenir chaotique, avec des ellipses de plus en plus brutales et des longueurs de séquences très différentes. La forme entrera en adéquation avec le chaos affectif de Suzanne.

Nouvelle coupure, nous retrouvons Suzanne dans son lit, au matin. Elle ne s'est pas levée, et sa mère rentre dans sa chambre, ouvrant les rideaux pour la réveiller. Suzanne sort de ses draps et apparaît nue aux yeux de sa mère, exhibant son corps adolescent sans le moindre complexe. Sa mère, âgée d'une cinquantaine d'années, se sent menacée par la féminité du corps de Suzanne et se montre irritée : "Tu pourrais mettre une chemise de nuit, c'est dégoutant de dormir comme ça!". "Qu'est ce qui est dégoutant?" lui lance orgueilleusement Suzanne. Désormais, les rapports mère-fille vont s'inscrire sous le signe de la rivalité et de la jalousie, donnant lieu à des affrontements explosifs.

Suzanne est dans un café avec Martine, Anne (Anne-Sophie Maillé) et quelques amis. Elle raconte le rêve qu'elle a fait la veille, et qui l'a intriguée : "J'ai fait un drôle de rêve cette nuit… J'ai rêvé que je marchais dans un couloir de métro, et y'a quelqu'un qui me saisit par le bras, vachement fort… Puis je me retourne : c'était Luc ! Il me dit : *"Maintenant que tu t'es bien fait baiser, salope, je vais pouvoir te baiser à mon tour!"*. Il me serrait vachement fort, il m'entraînait vers lui… Puis après, je me suis réveillée." Rappelons que depuis Freud, le rêve est considéré comme l'accomplissement d'un désir. Ici, la symbolique du rêve est claire, que ce soit l'endroit où il se déroule (le couloir du métro renvoyant à la cavité vaginale), le fantasme masochique de Suzanne (qui se trouve dans une position passive de victime), ou encore son identification à un rôle peu vertueux (elle se fait insulter), laissant deviner ses sentiments d'auto-dévalorisation, de honte et de culpabilité ("Ça c'est les remords" lui diront

ses amies). Les moyens de défense (et notamment la dénégation) n'assurant plus leur rôle dans l'état de rêve, Suzanne y apparaît donc comme une prostituée.
Par une troublante coïncidence, Luc arrive dans le café à ce moment même, et demande à Suzanne de sortir pour discuter. Nous les retrouvons dehors, et Suzanne lui avoue qu'elle a cherché à le revoir, mais qu'elle n'osait pas lui parler au téléphone. Luc l'aime encore et essaie de l'embrasser, mais elle se dérobe et devient immédiatement agressive : "T'es venu que pour coucher avec moi ? T'es venu pour coucher avec moi parce que tu sais que je l'ai fait avec d'autres et jamais je le ferai avec toi […] T'es qu'un salaud comme mec… Tu me dégoutes!". Pour la deuxième fois, nous percevons clairement le rapport de séduction/rejet qu'entretient Suzanne avec Luc. Trop menaçant pour elle lorsqu'il est trop proche, il lui manque et elle cherche à le faire revenir lorsqu'il est trop loin : Luc, objet libidinal de Suzanne, n'est jamais à la bonne distance. Et les dernières paroles de Suzanne, en forme de litote, constituent un évident retournement en son contraire : incapable d'assumer ses sentiments pour Luc, Suzanne ne peut exprimer son amour que par la haine. Et plus encore, Suzanne retourne le fantasme masochique passif de son rêve en une position sadique active, dans laquelle elle prend plaisir à faire souffrir Luc (rappelons que l'agressivité est liée aux pulsions libidinales, contrairement à la violence).
Anne, qui guettait cette dispute avec l'espoir "*de ramasser les restes*", viendra retrouver Luc pour l'emmener avec elle.

Nouveau *cut* et nous retrouvons Suzanne et Bernard au lit, après l'amour. La brutalité du montage et de cette ellipse narrative nous fait penser en elle-même à un passage à l'acte : n'étant pas capable de verbaliser ses sentiments à Luc, Suzanne va passe à l'acte par son corps avec Bernard. Le corps et la sexualité lui permettent d'exprimer l'indicible.
La conversation qui s'ensuit nous apprend plusieurs choses essentielles :

- Caressant le torse de Bernard, Suzanne lui dira combien elle aime les hommes poilus. A travers ce symbole de virilité, on trouve peut-être un indice du refus de Suzanne à Luc. Car Luc, bien que très beau comme elle le reconnaîtra, est un jeune homme imberbe à la beauté presque enfantine. Et il est manifeste que si Suzanne passe d'homme en d'homme, c'est parce qu'elle est à la recherche d'une figure paternelle. Ses amants sont souvent plus âgés qu'elle, et son père apparaît toujours arborant une épaisse barbe, autre symbole de virilité.
- Puis, reprise par sa tristesse, elle révèlera à Bernard qu'elle voudrait bien "être autrement", qu'elle vit "sans aimer personne", et qu'elle a "l'impression d'avoir le cœur sec". Bernard s'étonnera de la découvrir subitement si profondément mélancolique, et elle expliquera qu'en couchant avec des hommes "on oublie tout". Lui demandant si elle n'a jamais aimé quelqu'un, Suzanne confiera à Bernard avoir été amoureuse d'un garçon mais qu'elle ne savait pas ce qu'elle faisait. Puis, pessimiste, elle dira ne plus croire qu'elle puisse retomber amoureuse.
- Enfin, le dialogue s'achèvera par la révélation que Suzanne, si elle n'aime personne, "adore [son] père". "Quand je rencontre un type, je pense à mon père. Et puis j'me pose des questions, c'est dingue ! J'me demande s'il lui plairait, s'il trouverait que c'est un garçon bien". Difficile d'être plus clair pour illustrer le caractère œdipien des choix amoureux de Suzanne, et sa quête du père dans les hommes qu'elle fréquente.

Dans la nuit, Suzanne rentre chez elle et trouve sa mère en train de coudre. Elle va l'embrasser affectueusement avant d'aller se coucher.
Dès le lendemain matin, Suzanne ne retrouve pas une robe que lui a donnée son amie Martine. Questionnant agressivement sa mère, celle-ci lui répondra qu'elle est à la poubelle, enchainant "Une saleté pareille, j'ai jamais vu ça. Tu veux ressembler à une putain ? Moi je veux pas que ma fille s'habille comme ça !" Cette attaque de la mère, jouant sur l'aveu indicible pour Suzanne qu'elle est une putain, va déclencher un équivalent de passage à l'acte, un violent conflit entre ces deux rivales que sont la mère et la fille, sous les yeux de Robert. Nous découvrons alors la jalousie terrible qui ronge cette mère, qui fouille dans les affaires de sa fille pour déchirer les lettres qu'elle reçoit. Suzanne, vêtue de rouge, excitera et provoquera sa mère, la regardant exploser dans une rage terrible avec un mépris certain et une jubilation perverse. En explosant, la mère projettera au dehors ses fantasmes infanticides dans ce qui constitue à nos yeux un acte de langage ("Salope !! Tu veux que j'crève, ben t'y arriveras!!"), avant de passer à l'acte physiquement sur Suzanne en la giflant. Robert fera alliance contre sa sœur et essaiera de contenir physiquement sa mère. Mais même la proximité de Robert lui étant insupportable, elle le tapera lui aussi ("Va t'en toi aussi ! Laisse-moi, j'vais te tuer ! Fous-moi le camp"). Cette scène se terminera par la victoire (provisoire) de Suzanne sur sa mère : "Non mais dis donc, tu dis que c'est moi la malade mais regarde-toi, hein ! Je frappe personne moi, hein !". Leurs relations perverses et excitantes continueront dès la (courte) scène suivante, où Suzanne lancera à sa mère qu'elle ne se déplacerait avec elle que le jour de son enterrement.
La confrontation par le montage de cette longue scène, violente et dure, avec la précédente plutôt tendre, nous fait entrevoir l'alternance des relations de Suzanne et sa mère entre les deux pôles de la pitié et de la répulsion. D'autre part, nous commençons à voir chez la mère, dans cette scène de conflit et les suivantes, la décompensation d'un trouble de la personnalité qu'on peut qualifier de limite avec des aménagements hystériques. C'est en tout cas ce à quoi nous font penser sa grande théâtralité, sa relation à Suzanne vécue comme menaçante, la facilité avec laquelle elle passe à l'acte, et sa dépendance à l'autre qui se manifeste dans le fait qu'elle ne tolère ni l'éloignement ni le rapprochement avec les autres (que ce soit avec Suzanne du fait de leur rivalité œdipienne, mais aussi avec Robert).

Après un nouveau saut dans le temps, nous voyons la mère revenir chez elle après avoir vu son mari. Robert n'est pas là, il est à une répétition. Immédiatement, Suzanne et sa mère se sentiront délaissées par lui ("Il nous laisse comme des chiens" dira Suzanne, "Oui je sais" répondra sa mère), et Suzanne préfèrera elle aussi sortir, en prenant soin de ne pas dire à sa mère où elle va, toujours dans le même jeu pervers. Mais en l'absence de Robert, cette mère dominée par sa fille n'osera rien dire.

Nous retrouvons alors Suzanne pour une soirée alcoolisée avec ses amis (Bernard, Martine et son petit copain, Anne, Solange…). Cette scène est l'une des rares scènes de groupe du film, surtout construit autour du personnage de Suzanne. Le fait que les adolescents soient en groupe nous permet de voir que Suzanne n'est pas la seule à expérimenter son pouvoir de séduction. En effet, Anne, qui est pourtant son amie, ira embrasser Bernard, l'amant de Suzanne, devant elle pour la rendre jalouse (Anne avait en outre récupéré Luc après son

explication avec Suzanne devant le café). Cette relation n'ira pas plus loin car Suzanne, jalouse, se fera entraîner par Bernard dans la pièce d'à côté pour coucher avec lui. De son côté, Martine couchera elle aussi avec un autre garçon, avant d'appeler innocemment au téléphone son petit copain absent. Pour Pialat, cette grande liberté de mœurs (échange d'amants, proximité géographique des rapports sexuels) semble donc s'inscrire dans une certaine époque (les années 80) et peut-être même dans une certaine période de la vie (l'adolescence).
La séquence se poursuivra par une scène dans laquelle Suzanne, pensive et à nouveau rattrapée par sa mélancolie, va se livrer à Bernard, lui confiant qu'elle pense à Luc et qu'elle a des regrets, ce qu'elle n'a pourtant jamais réussi à dire à son véritable amour.

Nouvelle ellipse, Suzanne rentre chez elle après plusieurs jours d'absence, où elle était restée chez Bernard. Après cet équivalent de fugue, sa mère est incapable de reprendre avec Suzanne les raisons de son comportement : elle démissionne donc, et se tourne vers Robert, qui a la lourde tâche d'assumer le rôle de père de famille. Le conflit éclate instantanément, et la mise en scène jouera subtilement avec l'espace de l'appartement, la position des corps et les distances qui les séparent. Robert va jouer un mauvais rôle de père de substitution. Il va gifler Suzanne d'emblée, croyant ainsi asseoir son autorité alors qu'il ne fait qu'obéir aux ordres de sa mère (et, en cela, accepte volontiers d'être instrumentalisé). Puis il va envoyer Suzanne dans les bras de leur mère pour qu'elle s'excuse, cassant ainsi la distance entre elles deux puisque la mère démissionnaire s'était écartée pour regarder la scène depuis l'autre coin de la pièce. Collée à sa mère, Suzanne ne peut dès lors que la gifler à son tour, ce rapprochement lui étant insupportable. Robert va alors se jeter sur elle pour prendre la défense de sa mère, il va battre Suzanne et l'écarter, avant de revenir se coller contre sa mère dans une posture protectrice assez ridicule, enfantine et inadaptée pour son âge. Ce jeu des corps dans l'espace indique clairement l'alliance perverse et malsaine entre Robert et la mère, et souligne que tout rapprochement physique entre Suzanne et sa mère, ou entre Suzanne et Robert, alimente le conflit. Robert n'est qu'une extension de sa mère, sans identité propre. Cette absence de différenciation sera bien perçue à travers les dialogues ("Saloperie, tu vas *me* payer ça", dit-il à Suzanne en lieu et place de la mère ; ou bien encore "*Je* vais te faire ravaler ces paroles", alors que les paroles de Suzanne étaient justement adressées à la mère).
Les passages à l'acte physiques cesseront, et la scène se poursuivra par des dialogues. Suzanne en pleurs menacera d'aller se tuer, ce à quoi la mère répondra qu'elle est un monstre. De façon très significative, elle assumera ce rôle de monstre ("Oui j'suis un monstre, et alors !"), et nous apprendrons quelques secondes plus tard que sa mère "avait payé un psy" à Suzanne (comme si elle lui avait fait un cadeau, et comme si le fait d'avoir payé un psy lui permettait de se décharger de toute responsabilité dans ce qu'*est* sa fille). Nous voyons clairement ici que dans cette famille dysfonctionnant gravement, Suzanne est désignée comme le symptôme familial, comme le "monstre", rôle qu'elle finit par endosser, portant à elle seule la responsabilité de l'échec familial.
La mère lancera alors à Suzanne, en hurlant sur le ton d'un vrai déchirement : "Parce que moi j't'aime ! Pourquoi tu m'aimes pas ?!!!". Comme nous en avions fait l'hypothèse auparavant, dans le fonctionnement limite et hystérique de la mère, il lui est aussi intolérable de ne pas être aimée, de se sentir rejetée, que d'être dans le rapproché. Suzanne, accusée de tous les

maux, n'aura pas d'autre choix que celui de partir, en lâchant un dernier "Fallait pas me faire ! C'est dégueulasse de faire des gamins !"

Cette nouvelle scène éprouvante sera suivie d'une courte scène "d'apaisement" relatif, mais où mère et fille resteront dans le même rapport d'ambivalence amour/haine. Suzanne lancera à sa mère "Tu ferais bien d'aller chez le coiffeur, t'as vu ta tête ?!", ce à quoi la mère répondra "A qui tu veux que je plaise ?"

La séquence s'achèvera par une scène cette fois complètement apaisée, dans laquelle Suzanne ira trouver Robert en train d'écrire à son bureau, pour lui faire part de sa décision de "rentrer en pension", "parce qu'on se fait trop de mal". Encore une fois, elle fera part de sa souffrance, de son mal de vivre, de son malheur ("Tu vois pas que j'suis malheureuse", "Des fois j'ai envie de me tuer, j'en ai marre de vivre") et expliquera "Y'a que quand j'suis avec un mec que j'suis heureuse".

Après une ellipse de plusieurs mois, nous apprenons que Suzanne est partie en pension et rentre chez elle le week-end, ce qui a nettement soulagé le climat familial (le symptôme a été exclu).
Suzanne fait les magasins et aperçoit Luc, qui fait mine de l'ignorer. Elle se déplace autour de lui, et par le jeu des regards, nous sentons que Luc réprime son attirance pour Suzanne, l'observant tout en évitant de croiser son regard. Anne va alors apparaître et Suzanne comprend qu'ils sont en couple. Pour la première fois du film, Luc va alors rejeter Suzanne devant Anne, qui esquissera un sourire satisfait de se sentir préférée à Suzanne, qui partira. Mais sitôt après son départ, Luc sera envahi par le doute et éprouvera un sentiment de malaise. Anne cherchera à détourner son attention en l'embrassant.
Anne rattrapera ensuite Suzanne pour soulager sa conscience, lui demandant si elle lui en veut et lui confiant qu'elle est amoureuse de Luc.
Après une brève coupure, nous retrouvons Suzanne sous la pluie, errant dans la rue l'âme en peine. L'air de *The Cold song*, en tant que musique extra-diégétique, soulignera la tristesse de Suzanne.
De retour chez elle en pleine nuit, Suzanne trouvera son frère en train de l'attendre, tel un maton dans une prison. Par jalousie, persuadé que sa sœur était de nouveau avec un homme, il la battra une fois de plus, avant de la livrer bassement à leur mère. Les coups pleuvront entre Robert et Suzanne, positionnés de chaque côté de leur mère en pleine crise théâtrale. Robert traînera alors Suzanne dans sa chambre, la jettera sur son lit et lui crachera dessus.

Nouveau *cut* : dans la rue, Suzanne se réfugie dans les bras de Jean-Pierre (Cyril Collard), son nouvel amant. Pleurant, assaillie par des angoisses d'abandon, elle lui dit sur un ton implorant "J'veux pas que tu me quittes". Jean-Pierre est probablement le personnage le plus positif du film : gentil, sensible, tendre et protecteur, il écoute Suzanne et se veut rassurant.
Coupure. Nous retrouvons Jean-Pierre chez Suzanne, seul face à Robert. Dans cette scène de confrontation, Jean-Pierre vient régler les comptes de Suzanne avec son frère qui la bat. Robert se placera d'emblée sur le terrain de l'attaque perverse ("Vous savez on ne reçoit pas ses copains d'habitude. Si j'avais dû recevoir tous ses copains j'aurai passé ma vie à ça."),

avant de se victimiser : "Je ne suis pas dans une position facile […] J'aime beaucoup ma sœur, mais je protégerai toujours ma mère." Nous apprendrons alors par Robert que pour leur mère, "y'a qu'une chose qui compte, c'est le mariage… c'est qu'une fille soit vierge au mariage", ce qui éclaire d'un jour nouveau les relations mère-fille. En effet, de par sa morale judéo-chrétienne (les parents sont des émigrés polonais), la mère a une vision très puritaine et culpabilisante des rapports amoureux (ce qui va d'ailleurs dans le sens de ses aménagements névrotiques), et considère sa fille comme une putain, selon ses termes.

Et justement, après un autre *cut* et une ellipse temporelle, nous verrons Suzanne, chez elle, essayer une robe de mariée de couleur rose bonbon (rappelons-le, couleur de la petite fille asexuée) : Suzanne doit se marier dans huit jours avec Jean-Pierre.
La mère est présente et leur relation semble enfin s'être apaisée, malgré des remarques fielleuses qu'elles s'adressent ("On dirait un petit ange comme ça ma fille… Elle cache bien son jeu."). De son côté, à défaut d'être pleinement épanouie, Suzanne paraît avoir trouvé un certain équilibre grâce à Jean-Pierre, toujours aussi bienveillant et attentionné envers elle. La mère va révéler à Suzanne des éléments importants du roman familial, qui confirment les hypothèses œdipiennes que nous avons échafaudées : "T'étais mignonne quand t'étais petite, t'étais gentille… Quand t'étais seule dans la rue, ton père avait tellement peur qu'on t'enlève… Il était fou de toi, il t'adorait… C'était peut-être toi qu'il préférait." Puis, dans une sorte de rêverie diurne, se laissant aller à ses pensées, la mère fera état du deuil impossible de son mariage, et des illusions dans lesquelles elle continue de se bercer ("Ton père, lui il m'aime encore… Je suis sa jeunesse…"), malgré le rappel à la réalité que tentera Suzanne.
Mais alors Luc va ressurgir dans la vie de Suzanne, par un coup de téléphone imprévisible constituant une sorte de retour du refoulé. Il va insister auprès de Suzanne pour la revoir, et une heure plus tard, nous les retrouvons assis dans un café.
Luc a quitté Anne, qui a fui en Angleterre après cette rupture douloureuse. Entre Luc et Suzanne, les sentiments sont encore réciproques, vifs et intenses (le silence de Suzanne à la question de Luc sera éloquent, de même que son aveu qu'elle a "failli tout envoyer balader il y a un mois" en parlant de son mariage). Mais si Luc fait une nouvelle déclaration enflammée à Suzanne, cette dernière continue de se refuser à lui. Elle prétextera d'abord qu'elle ne veut pas faire de mal à Jean-Pierre ("Je ne veux pas toujours faire du mal aux autres" dira-t-elle, paraissant avoir gagné en maturité), puis qu'elle a changé ("J'suis plus la même… j'pourrai pas te rendre heureux"). La dépressivité de Suzanne refera surface à cet instant, où elle lui confiera : "Je sais pas si j'suis encore capable d'être heureuse. La seule fois où j'ai été heureuse, c'était à Courchevel, tu t'rappelles ? C'est pour ça que j'ai voulu mourir avec toi sur la luge… Je savais qu'après ça serait…" La mélancolie de Suzanne apparaît ici de façon touchante, à travers son extrême sensibilité d'adolescente au temps qui passe, à travers ce sentiment nirvanesque de complétude, d'absolu, qu'elle a alors éprouvé, qu'elle aurait voulu éternel mais dont elle savait qu'il ne serait que fugace et surtout unique…
Aussi, Suzanne se raccroche-t-elle à la raison et à la tendresse de Jean-Pierre, pour ne pas sombrer dans la folie amoureuse : "Je serais peut-être pas vraiment heureuse avec lui, mais c'est la seule personne qui me rende calme depuis qu'on s'est quitté… Et j'crois que c'est important." Luc, tout aussi passionné et entier qu'elle, ne peut imaginer qu'elle se contente de ce compromis en Jean-Pierre : "C'est pas suffisant : moi je t'offre tes 15 ans". Ce à quoi

Suzanne répondra pour conclure : "Mais j'ai plus 15 ans", cherchant là encore à se persuader qu'elle a gagné en maturité.

Nouveau saut dans le temps, six mois après le mariage de Suzanne et Jean-Pierre. Cette séquence se déroule dans l'appartement familial, où une réception a lieu. Sont donc présents Suzanne, Robert, leur mère, Jean-Pierre, Marie-France que Robert a épousée entre-temps, Jacques (le frère de celle-ci qui est un influent critique littéraire), et Michel (l'ami de Robert).
La séquence s'ouvre sur Suzanne, adossée à la cheminée et le regard perdu dans le vague, contrastant avec la gaieté ambiante. Puis elle se tourne vers le miroir et se dévisage, l'air triste. Cette scène faisant directement suite à la scène du café avec Luc, nous comprenons évidemment que malgré l'ellipse de six mois, Suzanne pense encore à lui.
Michel s'approche de Suzanne et décèle en elle cette part de rêverie mélancolique qui l'étonne et le fascine.
Robert discute avec Jean-Pierre et Jacques et demande à ce dernier, avec un brin de mépris s'il ne pourrait pas trouver "une situation" à Jean-Pierre qui est chromiste (il corrige les couleurs des reproductions de tableaux), un métier dévalorisant aux yeux de Robert ("C'est un travail manuel…tu es un travailleur manuel…c'est pas un métier artistique, faut seulement être habile de ses mains" lui dira-t-il). Robert, lui, est fier de sa réussite artistique. En grand prétentieux, il est heureux de susciter la jalousie de son ami Michel.
Jacques, personnage très narcissique, cherchera à mettre Robert en difficulté en lui demandant s'il est vrai qu'il battait sa sœur. Robert, avec toute sa lâcheté et sa veulerie, niera avoir jamais porté la main sur elle. Au contraire, en hypocrite jaloux, il dira "Ma sœur, j'aurais envie de la mordre tellement elle a une belle peau, tellement elle sent bon" et s'approchera d'elle pour la renifler dans un geste malsain et déplacé, qui encore une fois fait de Suzanne l'objet de la perversion de son frère.
Les convives passent alors à table, et Robert prend désormais une place de chef de famille qui semble très bien lui convenir. Par sa franchise et son innocence, Jean-Pierre va alors troubler cette mascarade, ce jeu de faux-semblants, en dévoilant l'imposture de Jacques, qui cherche à se faire passer pour un fin connaisseur d'arts qu'il n'est pas.
La discussion déviera sur le goût de Suzanne pour Bonnard, peintre dont elle admire la manière de rendre la sensualité. Robert tirera alors la couverture à lui et fera part de son goût pour "les choses du moment" (le phrasé particulier de Dominique Besnehard fera sonner le mot "moment" comme la "môman" du petit enfant, ce que lui feront remarquer les convives perspicaces). Pendant ce temps, nous apercevront Michel en train de caresser la cuisse de Suzanne sous la table, et celle-ci se laissera faire. Toujours innocemment, Jean-Pierre s'approchera de Suzanne pour l'embrasser, la caresser affectueusement, avant que Robert ne lui demande d'arrêter, crevant de jalousie d'avoir à partager "son objet". Un peu plus tard, Robert, qui a vu le geste de Michel, s'assoira à côté de Suzanne pour la sadiser, rétablissant une relation d'emprise sur elle ("Alors, tu vas te faire Michel ?" lui glissera-t-il dans l'oreille).

Sur ces entrefaites, arrive le père (Maurice Pialat), qui avait complètement disparu du récit depuis la scène de la fossette, à la stupéfaction générale. Cette scène du repas constitue un autre moment d'anthologie du cinéma : comme la scène de la fossette, elle est là encore largement improvisée (le père n'était pas censé revenir dans le scénario) et criante de réalisme.

Du point de vue scénaristique, elle représente un catalyseur, une accélération dramatique qui va brasser pêle-mêle tout ce qui s'est passé dans le film jusque-là.
Le père vient faire visiter à un ami l'appartement familial qui arrive en fin de bail. Il va alors reprendre sa place symbolique dans la famille, rétablissant la loi et endossant le rôle de mauvais objet qui était jusque-là porté par Suzanne. Il va "*dézinguer à tout va*", réglant ses comptes avec Jacques, le critique mesquin et narcissique, avec la mère, et surtout avec Robert, son fils carriériste qui a renoncé à son homosexualité[8] pour assouvir ses ambitions ("J'ai l'impression que mon fils, il vous épouse autant que votre sœur" dira le père à Jacques). Le père reprochera à Robert d'être devenu un "tiroir-caisse", et d'être "prêt à tout pour arriver à ce que tu es". Il lui reprochera enfin, et surtout, d'avoir déçu les espoirs qu'il avait placé en lui (il espérait que son fils devienne un "Pagnol contemporain") en gâchant son talent et en se corrompant. Puis, reprenant une phrase qu'aurait (pu) prononcé(er) Van Gogh à la fin de sa vie ("La tristesse durera toujours"), il lancera aux convives : "En fait c'est les autres qui sont tristes… c'est vous qui êtes tristes". Provocateur, il demandera alors à Suzanne de choisir son camp, entre lui et les autres, ce qu'elle ne fera bien évidemment pas. Nous apprendrons alors qu'elle continuait de voir son père secrètement après son départ de la maison.
Cette "boucherie", dans laquelle le père apparaît à la fois comme un personnage noble et ignoble, du côté de la raison mais affreux, cessera lorsque la mère le giflera après qu'il ait prononcé ces terribles paroles "Les gens qu'on aime beaucoup, on voudrait toujours qu'ils soient morts", révélant sa nature profondément ambivalente, destructrice et dépressive. Le conflit se déplacera donc entre les parents, et le père fera semblant de s'étonner que Robert ne défende pas sa mère (lui qui d'habitude n'hésitait pas à battre Suzanne), le castrant par la même occasion.
Ayant ravagé la scène, dans une sorte de politique de la terre brûlée, le père s'en ira. La scène se clôturera par les paroles très projectives (ou non, cela se discute) de Robert "Il est devenu fou mon père".

Coupure, et séquence finale du film. Suzanne va voir son père, pour lui annoncer qu'elle a décidé de partir à San Diego pendant plusieurs mois avec Michel, laissant Jean-Pierre à Paris (comme lui dira son père elle part "en voyage de noces avec un autre"). Il l'accompagne alors dans le bus qui l'emmène à l'aéroport.
A l'image de la scène de la fossette, une grande complicité transparaît dans la scène, avec une séduction mutuelle. Le père s'enquerra de savoir ce que va devenir Jean-Pierre, qui ne fait visiblement plus partie des plans de Suzanne, avant de lui dire de belle façon et avec son franc-parler habituel : "T'es pas aimante, hein. T'arriveras jamais à aimer quelqu'un. Tu attends qu'on t'aime… tu crois aimer et puis en fait tu attends seulement qu'on t'aime." "Ben c'est tout le monde comme ça" répondra Suzanne. "Oh sûrement pas… Y'a des gens qui sont capables d'aimer" lui dira son père. "Pas beaucoup en tout cas" rétorquera-t-elle. "Ah oui ?... Ben t'es pas dans le bon lot pour l'instant."
Jouant avec elle, il lui demandera de l'embrasser affectueusement. Puis, sentant probablement que seul un vrai éloignement permettra à Suzanne de s'épanouir enfin, de se libérer de la

[8] En effet, plus tôt dans le film, il répondra à Suzanne, qui lui raconte qu'elle oublie tout quand elle couche avec un garçon "Tu peux pas me demander de comprendre ça". Et lors d'une de leurs disputes, Suzanne lui lancera "T'es qu'un pédé". Par ailleurs, Dominique Besnehard a publiquement assumé son homosexualité.

figure écrasante de son père (c'est en tout cas notre interprétation), ce dernier lui demandera de rester là-bas (à San Diego), et la chargera d'accomplir le projet qu'il n'a jamais pu réaliser avec la mère de Suzanne, sorte de mandat trans-générationnel ("Quand on était jeune avec ta mère, on a voulu partir au Canada. Puis j'sais pas pourquoi, on n'est jamais parti" lui dira-t-il sur le ton des regrets).
Suzanne restera fascinée quelques instants encore par la grandiosité de ce père totémique, qui lui demandera une dernière fois encore de l'embrasser hors du bus, avant qu'elle ne prenne son avion.

Enfin, un montage alterné nous montrera Suzanne dans l'avion, aux côtés de Michel, et le père dans le bus du retour, seul. Tous les deux s'éloignent l'un de l'autre, et sembleront se chercher du regard : le père essaiera de voir décoller l'avion dans le ciel mais ne le trouvera pas, tandis que Suzanne regardera par le hublot, mais ne verra pas son père. L'image se figera sur ce plan, et le générique de fin apparaîtra sur l'air de *The Cold song*.

IV. *Thirteen* (*Thirteen*, Catherine Hardwicke, Etats-Unis, 2003)

A. Fiche technique

- Réalisation : Catherine Hardwicke
- Scénario : Nikki Reed et Catherine Hardwicke
- Photographie : Elliot Davis
- Montage : Nancy Richardson
- Distribution :
    - Evan Rachel Wood : Tracy Freeland
    - Nikki Reed : Evie Zamora
    - Holly Hunter : Melanie Freeland, la mère de Tracy
    - Brady Corbet : Mason Freeland, le frère de Tracy
    - Jeremy Sisto : Brady, le compagnon de la mère
    - Deborah Kara Unger : Brooke LaLaine, la tutrice d'Evie
    - Kip Pardue : Luke, le voisin de Tracy

B. Situation du film

Thirteen est le premier long métrage de la réalisatrice américaine Catherine Hardwicke. Le film connaîtra un certain succès critique, et remportera en 2003 le prix de la mise en scène au festival de Sundance et le prix du jury au festival de Deauville. Par la suite, Catherine Hardwicke fera de l'adolescence, notamment féminine, son thème de prédilection avec *Lords of Dogtown* (*Les seigneurs de Dogtown*, 2005), *The Nativity story* (*La Nativité*, 2006), et surtout avec l'adaptation cinématographique du premier volet de la saga littéraire de Stephenie Meyer, *Twilight* (*Twilight, chapitre 1: Fascination*, 2008).
Thirteen est une plongée sans concession dans l'univers de la *girl attitude* wasp (*white anglo-saxon protestant*). Il suit la métamorphose de Tracy, une jeune fille encore proche du monde de l'enfance qui va basculer en quelques semaines dans l'adolescence et les conduites à risque. Ce scénario a été co-écrit par la réalisatrice et l'une des jeunes comédiennes, Nikki Reed, qui aurait elle-même vécu cette transformation identitaire avant de prendre du recul.

C. Analyse psychopathologique du film

Après un générique très sobre, le film s'ouvre par un gros plan sur le visage extatique de Tracy (Evan Rachel Wood), une adolescente de 13 ans, dans sa chambre. En fond sonore passe une musique métal agressive. La scène commence au ralenti pour appuyer la sensation d'extase de Tracy, puis la vitesse de défilement devient normale, et Tracy dit, face caméra et dans une apparente excitation : "*Hit me!*" ("Frappe-moi!"). Puis elle criera, avec l'euphorie d'un sentiment de toute-puissance : "*I can't feel anything*" ("Je ne peux rien sentir"). Elle recevra alors une gifle, provenant du hors-champ, qu'elle encaissera en riant de plus belle avant de demander "*Harder!*" (Plus fort!), cherchant de toute évidence à éprouver une douleur (et donc une limite), qu'elle n'atteindra finalement pas.

Un plan plus large nous montrera qu'elle est assise sur son lit en face d'Evie (Nikki Reed), une adolescente de son âge. Toutes deux ont une apparence hypersexualisée de par leur style vestimentaire largement dénudé, et sont en train de se "*défoncer*" en inhalant de la drogue. Puis c'est Evie qui demandera à Tracy de la frapper, avant que Tracy n'ordonne en retour à Evie de lui donner un coup de poing ("*Punch me!*"). Sous le coup de son amie, Tracy se cognera contre la table de chevet, la lèvre ensanglantée sans ressentir la moindre douleur.
La scène, symbolisant clairement les recherches de sensations et de limites à l'adolescence, sera brutalement coupée. Apparaîtra alors le titre du film sur fond noir : *Thirteen* (Treize ans, l'âge des héroïnes). La musique s'adoucira et le récit reprendra "*4 months earlier*" ("4 mois plus tôt").

Nous sommes à Los Angeles, en Californie. De bon matin, sous un soleil radieux, Tracy promène son chien avec Noel, une amie de son âge, dans un quartier résidentiel tout à fait calme en apparence. Contrairement à la séquence initiale, Tracy est vêtue en *sportswear*, avec un *sweat-shirt* et un pantalon de jogging, couvrant tout son corps. Dans un état d'excitation sympathique, elle court retrouver sa mère (Holly Hunter), qui écrase sa cigarette et la cache à sa fille. Les rejoint Mason (Brady Corbet), le frère aîné de Tracy. Nous comprenons que c'est le jour de la rentrée scolaire, et que Tracy est impatiente d'aller enfin au collège, le même que celui de son frère. Avant de monter en voiture, sa mère attentionnée arrange le jean de Tracy, qui la laisse faire.

Nous nous retrouvons devant le collège (*middle school*), où des groupes d'adolescents attendent pour rentrer, sur fond de musique rap. Tracy et Noel marchent dans la foule pour aller en cours, tout en parlant de la promesse qu'elles ont faite à leurs parents de bien travailler. Tracy se fait alors insulter gratuitement par une autre élève, avant d'essuyer une critique tout aussi gratuite sur sa tenue. De son côté, Noel se fait bousculer par une autre fille. Le décor est planté, Tracy et Noel sont dans la jungle du collège.
Impressionnées, elles vont rejoindre Mason pour lui raconter ce qui vient de leur arriver. Etant avec son groupe d'amis (uniquement des garçons), il prête peu attention à sa sœur, mais tous s'interrompent en voyant passer Evie Zamora (Nikki Reed), la fille la plus populaire du collège, qui attire les regards et attise l'excitation des garçons par son comportement et son *look* sexuellement agressif. Alors que retentit la sonnerie de début des cours, Tracy et Noel n'en reviennent pas que tous les garçons craquent sur Evie.

Le soir même, Tracy travaille dans sa chambre pendant que sa mère, Melanie, coiffe un client. Elle gagne péniblement sa vie en faisant des coupes à domicile. Lorsqu'elle demande de l'aide à sa fille, Tracy n'hésite pas à la lui apporter : nous comprenons que dans ce milieu modeste, où l'argent se gagne durement, la générosité, l'échange et la solidarité intergénérationnelle sont des valeurs importantes.
Au travers d'une discussion entre Tracy et sa mère, nous saisissons que les parents sont divorcés, et que le père est en retard pour payer la pension alimentaire. Devant les attaques portées contre son père par sa mère et sa sœur, Mason prend immédiatement sa défense, nous montrant là une identification préférentiellement paternelle.

Quelques instants plus tard, la mère caresse affectueusement les cheveux de Tracy, prenant plaisir à l'imaginer avec une nouvelle coiffure. Tracy prend elle aussi un plaisir évident dans ce rapproché corporel, et dit à sa mère avec un sourire complice "*It's not fair, I can't be mad at you when you do that!*" ("C'est pas juste, je peux pas t'en vouloir quand tu fais ça"). Cette scène nous laisse entendre que Tracy n'est pas encore entrée pleinement dans le processus psychique de l'adolescence : elle tolère la proximité corporelle avec sa mère et ne s'autorise toujours pas à l'attaquer.
D'ailleurs, encouragée par sa mère, Tracy acceptera de lui livrer son intimité en lui lisant le poème qu'elle vient d'écrire, une métaphore lourde de sens sur la métamorphose du corps, opposant le mensonge à la pureté dans un bel oxymore. Mais, bien que ressentant l'importance et la gravité des préoccupations de Tracy, sa mère ne prendra pas le temps de discuter davantage avec elle, étant en retard à son groupe d'aide au maintien de l'abstinence alcoolique. Tracy restera donc seule face à ses questionnements métaphysiques et ses angoisses de transformation corporelle, pourtant si cruciales à l'adolescence.

De retour au lycée le lendemain, Tracy discute dans la cour avec ses amies, qui envient toutes la jolie peau d'Evie et entretiennent un mythe héroïque autour d'une cicatrice dans le dos qu'elle aurait eu en sauvant son petit frère d'un incendie. La problématique de la peau, c'est-à-dire de l'affiche, de ce qui se donne à voir, et *in fine* de l'identité sociale, jouera un rôle central dans la suite du film, comme nous le verrons.
Tracy va d'abord rejeter l'image idéalisée d'Evie que lui renvoient ses amies ("*She is not Wonder-woman!*", "C'est pas *Wonder-woman*!" dira-t-elle). Puis elle la regardera au loin, comme pour se comparer à elle, et nous sentirons alors la jalousie et l'auto-dévalorisation poindre dans son regard. Dans la foulée, elle sera l'objet des moqueries d'un autre groupe d'adolescentes qui ironiseront sur son style vestimentaire ("*Who let her out of the cabbage patch ?*", "Qui l'a laissée sortir de la crèche ?"). Cette journée va être un moment de basculement dans la vie de Tracy.
Les événements détaillés ci-dessus constituent un exemple parlant des travaux de Paul Schilder (104) sur l'image du corps, et notamment sur la notion de corps social. L'adolescent découvre en effet l'image de son corps grâce aux tendances libidinales ou agressives que les autres lui adressent (compliments ou reproches), et c'est ce qui arrive à Tracy, qui est ici l'objet des moqueries de ses pairs et prend conscience douloureusement de l'image qu'elle renvoie aux autres. D'autre part, pour Schilder, l'intérêt que va manifester un individu pour telle ou telle partie de son corps, va également porter sur la partie correspondante dans le corps des autres. C'est-à-dire que l'image de son corps que se constitue un individu n'est jamais isolée, mais au contraire toujours accompagnée par celle des autres. Il existe un courant permanent d'échanges mutuels entre l'image du corps de chacun et l'image du corps de tous les autres. L'individu se réfère ainsi à une norme sociale, et particulièrement à l'adolescence où la pression sociale normative est très forte. Dans cette scène, nous pouvons déjà pressentir qu'Evie va constituer une sorte de modèle, d'idéal à atteindre pour Tracy.

Et en effet, à la fin de la journée, Tracy est en colère, prostrée sur son lit dans sa chambre de petite fille aux couleurs rose et envahie par les peluches. Dans ce qui relève du passage à l'acte, elle va brutalement se lever et jeter à la poubelle les chaussettes qui lui ont valu les

moqueries de ses pairs un peu plus tôt dans la journée, avant de faire pareil avec ses peluches. Melanie, sa mère, arrive à ce moment-là, sans comprendre ce qui arrive à sa fille, et l'interpelle en l'appelant "*Baby*" ("Bébé"). Entendant cela, Tracy aura un premier mouvement de distanciation et de rejet vis-à-vis de sa mère, en refusant de se faire appeler ainsi ("*I'm not your baby*", "Je ne suis pas ton bébé"). Puis elle s'auto-dévalorisera ("*I'm stupid!*", "Je suis trop bête!"), avant de finir par expliquer à sa mère les raisons de ce début de crise identitaire. Notons d'ailleurs que cette mise en mot de son ressenti lui fera cesser ses actes. Soucieuse du bien-être (et donc du bien paraître) de sa fille adolescente, Melanie va alors l'accompagner s'acheter de nouveaux vêtements. Nous comprenons que Tracy, suggestible et perméable à l'avis des autres, vient d'élire Evie comme son nouvel idéal du Moi. Désormais, elle va s'évertuer à ressembler à celle à laquelle elle s'identifie, dans un collage identitaire.

De fait, au collège, Tracy décide d'aborder Evie. La mise en scène de cette rencontre est assez malicieuse : la caméra va imiter le regard subjectif de chacune d'elle, nous faisant ressentir la manière dont les adolescents se toisent, en s'attachant à tous les détails de l'apparence de l'autre pour les juger, puis éventuellement les valider ou se les approprier. Le corps fétichisé de Tracy ayant une apparence acceptable pour Evie, cette dernière va consentir à lui donner son numéro de portable pour un rendez-vous *shopping*. Cette marque d'intérêt de la part de ce tiers très idéalisé sera accueillie triomphalement par Tracy. Nous voyons ici représenté le terrible conformisme de l'adolescence, la pulsion homophilique, ce besoin de ressembler aux autres pour se rassurer, s'accompagnant du soulagement de l'angoisse de se sentir exclu(e) par les pairs.
De retour chez elle, Tracy va donc immédiatement appeler sa nouvelle amie, mais déchantera vite en se rendant compte qu'elle lui a donné un faux numéro. Evie apparaît déjà comme manipulatrice, et nous verrons bientôt qu'elle est une prédatrice ayant trouvé en Tracy une proie sur laquelle asseoir son besoin d'emprise. Sous le coup de la déception et de la colère, Tracy donnera un coup de pied dans la poubelle de la cuisine. Ne se sentant toujours pas soulagée, elle ira fumer une cigarette qui ne l'apaisera pas plus. Elle s'enfuira alors de la maison, dans ce qui s'apparente à un nouveau passage à l'acte : par l'agir et le mouvement, Tracy trouve un moyen de décharger sa frustration. A travers les deux passages à l'acte représentés depuis le début du film, nous commençons déjà à observer une certaine gradation dans les agir de Tracy.
Tracy prend donc le bus pour se rendre à Hollywood, sur Melrose avenue, où se trouvent les boutiques à la mode. Sur son trajet, elle sera exposée aux diverses affiches publicitaires géantes. Nouveau signe de sa vulnérabilité et de sa perméabilité, le désir de consommation de Tracy s'en trouve attisé et elle se rend dans un magasin branché. Par hasard, elle y retrouve Evie avec une autre amie, Astrid, très affairées à chercher un jean qui leur "fera un beau cul" ("*make you have a better ass*"). Etonnée mais peu gênée de se retrouver face à Tracy après l'épisode du faux numéro, Evie va inventer une excuse bidon, et Tracy montrera qu'elle a suffisamment peu d'estime d'elle-même en l'acceptant.
Mais Evie et Astrid décident de voler des vêtements, comme s'il s'agissait pour elles d'un jeu excitant. Le vol à l'étalage est une manière pour elles de rester dans la course à la séduction, malgré le manque de moyens. Bousculée dans ses valeurs morales, mais ressentant le besoin de prouver sa valeur aux yeux d'Evie, Tracy va se trouver tiraillée par ce dilemme. Le hasard

va alors la placer devant la possibilité de voler facilement le portefeuille d'une femme aisée dans la rue, et elle va passer à l'acte. C'est en réussissant cette épreuve de passage influencée par son idéal du Moi, qu'elle obtiendra enfin la reconnaissance d'Evie, et qu'elles profiteront toutes les trois de l'argent volé pour dévaliser les magasins. Cette scène illustre à nos yeux la formule de Gérard Bonnet, "l'Idéal du Moi pousse au passage à l'acte" (105).
De retour chez elle, Tracy va annoncer avec une grande fierté à son frère Mason qu'elle est désormais amie avec Evie, la fille la plus canon du collège. A travers cette scène, nous percevons à la fois l'importance du besoin de reconnaissance de Tracy auprès des autres (sa famille en l'occurrence), et combien son identification massive à Evie vient masquer une faille narcissique initiale, l'amenant à une certaine indifférenciation, voire à une confusion identitaire. En faisant d'Evie son amie, Tracy bénéficie en quelque sorte par procuration de sa réputation, et trouve là un moyen de revalorisation narcissique.

Parallèlement à cette crise d'adolescence en train d'apparaître progressivement chez Tracy, le personnage de Melanie, la mère, va se dessiner petit à petit. Va être brossé le portrait d'une mère aimante et attentionnée, mais encore immature, dans une excitation parfois débordante, en miroir de sa fille, et dans cette confusion intergénérationnelle que décrivent, par exemple, Jeammet et Corcos.
Trouvant naturel de partager sa vie sentimentale avec sa fille, elle l'autorise même à y porter jugement : Tracy n'approuve pas la relation de sa mère et lui fait savoir, sans que celle-ci ne trouve à y redire. En effet, cette mère va accueillir pour un dîner en famille Brady (Jeremy Sisto), son ex petit-ami avec lequel les rapports sont encore très ambivalents. Lors du repas, Tracy se montrera directement attaquante envers Brady, sans que sa mère n'intervienne. Brady déplait à Tracy car c'est un ancien toxicomane, qui sort de sa deuxième post-cure et reste fragile. Il est accessoirement sans emploi et un peu "*lourd*". Mais Brady est surtout un homme bien plus jeune que Melanie, ce qui vient faire sens pour le spectateur découvrant cette mère immature, entourée de ses deux adolescents et qui n'accepte pas de vieillir.

Au collège, Tracy va commencer à renier ses anciennes amies qui "*craignent*", et passer plus de temps avec Evie, relation qui la valorise davantage. Elles vont très vite devenir "*meilleures amies*" et ne plus se quitter, entretenant un rapport fusionnel. Tracy va présenter Evie à sa mère, et Evie, plutôt perspicace mais surtout avec un soupçon d'attaque perverse, s'étonnera que Melanie soit la mère de Tracy (elle lui dira qu'elle ressemblerait davantage à une grande sœur sexy ("*your hot big sister*"), ce que la mère accueillera un peu naïvement comme un compliment).
Melanie va les conduire sur Melrose avenue pour une nouvelle sortie *shopping*, plus officielle cette fois. Dans une scène incontournable à l'adolescence, Tracy va tenter de se dégager un peu plus encore de la tutelle parentale en demandant à sa mère de ne pas lui faire honte, et de la laisser faire les boutiques seule avec Evie. D'abord interloquée par cette nouvelle marque de distanciation, Melanie finira par accepter. Nous apprendrons au passage qu'Evie est élevée par une tutrice, Brooke, qui est sa cousine.
Il s'agit donc, déjà, de la deuxième scène de *shopping* du film. Si ces scènes sont aussi présentes, c'est évidemment parce qu'il s'agit d'une activité particulièrement importante chez les adolescents contemporains. Du fait de la puberté, il va s'instaurer un nouveau rapport au

corps et un désir d'explorer les possibilités nouvelles qu'offre ce corps. En général, ce nouveau corps pubère va être pour l'adolescent(e) une source de fierté, au moins au début de la puberté (ce qui est le cas ici). Il s'agit donc de l'exhiber, et d'en faire un atout pour attirer le regard des autres, c'est-à-dire de l'hypersexualiser. Evie, qui en est l'exemple même (elle se maquille, porte des débardeurs ou des décolletés provocants, et des jeans taille basse laissant entrevoir ses sous-vêtements), va entraîner Tracy dans son sillage.

Toujours en recherche d'exclusivité avec Evie, Tracy commence à délaisser ses anciennes amies même à la maison. De par sa fragilité identitaire, elle va développer un faux-self, s'adossant par mimétisme à une identité qui n'est pas la sienne, celle d'Evie. Cette dernière, qui l'influence de plus en plus, va devenir son initiatrice.
Tracy ramène chez elle Evie, qui va d'emblée se mettre en scène devant son frère et ses copains, ébahis de voir d'aussi près cette fille qui les fait fantasmer.
Entretenant des rapports de séduction permanente avec les autres, Evie va ensuite facilement trouver des dealers un peu plus âgés, et leur achètera de la drogue. Elle va initier Tracy au cannabis et au LSD dans un parc, où elles vont flirter avec quelques garçons qui trainent. De nuit, nous assisterons alors à un *trip* collectif, dont la mise en scène sera une illustration typique des recherches de blancheur et de vertige par les conduites à risque, rendant compte des sensations d'effacement, de dilution temporelle, d'extase et d'ivresse entremêlées. Cette curiosité et cette recherche de nouvelles sensations va se prolonger dans une excitation collective, facilitée par la désinhibition liée à la prise de toxiques, poussant ces jeunes à mettre en acte leurs pulsions sexuelles.
Mandaté par leur mère inquiète, Mason trouve Tracy et Evie et met fin à leur virée nocturne. Encore sous l'effet des drogues lorsqu'elles rentrent, leur comportement va éveiller les soupçons de la mère de Tracy. Inquiète de cette première prise de risque de sa fille, et souhaitant comprendre ce qui s'est passé, Melanie va ouvrir la porte de la chambre de Tracy pendant qu'elle se déshabille. Cette intrusion sera intolérable pour Tracy, qui va faire valoir le respect de son intimité et mettra sa mère incrédule dehors.
Dépassée par les changements récents de sa fille qu'elle ne reconnaît plus, Melanie cherche du réconfort auprès de Brady. En les observant l'un contre l'autre, Tracy va alors être victime de reviviscences traumatiques, du surgissement de souvenirs de scènes de *shoot* de Brady dont elle a été témoin. Ressentant un mépris haineux contre sa mère et Brady, ces deux "*adultes*" insécures qui ne lui proposent aucune identification valable, Tracy va s'isoler dans la salle de bain, et saisir une paire de ciseaux. De façon habile, la scène sera coupée (*cut*), et des cicatrices témoigneront par la suite qu'elle s'est scarifiée l'avant-bras gauche.

Le lendemain matin, nous constatons qu'Evie a dormi chez Tracy et prend de plus en plus de place dans la vie de cette famille, séduisant les adultes (Brady) comme les adolescents (Mason) sans que personne ne lui fixe de limites. Parallèlement, Brady prend lui aussi au sein du foyer une place nouvelle de beau-père, ce que n'accepte pas Tracy, jalouse, qui cherche en vain à l'éloigner de sa mère. On retrouve dans les relations mère-fille la prédominance d'une forme œdipienne négative, Tracy se voyant contrariée, dans la relation privilégiée qu'elle partageait avec sa mère, par l'intrusion d'un tiers séparateur donc hostile, Brady, qu'elle jalouse, déteste et dévalorise.

Au collège, Tracy marche désormais fièrement, entourée de ses nouvelles amies populaires : son apparence a radicalement changé, elle met en valeur ses attributs sexuels de façon outrancière, sa réputation est en train de naître. En représentation permanente, comme Evie, elle est enfin reconnue et brille désormais par sa féminité aux yeux des garçons. Arrivant en retard en cours, elle jubile de voir les regards de ses pairs se poser sur elle.
Sous l'influence grandissante d'Evie, elle va sécher les cours et se faire poser un *piercing* sur la langue, qu'elle cachera à sa mère. Ce geste constitue une évidente marque d'appropriation de son corps, libéré de l'emprise parentale, en même temps qu'un signe d'appartenance à un groupe (ici un trait identificatoire la reliant à Evie).
Accordant de plus en plus d'importance à son apparence, Tracy suivra Evie dans une nouvelle séance d'essayage vestimentaire destinée à mettre en valeur le mieux possible leur *sex-appeal*. Puis, dans une scène contemporaine typique soulignant là encore ce changement du rapport au corps à l'adolescence, les filles refuseront le goûter servi par Melanie au prétexte qu'elles surveillent leur alimentation (ce qui constitue en outre une attaque par Tracy de la fonction nourricière maternelle).
Tracy, découvrant que Brady est en passe de s'installer pour de bon à la maison, va entrer en conflit avec sa mère devant une cliente venue se faire coiffer. Par faiblesse, sa mère n'osera pas recadrer Tracy, la laissant de plus en plus prendre l'ascendant dans leur relation. Sentant que l'influence d'Evie sur Tracy est de plus en plus délétère, Melanie va demander à Evie de rentrer chez elle, mais se laissera finalement culpabiliser par le discours manipulateur d'Evie, qui va se victimiser en mettant en avant que son beau-père la bat et que sa mère est décédée. Naïve et culpabilisée, Melanie, qui a elle aussi perdu son père adolescente, ira même jusqu'à prendre Evie dans ses bras, dans un élan de réparation. Et c'est évidemment à ce moment précis que Tracy les surprendra, étonnée et jalouse mais n'osant rien dire. Peu après, le père de Tracy et Mason passera un coup de téléphone pour informer qu'il ne lui est pas possible de récupérer ses enfants pour le week-end.
Suite à ces deux frustrations coup sur coup, Tracy, en colère, va demander à Evie de lui poser dans le nombril un *piercing* qu'elle avait volé chez le tatoueur un peu plus tôt. Dans ce geste risqué, effectué sauvagement, sans préparation, et qui plus est douloureux, nous voyons une forme particulièrement intéressante de passage à l'acte "*passif*", renvoyant avec force à la symbolique sexuelle de la défloration. L'enjeu manifeste est évidemment d'attaquer le corps, de le mutiler pour déplacer sur la peau une douleur psychique inélaborable, celle liée à la surprise d'avoir découvert Evie, son amie idéalisée, dans les bras de sa propre mère (entraînant déception et conflit intrapsychique), et celle de se sentir abandonnée par son père. Mais ce qui interpelle ici, c'est que Tracy demande à une autre d'attaquer son propre corps, ce qui l'objectalise davantage encore que dans un passage à l'acte classique (à l'image de la scène inaugurale d'ailleurs, où elle demande à Evie de la frapper). Et il ne s'agit pas de n'importe quelle attaque, puisque Tracy demande à Evie d'introduire un objet (le *piercing*) dans son corps, dans son nombril, référence symbolique, à la naissance et à la sexualité. Plus loin dans le film, nous constaterons que des fantasmes homosexuels imprègnent les relations entre Tracy et Evie, dans lesquels Tracy est aussi en position passive ou dominée. Ici, Tracy accepte, et revendique même, une position d'objet dans la relation d'emprise perverse qu'Evie a sur elle.

Le soir venu, Melanie viendra souhaiter bonne nuit à sa fille qui refusera de l'embrasser, prenant toujours plus de distance avec sa mère, tandis qu'Evie, au contraire, détournera la tête pour embrasser Melanie sur la bouche, avec la jouissance perverse d'avoir provoqué un malaise. Dans la nuit, un jeune homme tapera à la fenêtre pour emmener Evie flirter au parc. Cette dernière, manifestant encore son emprise sur Tracy, lui proposera de les accompagner avant de la laisser tomber. Tracy, seule dans sa chambre et en proie à un sentiment d'abandon, soulagera de nouveau sa rage en se scarifiant. Nous percevrons clairement dans ce passage à l'acte, plus encore que dans les précédents, sa dimension relationnelle : c'est la prise de conscience douloureuse de se sentir à la fois rejetée par Evie tout en étant dépendante d'elle qui motive cet acte, de même que l'ambivalence de plus en plus grande que Tracy ressent à l'égard d'Evie, cet objet libidinal tantôt trop proche donc intrusif (menaçant donc l'intégrité identitaire de Tracy), tantôt trop lointain donc défaillant. Si nous employons le terme "d'objet libidinal", c'est parce que l'attirance amoureuse homosexuelle entre Tracy et Evie se fait plus nette encore : lorsque cette dernière rentrera de son flirt, elle se couchera contre Tracy endormie, et lui murmurera à l'oreille qu'elle l'aime. Cette thématique du choix hésitant de l'objet sexuel, de la bisexualité potentielle de l'adolescent(e), sera reprise encore un peu plus tard dans le film, comme nous le verrons.

Le lendemain matin, Evie prend le petit-déjeuner au milieu de la famille de Tracy, et à la place qu'occupe celle-ci d'habitude. Sa mère proposera à Tracy de partager sa chaise avec elle, ce qu'elle refusera pour la maintenir à distance.
Au collège, Javi, un autre adolescent, vient retrouver Tracy au milieu de son groupe d'amies pour lui demander d'avoir une discussion privée. S'étant tous deux éloignés du groupe, il va lui proposer un rendez-vous amoureux qu'elle acceptera, et qui aura lieu chez Brooke, la tutrice/cousine d'Evie. L'information sera accueillie avec une grande excitation par le groupe, ce rendez-vous venant consacrer un nouveau statut pour Tracy, celui d'une adolescente désirable enfin désirée, ayant atteint son but.
Tracy et Evie vont donc chez Brooke, sa tutrice *barmaid* âgée d'une trentaine d'années, d'emblée décrite comme permissive, laxiste, paumée et irresponsable, incitant Evie à consommer de l'alcool. Evie emmènera Tracy dans sa chambre, où des photos d'actrices et de stars adolescentes recouvrent les murs (dont une de Christina Ricci, actrice entretenant un *look* glamour et gothique qu'elles adorent toutes les deux). Excitées en attendant que Javi et un ami à lui arrivent, Evie va alors apprendre à Tracy comment embrasser quelqu'un. Cette "leçon" va prendre un tour éminemment ambigu, réveillant des pulsions homosexuelles troublantes chez nos deux adolescentes, qui n'iront cependant pas plus loin.
Arrivent peu après Javi et son ami : le petit groupe se met à l'aise, vite désinhibé par l'effet de l'alcool et des joints. L'excitation va se propager rapidement, et conduira à une inévitable première relation sexuelle pour Tracy, sous le regard initiateur d'Evie, dont on peut se demander si ce passage à l'acte sexuel ne lui est pas adressé, en tant qu'objet homosexuel.

Le lendemain, Evie remarque Luke, le voisin maître-nageur de Tracy, qui se trouve être aussi un ami de son frère Mason. Elles se rendent chez lui et Evie va entraîner Tracy dans un jeu de séduction, qui va vite prendre des tournures de jeu sexuel à trois transgressant les tabous de Tracy (qui considère Luke comme un ami d'enfance). Ressentant un malaise et trouvant que

cette situation malsaine va trop loin, Luke va brutalement mettre à la porte les deux adolescentes. Voir quelqu'un résister à son pouvoir de séduction, et l'entraver dans sa toute-puissance, mettra Evie en rage contre Luke pour se défendre contre cette atteinte à son narcissisme, à sa mégalomanie.
De son côté, Tracy va se montrer de plus en plus agressive contre sa mère, dans une rébellion perpétuelle, rejetant les principes même de son éducation, ce qui amènera sa mère à lui dire qu'elle ne la reconnaît plus. Inquiète et dépassée, découvrant en outre que sa fille a volé des vêtements, Melanie va solliciter la marraine de Tracy pour lui demander de l'aide. Ne prenant pas la mesure du profond changement de sa filleule et banalisant l'inquiétude de Melanie, elle lui tiendra un discours trop rassurant.
Une sortie familiale au cinéma aura alors lieu avec l'espoir, pour Melanie, de rétablir des liens affectifs sereins entre elle, Brady, Tracy et Evie (Mason étant lui de sortie avec un ami). Mais Evie et Tracy s'excluront en douce de cette sortie pour fuguer en ville. Nous pouvons remarquer que la famille est devenue, depuis quelque temps dans le film, extrêmement perméable, perdant sa fonction de contenance et d'homogénéité. Car cette famille, certes décomposée initialement mais relativement stable (la mère divorcée élevant ses deux enfants, et le père les gardant le week-end), va se recomposer et devenir instable en n'arrivant pas à intégrer les "*pièces rapportées*" au cercle familial nucléaire (Brady est rejeté par Tracy, Melanie n'arrive pas à expulser Evie). Cela va entraîner une perte de sens de la notion même de famille, et donc une perte des valeurs de respect et de solidarité intergénérationnelle véhiculées au début du film.
Evie et Tracy fuguent donc en ville, où elles rencontrent un groupe de jeunes adultes en train de faire une *battle* de *hip-hop* dans la rue, parmi lesquels se trouve Javi. Elles leur achètent du LSD. Partie chercher de quoi boire, Tracy va se faire aborder par des garçons dans une tenue provocante. Se retournant, elle va tomber nez à nez avec Mason, sous le choc de découvrir sa sœur, et elle-même très gênée de sentir l'attirance qu'elle vient de susciter chez son propre frère. De retour dans le groupe, Tracy n'y trouve plus Evie ni Javi, qui se sont absentés ensemble. Troublée, elle décidera de se saouler, puis suivra un des jeunes du groupe pour partir à la recherche d'Evie. Le garçon essaiera de profiter de son ébriété pour lui faire des propositions sexuelles, mais Tracy finira par retrouver Evie juste à temps, et leur fugue s'arrêtera là.

De retour à la maison, Tracy va faire du chantage à Mason pour qu'il ne divulgue pas à leur mère qu'il l'a vue plus tôt dans la soirée, ce qui témoigne donc de la honte qu'elle peut ressentir. Mais Mason, inquiet pour elle, refusera de céder et un conflit éclatera entre eux. Tracy détournera son agressivité sur Melanie lorsqu'elle essayera de s'interposer, et, à la manière de *Rebel without a cause*, la caméra basculera en un plan oblique pour signifier la limite que vient de transgresser Tracy en s'en prenant physiquement à sa mère. Dépassée par l'agressivité insupportable de sa fille envers elle, Melanie passera alors à l'acte dans une crise clastique explosive avant de s'effondrer. Brady tentera de la suppléer en se substituant tant bien que mal au père absent, mais il sera violemment attaqué sur sa légitimité par Tracy qui le renverra à son identité de toxicomane. Etonnamment, nous apercevrons l'instant d'après Tracy en train de sniffer de la drogue en cachette, sous l'influence d'Evie. Outre l'aggravation nette de ses conduites à risque à travers cette prise de drogues dures, nous voyons ici un exemple de

clivage du Moi, autorisant deux attitudes complètement contradictoires du sujet sans qu'il en ait conscience (Tracy rejette Brady du fait de sa toxicomanie qu'elle ne peut pas supporter, puis n'hésite pas à consommer elle-même).

Le lendemain, Melanie se décide, avec l'aide d'une amie proche, à mettre Evie dehors. S'ensuit une scène d'explications sur le besoin qu'éprouve Melanie de se retrouver avec sa famille pour faire le point. Mais Evie, sans remord ni empathie, va froidement user de sa stratégie de victimisation et de culpabilisation, en révélant son histoire de vie douloureuse : sa mère, décédée, se prostituait et se droguait, et son oncle aurait abusé sexuellement d'elle. Devant la faiblesse de Melanie, Evie réussira temporairement à rester dans cette famille, qui nous apparaît dès lors comme un repère nécessaire pour lui éviter de sombrer.
De son côté, Tracy devient de plus en plus provocante, insolente et irrespectueuse envers sa mère, qui découvre avec effroi qu'elle s'est fait poser des *piercings*… Le lien d'excitation entre Tracy et sa mère est assez bien mis en scène : plus Tracy va attaquer ou défier sa mère, avec une jouissance sadique de destruction de l'objet libidinal, et plus la réaction de la mère sera catastrophée donc excitante.
Prenant conscience de son incapacité à être contenante et à imposer un cadre sécure, Melanie va faire intervenir son ex-mari, le père de Tracy et Mason, en lui demandant de récupérer sa fille pendant quelques jours pour la mettre à distance. Apparaît alors pour la première fois à l'écran le personnage du père, qui était complètement absent jusque-là. Disqualifiant la mère et croyant maîtriser la situation facilement, il va refuser d'accueillir Tracy, ce qui sera vécu par elle comme un abandon, et il se contentera d'aller lui parler. Etant lui aussi défaillant, avec une vision très opératoire et mécaniste de l'éducation (un problème = une solution), il se montrera peu compréhensif, peu disponible, et il mentira ostensiblement devant sa fille, lui renvoyant l'opposé de l'image du père fiable, droit et rassurant qu'elle espérait. Les adultes qui l'entourent ne lui proposant aucun modèle d'identification valable, et s'arrangeant même avec la loi dans le cas du père, Tracy ne peut dès lors que chercher auprès de ses pairs (en l'occurrence Evie) les identifications qui lui sont nécessaires pour se construire.

Désespérée par cette situation, Melanie est effondrée. Mais une lueur d'espoir va lui revenir quand Brady va lui confier un wakouwa[9], point de bascule narratif annonçant symboliquement le redressement de Melanie dans son statut de mère, qui va progressivement devenir moins faible.

Au collège, son absentéisme a été de plus en plus fréquent et Tracy récolte des notes catastrophiques, avec un grand détachement. En écho à la scène de l'entrée au collège, où Tracy portait le désir parental en faisant de la réussite scolaire un enjeu affectif, elle lâchera avec indifférence : "*Let's just say my mom isn't gonna get a bumper sticker this year*" (traduit par "Cette année je ne ferai pas la fierté de ma mère"). Tout compte fait, on peut aussi considérer que Tracy continue de s'individualiser, se désengageant et se différenciant du désir de sa mère au prix de sa réussite scolaire.

[9] Figurine articulée en bois, montée sur socle, qui s'effondre lorsqu'on appuie sur le bouton poussoir du socle, et se redresse quand on le relâche.

Quatre mois ont passé depuis la rentrée scolaire, et Tracy et Evie se sont mises à dealer de la drogue. Le récit rejoint maintenant la scène d'ouverture où elles sniffaient de la colle dans la chambre de Tracy, en jouant dangereusement à se frapper l'une l'autre, à la recherche d'une limite corporelle dans la douleur. Inévitablement, ce jeu va mal tourner, et Tracy va perdre connaissance brièvement après une chute au sol. Conscientes d'être allées trop loin, elles tenteront maladroitement de masquer leurs ecchymoses mais Melanie ne sera pas dupe.
Au collège, Tracy a presque complètement décroché, et se fait exclure de cours pour un devoir non rendu. Puis sa prof lui annoncera qu'elle va passer en conseil de discipline et qu'une menace de redoublement pèse sur elle, qui était si brillante en début d'année. Le franchissement des limites lui étant enfin signifié, Tracy va amorcer de façon assez inespérée et presque miraculeuse, un début de prise de conscience salutaire. Grâce à ce déclic, elle recommencera à aller au collège.
De son côté, Melanie va enfin prendre les choses en main et protéger sa fille de l'emprise d'Evie, en la ramenant chez sa tutrice Brooke, alcoolisée. Ne sachant réagir que par la manipulation, Evie tentera à nouveau de se victimiser, en vain devant une Melanie inflexible, et s'enfuira pour pleurer devant ce nouvel abandon dans son histoire de vie.
Tracy, en voie de rédemption, va constater douloureusement qu'Evie et ses anciennes amies lui tournent le dos désormais. Eprouvant, elle, un authentique abandon, nous la retrouverons le soir même en train de se scarifier dans sa salle de bain, non plus avec des ciseaux mais avec une lame de rasoir. Nous la sentirons soulagée de voir le sang couler de son bras et d'éprouver une douleur physique, même vive. Ce qui apparaît comme nouveau dans ce geste, c'est qu'il ne relève pas à proprement parle du passage à l'acte au sens où il n'est pas impulsif, mais au contraire pleinement prémédité, et différé par rapport à l'événement frustrant. Par conséquent, nous voyons davantage dans ce geste un acte symptôme au sens où il répond à une compulsion de répétition du comportement d'automutilation, qu'il s'agit de reproduire à la moindre tension interne dans un cercle vicieux car addictogène et aliénant.

En rentrant du collège, Tracy tombe sur sa mère, Brooke et Evie en train de l'attendre dans le salon. Les deux mères ont enfin découvert que leurs filles consommaient et dealaient de la drogue, ce qui donne lieu à une scène de confrontation, lors de laquelle Brooke fera alliance avec Evie la manipulatrice pour inverser les rôles, pour charger Tracy et lui reprocher sa mauvaise influence sur Evie. Brooke a donc la faiblesse de se laisser séduire par le discours d'Evie, et projettera toute son agressivité sur Tracy, désignée comme le mauvais objet, dont le rôle est clairement d'éviter l'effondrement à la très fragile Brooke. Melanie arrivera enfin à protéger sa fille, à la dégager de ce rôle de mauvais objet, en renvoyant Brooke et Evie de chez elle. Brooke emporte avec elle Evie, en pleine dérive et que l'on pressent désormais sans autre avenir que le crescendo de la drogue.
Désormais seule avec sa mère, Tracy lui exprimera sa haine en la repoussant ("*Get off of me! I hate you*", "Lâche-moi! Je te déteste"), masquant en réalité ses angoisses d'abandon. Mais sa mère parviendra enfin à lui imposer une contenance, physiquement en la serrant dans ses bras malgré sa résistance ambivalente, et psychiquement en l'assurant de la continuité de leur lien ("*I love you and your brother more than anything in the world. I won't leave you alone right now. I want you here with me. We'll make it right.*", "Je vous aime toi et ton frère plus que

tout au monde. Je ne te laisserai pas tomber. Je te veux ici, avec moi. On va s'en sortir."). Puis découvrant les cicatrices de scarification de sa fille, elle les embrassera tout en l'apaisant, et Tracy s'autorisera enfin à s'effondrer en larmes, pour mieux se reconstruire, rassurée par cette mère enfin fiable. Dans la chambre de Tracy, mère et fille s'endormiront alors ensemble, l'une contre l'autre, apaisées. Dans les bras de sa mère, Tracy sera contenue et retrouvera ses limites, mais au prix d'une régression infantile.
Si cette issue est satisfaisante du point de vue de la mère, qui a enfin réussi à s'affirmer, à contenir et à protéger sa fille, cette ré-union entre mère et fille traduit le retour à un état d'indifférenciation (la mère dira à Tracy "*You're my heart*", Tu es mon cœur"), et finalement l'échec du processus adolescent d'individuation.

Le dernier plan du film nous montrera d'ailleurs Tracy dans un square pour enfants, sur un tourniquet allant à toute allure. Fermant les yeux, penchant la tête et criant, elle se laissera aller au vertige. L'image se figera sur son visage arborant un rictus douloureux. Par cette fin pessimiste, la réalisatrice fait le constat lucide de l'échec maternel à laisser sa fille poursuivre un développement qui, s'il était bruyant, n'était tout compte fait (et à notre avis) que normal…

3ème PARTIE : DISCUSSION

Avant d'aborder la discussion de notre question initiale, la généralisation des états-limites et des pathologies de l'agir, nous avons souhaité interroger la pertinence du diagnostic de trouble de la personnalité *borderline* à l'adolescence, tel que défini par le DSM-IV-TR. Nous nous pencherons donc dans un premier temps sur les raisons qui poussent plusieurs auteurs à remettre en cause ce diagnostic. Puis nous essaierons de montrer les limites d'une telle approche critériologique des comportements adolescents, en l'appliquant à l'analyse de notre corpus de films.
Après cela, nous proposerons une approche plus intégrative et psychodynamique de l'adolescence, de notre point vue plus à même d'expliquer cette généralisation des agir et permettant de questionner leur dimension normale ou pathologique.
Enfin, la toute dernière partie de notre travail sera consacrée à l'influence potentielle du cinéma sur les adolescents, pouvant apporter un éclairage et des explications supplémentaires à l'évolution contemporaine de l'adolescence que nous avons décrite.

PEUT-ON PARLER DE TROUBLE DE LA PERSONNALITE *BORDERLINE* A L'ADOLESCENCE ?

La pertinence du diagnostic de trouble *borderline* de la personnalité à l'adolescence est remise en cause depuis plusieurs années, sur la base d'arguments statistiques concernant la stabilité et la validité du trouble. Plusieurs auteurs se sont posé la question de l'applicabilité du diagnostic de trouble de la personnalité *borderline* à l'adolescence.

I. Constat de l'instabilité du diagnostic

Chez l'adulte, d'après le DSM-IV-TR, les troubles de la personnalité sont définis comme une ensemble de comportements rigides et inadaptés d'entrer en relation, de percevoir et de penser son environnement et soi-même. La principale caractéristique de ces troubles est d'être relativement stable dans le temps et de se manifester de manière envahissante dans la plupart des situations personnelles et sociales, entraînant une souffrance personnelle et un retentissement fonctionnel majeur.
Or, chez l'adulte toujours, certaines études longitudinales montrent que 3,7 % des patients *borderline* ne répondent plus aux critères diagnostiques de ce trouble chaque année, et qu'ils sont 52 % à ne plus y répondre au bout de 10 ans (106). Cela prouve pour le moins que les structures psychiques sont mobiles bien qu'elles soient assez perturbées, mais également que la validité du diagnostic de trouble *borderline* de la personnalité est discutable.

Chez l'adolescent, cette définition centrée sur la rigidité et la stabilité des modalités comportementales questionne sur la possibilité d'appliquer de tels critères puisque les adolescents sont, par nature, des êtres en constant changement. En particulier, les transformations corporelles et la recherche identitaire favorisent largement l'instabilité

émotionnelle, la fragilité de l'identité, l'hypersensibilité aux séparations et aux abandons, le recours aux passages à l'acte et à l'impulsivité pour réguler les affects. Toutes ces expressions donnent aux adolescents une présentation pseudo-*borderline* qui peut prêter à confusion.
Aussi les auteurs du DSM-IV-TR ont-ils pris soin de préciser que les différentes catégories de troubles de la personnalité ne peuvent s'appliquer aux enfants et aux adolescents que dans les cas relativement rares où les traits de personnalité du sujet sont envahissants, durables et dépassent le cadre d'un stade particulier du développement.
Cependant, malgré ces précautions d'usage, le diagnostic de trouble *borderline* à l'adolescence est en pleine expansion depuis plusieurs années, comme nous l'avons vu.

Il semble donc que la stabilité diagnostique du trouble *borderline* à l'adolescence pose problème car, d'après Meijer *et al.*, seuls 20 à 30 % des adolescents diagnostiqués comme tel continuent à présenter ce diagnostic à 2 ans. Et ils ne sont plus que 14 % à 3 ans. (107)

Toutefois, certains auteurs comme Mario Speranza (108) soutiennent que malgré des similitudes entre processus d'adolescence et symptomatologie *borderline*, des différences quantitatives et qualitatives existent et permettent d'affirmer la validité de ce diagnostic à l'adolescence. Ainsi, il semblerait que plus le trouble *borderline* initial est sévère, plus le risque de persistance à 2 ou 3 ans est fort (107).
De plus, les nuances entre les différents troubles de la personnalité étant plus difficiles à établir à l'adolescence, certaines études ont analysé de manière plus large les critères symptomatiques de trouble de la personnalité, en considérant par exemple l'ensemble des symptômes du *cluster* B.
En effet, des travaux comme ceux de Palacio Espasa et Manzano (31) considèrent que, sur le plan psychopathologique, l'ampleur des défenses narcissiques dans les organisations limites fait hésiter à les qualifier de narcissiques au lieu d'états-limites. Par exemple, les organisations limites sont dominées par des mécanismes de défense comme le déni et les identifications projectives, qui permettent à ces sujets de dénier leur dépendance à autrui, dont le résultat est l'apparition d'une agressivité très violente en lien avec des angoisses de persécution. Or, pour ces auteurs, ce fonctionnement psychique du registre narcissique persécutoire se retrouve à la base de toute la panoplie des personnalités narcissiques graves et des personnalités antisociales.
Ainsi, les études prenant en compte l'ensemble des symptômes du *cluster* B montrent une stabilité beaucoup plus importante de la personnalité entre l'adolescence et l'âge adulte, pouvant atteindre jusqu'à 65 % à 8 ans (34,109).

II. La question de la validité du diagnostic

Depuis la sortie du DSM-III et dans ses versions ultérieures, l'objectif des classifications et de la démarche nosographique a été d'uniformiser la démarche diagnostique psychiatrique. C'est la fidélité des diagnostics qui est le but affiché, et non pas leur validité. Pour Marion Robin et Richard Rechtman (22), la valeur d'une entité nosographique reposait sur la fiabilité de son diagnostic, c'est-à-dire sur la reproductibilité avec laquelle le diagnostic pouvait être posé par

différents observateurs, la fidélité inter-juges. La fidélité inter-juges consiste à faire en sorte que deux cliniciens examinant indépendamment un même patient fassent le même diagnostic. Elle ne concerne que l'accord sur la reconnaissance du diagnostic, c'est-à-dire l'objectivité. Le DSM-III (et ses futures versions) a été construit pour améliorer la fidélité inter-juges.
Dans cette optique, la fidélité inter-juge concernant le diagnostic de trouble *borderline* à l'adolescence atteignait entre 85 et 88%, ce qui est tout à fait satisfaisant (22). Le défi de pouvoir diagnostiquer ce trouble quel que soit l'observateur était donc relevé, et l'objectivité scientifique de la mesure démontrée.

Comme le note fort justement Alain Ehrenberg (70), sur le plan de la recherche épidémiologique la fidélité inter-juges a une importance décisive : on peut enfin enquêter en étant d'accord sur les catégories étudiées et faire des comparaisons aboutissant à des résultats pertinents. Le DSM est donc particulièrement utile pour repérer les facteurs de risque qui sont essentiels pour l'épidémiologie.
Mais sur le plan clinique, le problème est différent car c'est la validité de son diagnostic que le clinicien recherche. Cette validité concerne la nature du trouble, autrement dit la catégorie dans laquelle est inclus le trouble. On est en droit de parler de validité quand on peut établir une relation entre un syndrome d'une part, et une lésion ou un processus pathologique qui en est la cause. Avec le DSM-III, la notion d'inconscient n'a plus aucune importance et la dimension temporelle est marginalisée (les symptômes ne prennent pas sens dans l'histoire d'une personne). Plus encore, l'insistance apportée sur la description soignée des symptômes fait confondre ce qui est facilement observable et ce qui est cliniquement pertinent.
Le fait que le raisonnement psychiatrique du DSM soit centré sur la fidélité pose donc un problème clinique, celui de se focaliser sur le symptôme observable et d'occulter son origine, la maladie ou structure pathologique sous-jacente. Autant ce problème n'a aucune importance pour la recherche (la fidélité est la condition de résultats scientifiquement validables), autant il est décisif pour la clinique, au risque de laisser perdurer la pathologie en se concentrant exclusivement sur le symptôme.

Le DSM est un outil construit pour les chercheurs, mais quand il est utilisé par les cliniciens comme technique diagnostique, il risque de restreindre la médecine à la stricte reconnaissance des syndromes et de s'arrêter là. Le psychiatre est susceptible de confondre sa position de chercheur (fidélité) et sa position de clinicien (validité). Les besoins du chercheur et du clinicien sont pourtant très différents. Autant le réductionnisme privilégiant dans l'étiopathogénie les facteurs biologiques *ou* psychologiques *ou* sociaux est admissible et même recommandable dans la recherche, autant dans la clinique il est ruineux pour la prise en charge.

Lors de l'élaboration du DSM-V, ces considérations ont conduit à remettre en cause le concept de trouble de la personnalité *borderline* à l'adolescence. En effet, la fidélité diagnostique ne semble plus être le paramètre essentiel pour dessiner les contours de la nosographie psychiatrique, étant aujourd'hui remplacée par la validité de construit. Il s'agit donc de mesurer la validité, la concordance interne de la définition que l'on a construite pour

identifier le trouble. Cette validité de construit serait garante de la légitimité des entités nosographiques du DSM.
En l'absence de *gold standard* en psychiatrie, établir un diagnostic nécessite désormais d'en proposer une définition (il s'agit donc de construire un concept), puis de vérifier sa cohérence en soumettant cette définition (ce concept) à l'épreuve de l'empirisme, c'est-à-dire à la clinique, et ne pas se contenter de savoir si le diagnostic peut être décrit par tous de façon similaire. Puis il convient d'affiner, de réajuster ou de transformer sa proposition initiale.
Cette validité de construit est évaluée à partir de la validité convergente, de la validité discriminante et de la validité prédictive.

- La *validité convergente* indique qu'un diagnostic est pertinent si ses composantes sont hautement corrélées entre elles, et associées à des variables voisines qui lui sont théoriquement liées. Or, dans le cas de la personnalité *borderline* adolescente, l'homogénéité des critères diagnostiques est modérée, plus faible que chez l'adulte (par exemple, parmi les neuf critères diagnostiques, le critère "effort pour éviter les abandons" est retrouvé dans 17% des cas, contre 77% pour la "colère incontrôlable"). Il y a donc une grande disparité de la fréquence des critères considérés comme importants au diagnostic. Et la force des liens qui unissent les critères entre eux est inférieure à celle retrouvée chez l'adulte.
- La *validité discriminante* indique qu'un diagnostic n'est pas valide si ses composantes sont hautement corrélées à celles d'autres diagnostics, qui ne sont pas censés y être directement liés. C'est donc la précision du diagnostic, la capacité de le distinguer de troubles voisins. Or, dans le cas de la personnalité *borderline* adolescente, il existe une tendance forte au recouvrement avec les autres entités diagnostiques de l'axe II (les autres troubles de la personnalité) et de l'axe I (dépression, dysthymie, trouble des conduites, abus d'alcool ou de substances, anxiété…). En un sens, on peut même dire que la multiplicité des co-morbidités est l'élément le plus spécifique de la personnalité *borderline*, qui est sans doute le diagnostic ayant le plus de proximité avec toutes les autres catégories diagnostiques.
- Enfin, la *validité prédictive* mesure les taux de persistance diagnostique à distance d'une première mesure. Dans le cas du trouble *borderline* à l'adolescence, ce taux de persistance diagnostique est faible, entre 26 et 33% à deux ans selon les études. Ainsi, ce diagnostic n'est pas prédictif d'une évolution vers une personnalité *borderline* adulte, il est aspécifique et transitoire.

Au total, au vu de ces résultats, la validité de construit du diagnostic de personnalité *borderline* adolescente est très modeste.
Mais d'une manière plus générale encore, cela est aussi vrai pour l'usage d'une approche catégorielle en psychiatrie : la catégorie ne résiste pas à la tentative de validation des troubles psychiques. Ainsi, l'approche dimensionnelle semble plus adaptée à la description de phénomènes cliniques qui ne sont pas séparés par des frontières, mais s'inscrivent au contraire dans un continuum. En effet, le dimensionnel décrit un trait qui peut évoluer tout au long de l'existence.
A première vue, le dimensionnel s'affranchirait donc de la question du seuil critériologique. Mais en réalité, il questionne seulement sous un nouveau jour la frontière entre le normal et le

pathologique : à partir de quelle durée/intensité/fréquence/conséquences… la colère ou les variations de l'humeur d'un adolescent s'écartent-elles notablement de ce qui est attendu dans sa culture ? Il s'agit encore et toujours de définir un seuil, et ce dernier correspond étroitement aux représentations normatives de l'adolescence dans un contexte social donné, en l'occurrence celui de la société post-moderne.

Tout compte fait, l'avis de Catherine Chabert (26) nous paraît être le plus juste. Selon elle, dans un grand nombre de cas lorsqu'on parle de troubles de la personnalité, il est impossible de définir un tableau clinique univoque à partir de troubles objectivés d'un point de vue descriptif et statique. Tout au plus parle-t-on de traits de personnalité, et la personnalité limite est alors caractérisée par l'instabilité, le polymorphisme des troubles, des fonctionnements mal organisés avec des mécanismes de type psychotique mais sans psychose, et sans exclure non plus la névrose.
Chabert rappelle que l'établissement de la catégorie *borderline* en 1994, dans le DSM-IV, s'est fait par consensus mais de façon très laborieuse, se fondant sur la fidélité inter-juges mais n'impliquant aucune validité permettant de fonder le pronostic et la conduite thérapeutique. Les difficultés de définir un type de personnalité sur des critères sémiologiques opérationnels d'inclusion et d'exclusion qui, à défaut de faire l'unanimité, puissent entraîner un large accord entre les psychiatres, montre bien les limites d'un abord seulement nosographique qui tente de faire l'économie de la psychopathologie. La notion d'état-limite n'a guère d'intérêt dans cette optique, car elle tend à regrouper tous les cas aux limites du "nosographiable".
L'état-limite mettant en échec la nosographie, il oblige à sortir du point de vue strictement classificateur pour envisager la dimension structurelle, notamment dans ses limites, et la dimension dynamique et génétique. Cela impose le recours à la psychopathologie, à la théorie du fonctionnement psychique, pour appréhender la clinique psychiatrique.

RESULTATS DE L'ANALYSE DES FILMS : L'EVOLUTION DE L'ADOLESCENCE DANS LE CINEMA DES ANNEES 50 A NOS JOURS

I. Analyse critériologique des personnages des films

A. Des pathologies de l'agir

Il est à noter que dans notre corpus de films, certaines pathologies de l'agir ou conduites à risque n'ont pas été retrouvées. Il s'agit notamment des troubles des conduites alimentaires (peu représentées à notre connaissance dans les films sur les adolescents, du moins en tant que troubles, que ce soit l'anorexie ou la boulimie) et des tentatives de suicide (la mort de Tomasi n'est pas montrée dans *Le péril jeune*, et aucun de nos films ne traite du sujet des tentatives de suicide, pourtant très répandues à l'adolescence).
En revanche, nous avons retrouvé des illustrations de passages à l'acte (hétéro-agressifs surtout, auto-agressifs rarement), de jeux dangereux, d'errance et de fugues, de consommation de toxiques, de délinquance, de conduites sexuelles à risque.

1. Les passages à l'acte

Dès les années 50, *La fureur de vivre* met en scène les passages à l'acte violents et impulsifs des adolescents, mais toujours hétéro-agressifs ou clastiques. Ce sont typiquement ceux de Jim lorsqu'il est en proie à des conflits intrapsychiques qui le submergent. Ils surgissent sous la provocation d'autrui (le signifiant "*chicken*" le renvoyant à une identité intolérable), ou dans le but de déplacer une douleur intrapsychique dans le corps (lorsqu'il tape contre le bureau de l'inspecteur), ou encore dans un appel à l'aide (lorsqu'il se jette sur l'inspecteur pour montrer sa souffrance), voire enfin dans une tentative de ré-animation psychique d'un autre (lorsqu'il s'en prend à son père pour le faire réagir).
Avec le personnage de John, *La fureur de vivre* illustre également le passage à l'acte du psychotique, survenant dans un moment de déréalisation/dépersonnalisation provoqué par une angoisse désorganisante (nous parlons du meurtre d'un des membres de la bande, que John tue d'un coup de revolver, avant de prendre la fuite dans un état de dissociation aiguë). Comme on l'a mentionné dans l'analyse du film, ce passage à l'acte a la signification d'un sacrifice, au sens anthropologique du terme : en le commettant, John se condamne pour que la communauté survive.

Dans les années 70 du *Péril jeune*, les passages à l'acte hétéro-agressifs sont assez peu représentés. Seul le personnage de Tomasi commettra une crise clastique assez violente et destructrice, s'en prenant symboliquement au foyer du lycée qu'il rejette, et qui le rejette en retour. Nous avons relevé d'autres passages à l'acte dans le film, mais plus mineurs, comme lorsque Bruno, après sa rupture sentimentale, déchargera sa tension interne sur sa sœur et sa mère, en projetant sa colère dans un acte de langage (cris et insultes).

Dans *A nos amours*, nous assistons à de nombreux passages à l'acte hétéro-agressifs, physiques et verbaux (actes de langage là encore). Suzanne en est parfois la victime, comme dans les scènes de maltraitance où son frère et sa mère la battent, mais aussi l'auteur, notamment lorsqu'elle gifle sa mère. Ces passages à l'acte sont alors déclenchés par l'image insupportable de putain qu'elle leur renvoie du fait de sa sexualité libérée, et par la jalousie morbide et indicible qui teinte les relations familiales. Mais ce sont surtout ses passages à l'acte sexuel, ses agir sexuels, qui nous sont montrés. Nous y reviendrons bientôt.

Enfin, dans *Thirteen*, on observe une véritable recrudescence de passages à l'acte, commis à la fois par Tracy et par Evie. Tracy passe à l'acte à la moindre frustration. Par exemple, incapable de verbaliser ou, mieux, de sublimer son désir d'être reconnue comme adulte et autonome, elle jettera avec rage les affaires qui la rappellent à l'enfance. Frustrée de ne pas avoir les moyens de s'acheter des vêtements, elle va passer à l'acte en volant le sac d'une dame. N'acceptant pas que sa mère ait une vie amoureuse, ou rejetant une autorité qui contrecarre ses désirs qu'elle ressent comme légitimes, elle va aller au conflit avec sa mère et son beau-père. Evie va également passer à l'acte hétéro-agressif, dans un moment de rage intense, lorsqu'elle se verra rejetée par Luke, qui mettra brutalement une limite à sa toute-puissance.

Concernant les passages à l'acte auto-agressifs, ils ne sont ni montrés à l'écran ni même évoqués dans le récit de *La fureur de vivre*. Toutefois, certaines conduites à risque peuvent être considérées comme des équivalents suicidaires du fait de leur dimension ordalique (les courses de voiture notamment). De même dans *Le péril jeune*, l'auto-agressivité ne se manifeste pas directement contre le corps : la violence peut être retournée contre soi, mais de façon indirecte et symbolique, dans des conduites d'auto-sabotage (désinvestissement scolaire de Tomasi et Bruno par exemple) ou dans la toxicomanie (des deux mêmes personnages). D'ailleurs la mort de Tomasi par *overdose*, qui peut laisser penser à un suicide, n'est pas clairement représentée.
Plus étonnante en revanche est l'absence d'auto-agressivité chez Suzanne dans *A nos amours*. Elle aurait, d'après nous, le profil typique d'une automutilatrice, puisque l'impulsivité, l'auto-dévalorisation et un rapport objectalisé à son corps la caractérisent. D'autant plus que la dimension masochique est assez présente chez elle, comme en témoignent le récit de son rêve et la répétition inlassable du même schéma la poussant dans les bras d'hommes qu'elle n'aime pas. L'absence de comportements auto-agressifs dans le film s'explique peut-être par le fait que les automutilations de type scarifications n'étaient pas encore répandues dans les années 80. Dans une perspective analytique, les raisons pourraient être cherchées du côté de la sexualité : les années 80 sont encore celles d'une grande liberté sexuelle, qui est bien montrée dans le film. Cette liberté sera entravée par l'arrivée du VIH, changeant le rapport au corps et à la sexualité. Dès lors, les attaques du corps se multiplieront comme autant de tentatives de réponses à l'énigme du premier rapport sexuel et à l'angoisse du premier passage à l'acte sexuel.

Toutefois, d'un point de vue général, les scarifications nous semblent très rarement représentées au cinéma, du moins dans le cinéma "*conventionnel*"[10]. *Thirteen* est sans doute une exception dans ce domaine, représentant à plusieurs reprises ces gestes, effectués par Tracy dans des moments de grande tension interne, consécutive à une frustration ou liée à un sentiment abandonnique. Dès qu'elle sera en proie à des conflits intrapsychiques (problématiques d'abandon vis-à-vis de son père ou d'Evie, de frustration ou de jalousie envers Evie), ou à des reviviscences traumatiques, elle se scarifiera, parfois avec l'intention indicible d'un appel à l'autre.

2. La vitesse motorisée et autres jeux dangereux

Les jeux dangereux sont représentés dans *La fureur de vivre* en tant que conduites à risque ritualisées. Ces conduites sont collectives, en bande d'adolescents, et prennent la valeur d'une épreuve de passage. Ce sont les duels au couteau d'abord, puis les jeux dangereux motorisés (courses de voitures). Ils présentent toutes les caractéristiques des conduites à risque : il s'agit de mettre en danger le corps, de se confronter à ses limites et de jouer avec la mort (dimension ordalique). D'autre part, ces conduites à risque sont typiquement masculines, de par leurs modalités (l'affrontement avec des crans d'arrêt ou des voitures, deux substituts phalliques), de par leur mise en scène (le regard des pairs implique une dimension d'extériorité, de surexposition de soi) et de par leurs enjeux (être le meilleur, montrer sa valeur, sa virilité, son courage et sa capacité de maîtrise). A travers ces conduites, ce sont les sensations fortes qui sont recherchées, le vertige (la vitesse qui enivre, grise les concurrents), mais aussi et surtout la reconnaissance. Mais comme ces conduites se déroulent sans la présence des adultes, et qu'aucune marque ne symbolise ni n'atteste la réussite de l'épreuve, ces conduites à risque sont répétées avec une surenchère dans la mise en danger du corps (d'abord le duel au couteau, puis la course meurtrière).

Dans *Thirteen* on peut considérer comme un jeu dangereux les coups que s'assènent Tracy et Evie sous l'effet de la colle. En effet, par cette conduite d'affrontement elles mettent en danger leur corps, dans une recherche de limites (l'impact avec le corps et la douleur) d'où l'excès et la surenchère, et on pourrait considérer qu'elles prennent assez de risque pour interroger symboliquement la mort (plus que réellement).

Malheureusement, dans les autres films de notre corpus (*Le péril jeune* et *A nos amours*) nous n'avons pas retrouvé de traces d'autres jeux dangereux, alors que le jeu du foulard par exemple s'est répandu chez nombre d'adolescents.

[10] C'est-à-dire hormis les films de genre, et d'horreur notamment. Dans le cinéma plus "*traditionnel*", un film comme *Dans ma peau*, de Marina de Van (2001), a lui aussi représenté des automutilations, mais profondes et relevant clairement de la psychose.

3. La fugue et l'errance

Les différentes figures d'errances à l'adolescence sont omniprésentes dans le cinéma sur l'adolescence. Les fugues, formes typiques de passage à l'acte et d'appel à la relation (elles sont des demandes implicites de l'adolescent qu'on vienne le chercher), sont représentées dans le film de Ray à travers Judy d'abord, qui s'enfuit de chez elle et arrive au commissariat au début du film, puis à la fin du film lorsque les trois personnages principaux se réfugient dans la maison abandonnée. La personnalité de l'adolescent fugueur peut donc se situer dans des registres différents (névrose avec Judy, état-limite avec Jim, psychose avec John), mais il fuit toujours un milieu familial devenu oppressant.

Ultérieurement au cinéma, on va retrouver d'autres formes d'errance comme "la route" dans *Le péril jeune*, lorsque Bruno décide de rompre délibérément avec sa famille et avec le "système", en lâchant ses études, en prenant la route. A travers cette conduite à risque délibérée, qui est une épreuve de survie et qui fait suite à sa rupture sentimentale, Bruno chercherait peut-être à se prouver que sa vie ne dépend pas de Barbara.

Entre la fugue impulsive et la "route" délibérée, on retrouve une forme intermédiaire de mise en danger. Dans *A nos Amours*, Suzanne découche à de nombreuses reprises, restant même plusieurs jours chez Bernard sans en informer sa mère, dans ce qui s'apparente à une fuite. Dans *Thirteen*, Tracy et Evie profiteront de la surveillance lâche de Melanie, ou la manipuleront, pour traîner seules en pleine ville la nuit (elles se mettront en danger en consommant de l'alcool et d'autres toxiques).

Il n'est pas fortuit que dans tous ces films, l'appel implicite à l'autre que constitue la fugue, l'errance ou la mise en danger, n'est jamais perçu par l'entourage, qui ne se déplacera pas pour chercher l'adolescent. Cela révèle la médiocre qualité du lien parent-adolescent, ainsi que selon les contextes l'incompréhension ou, pire, l'indifférence parentale à l'égard des adolescents.

4. Les consommations de toxiques

Dans *La fureur de vivre*, les consommations de toxiques sont suggérées à travers l'alcoolisation aiguë de Jim au début du film. Cependant, ce comportement restera ponctuel, unique, et aucune prise de drogues ne sera évoquée. Aussi, en ce qui concerne les toxiques, nous ne pouvons pas encore parler de conduite à risque au sens de Le Breton.

En revanche, dans *Le péril jeune*, Mai 68, le mouvement hippie et le *rock* psychédélique ont déjà eu lieu, changeant les représentations sociales des psychodysleptiques. Dans le film, les prises de drogues sont clairement représentées, mais il est important de distinguer deux cas :

- La consommation qui rentre dans le domaine de la découverte, de l'expérimentation et de la recherche de sensations à l'adolescence (sensations d'effacement avec le cannabis, mais plutôt d'ivresse et de perte des repères avec le LSD). C'est le cas de la

majorité des adolescents du groupe (Léon, Momo, Chabert), qui se retrouvent tous ensemble au squat, dans une ambiance festive, pour être initiés aux drogues. La valeur de rite initiatique, d'épreuve de passage, est d'ailleurs bien mise en évidence puisque la scène se déroule sous le regard d'adultes certes un peu irresponsables, mais bienveillants (les squatteurs). S'ensuivra un *trip* psychédélique traité sur le ton de la comédie, où les effets psychodysleptiques des toxiques seront malicieusement mis en scène (pseudo-hallucinations, dépersonnalisation et déréalisation, incohérence du raisonnement…). Mais leur expérience s'arrêtera là. Nous ne sommes donc pas là dans le champ du pathologique, mais dans celui de la simple prise de risque, unique et stable, à travers une consommation sociale qui vise à satisfaire la curiosité de jeunes en quête de sensations nouvelles à éprouver ensemble, dans une expérience commune destinée à unifier le groupe.

- Les prises de toxiques de Tomasi et de Bruno s'inscrivent, elles, dans un engrenage comportant en sus la dimension de surenchère : ce sont donc des conduites à risque. En effet, ils vont commencer par une consommation ponctuelle et festive de cannabis, qui va devenir de plus en plus régulière, dans des contextes variés (y compris au lycée), malgré les risques encourus et les effets néfastes (les conséquences somatiques avec la "gueule de bois" et les vomissements, le décrochage scolaire), et avec une accoutumance certaine les faisant consommer des drogues plus dures (LSD, voire cocaïne pour Tomasi à la fin du film). L'un comme l'autre utilisent le toxique pour combler un mal-être profond, un vécu dépressif marqué. Ils trouvent dans la drogue un objet fiable, constamment disponible au contraire de leur famille (absence de père) ou amis (qui n'ont pas toujours le temps). Bruno saura s'arrêter à temps, quelque part grâce à Tomasi puisque c'est en le voyant se détruire qu'il prendra conscience qu'il lui faut mettre un terme à ses propres consommations de substances. En revanche, dans la conduite à risque de Tomasi, le jeu avec la mort est plus évident puisque dès le début du film nous savons qu'il est mort d'une *overdose*. Sa toxicomanie devient ainsi un équivalent suicidaire et témoigne peut-être d'une souffrance plus intense que celle de Bruno.

Dans *A nos amours*, on ne retrouve pas à proprement parler de consommation de toxiques au sens de drogues dures, que ce soit sur le mode de la prise de risque ou des conduites à risque. Mais, c'est important à signaler, nous assistons à une soirée improvisée de Suzanne et quelques amis chez Bernard, où de l'alcool sera consommé (vin rouge et champagne). L'excitation initiale du groupe qui se retrouve ensemble sera majorée par l'effet désinhibiteur et euphorisant de l'alcool, qui facilitera l'entrée en relation des adolescents et adolescentes entre eux. Cependant, aucune conséquence pathologique de leur alcoolisation ne sera montrée à l'écran. L'objectif est ici d'expérimenter, de rechercher, et de partager ensemble les mêmes sensations (l'ivresse en l'occurrence), auquel s'ajoute le caractère unifiant pour le groupe de l'expérience commune. Nous sommes davantage dans le domaine de la prise de risque simple que dans celui du pathologique. Toutefois, il nous a semblé intéressant de relever cette scène, pour mettre en relief l'évolution récente du comportement des jeunes vis-à-vis de l'alcool, omniprésent dans les soirées, consommé de plus en plus tôt, sur un mode ludique et rapide (*binge drinking*), et aux conséquences parfois désastreuses.

Vingt ans après, *Thirteen* montre l'évolution radicale et massive du rapport des jeunes aux toxiques. Un large panel de drogues différentes est représenté dans le film. Tracy fume déjà régulièrement des cigarettes à 13 ans, de façon presque assumée, avant même de connaître Evie. Celle-ci, élevée par une tutrice alcoolique dans un environnement qu'on imagine très insécure et imprégné par les drogues, est déjà une consommatrice chronique de substances. Elle initie d'abord Tracy aux joints, dans un contexte collectif et avec un but désinhibiteur (la soirée au parc). Puis très vite ce sera le LSD (les acides) dans une course aux sensations et à l'excitation, le quotidien devenant trop ennuyeux pour elles. Le crescendo va se poursuivre lorsqu'elles s'alcooliseront massivement, puis snifferont de la colle, toujours dans une recherche d'excitation mais en introduisant aussi la recherche de limite donc la mise en danger et le rapport à la mort (scène où Tracy et Evie se frappent). Enfin, viendront les consommations en tant que passage à l'acte, avec des sniff de cocaïne non plus alors dans une recherche de sensations mais après une frustration intense, dans un but de "défonce", c'est-à-dire d'effacement ou de blancheur. Le parcours de Tracy s'achèvera là, mais au terme du film on imagine fort bien la spirale infernale de la drogue dans laquelle Evie va s'enfermer inexorablement.

Un autre point qui nous a frappés en analysant les films de notre corpus, concerne la facilité d'accès aux toxiques. Si dans *La fureur de vivre*, nous ne savons pas comment Jim se procure de l'alcool, dans les années 70 Tomasi et Bruno sont contraints de se rendre à Barbès pour rencontrer un dealer hippie assez extravagant qui acceptera de leur vendre du cannabis, ou dans un squat pour y trouver du LSD et de la cocïne. Dans *Thirteen*, il est déconcertant de voir qu'Evie aborde dans un quartier pavillonnaire tranquille en apparence les premiers jeunes venus, qui la fournissent comme si elle allait acheter son pain. Cela se reproduira lors de la virée nocturne en ville qu'elle fera avec Tracy, où le premier groupe qu'elles croiseront leur vendra de la drogue, avant qu'elles ne décident elles-mêmes de dealer sans se poser plus de questions.

5. La délinquance

La fureur de vivre met en scène, à travers la bande de jeunes menée par Buzz, les conduites délinquantes ou violentes à l'adolescence, comme le duel au couteau entre Buzz et Jim, l'agression de John quand il rentre chez lui, les menaces sur le père de Jim ou encore les représailles envers Jim… Dans ces conduites à risque, il est question de rechercher l'affrontement pour restaurer l'honneur bafoué de la bande, et venger la mort de son leader.
D'une certaine façon, cela témoigne de la vision de l'époque sur l'adolescence, vision encore imprégnée de l'assimilation entre adolescence et délinquance. Dans les années 50, cette délinquance est surtout, au cinéma, le fait de groupes de jeunes plus que d'actes individuels. Mais elle sera mieux représentée par d'autres films, surtout américains, consacrés au phénomène des gangs et qui se déroulent aussi dans ces années 50 : nous pensons particulièrement à *West Side Story* (Jerome Robbins & Robert Wise, 1961) et *The Outsiders* (Francis Ford Coppola, 1983). En France, le phénomène de la délinquance de groupe ne sera

traité au cinéma que tardivement, dans le cinéma contemporain, notamment à travers *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995), ouvrant la voie au genre des films de banlieues.

Dans *Le péril jeune* ou *A nos amours*, on ne retrouve pas à proprement parler de délinquance. On peut juste relever un phénomène délinquant qui, nous semble-t-il, est apparu avec Mai 68, celui de l'affrontement entre jeunes et forces de l'ordre dans les manifestations.

Dans *Thirteen*, d'autres formes de délinquance sont montrées, moins violentes mais tout aussi délictuelles, à travers le vol (à l'étalage dans les magasins pour Evie, et le vol du portefeuille d'une passante pour Tracy) et à travers le deal, puisque nos deux adolescentes se mettront à revendre de la drogue.

6. Les conduites sexuelles à risque

Les conduites sexuelles à risque ne sont pas évoquées dans *La fureur de vivre*, ce que l'on pourrait justifier en raison de la censure de l'époque (le code Hays dont nous parlions en deuxième partie), mais aussi, et peut-être plus sûrement, du fait du contexte social, où la norme puritaine était très prégnante et pas encore remise au cause, même par les adolescents. En effet, Jim et Judy ont eu un coup de foudre réciproque, et bien que rebelle et rejetant la société, Jim forme avec Judy un couple romantique, qui croit à la valeur de l'amour, et qui conjugue les sentiments avec la sexualité. Ainsi, il ne serait fait allusion à la sexualité que de façon métaphorique, lorsque Judy proposera à Jim d'aller visiter les pièces de la maison… Cela ne sera bientôt plus le cas dans les films ultérieurs, où la libération sexuelle aura changé les mœurs.

Dans *Le péril jeune*, la sexualité hors mariage est socialement admise, et bien représentée dans le film (ce qui est compréhensible puisqu'il date, rappelons-le, de 1994, et se déroule principalement en 1975). Les trois personnages de structure de personnalité "normalement névrotique" (Léon, Momo, Chabert) n'ont, eux, pas de sexualité concrète, étant trop inhibés pour franchir le pas. En revanche, les deux personnages qui présentent des critères de trouble *borderline* de la personnalité ont bien une sexualité effective, mais il serait franchement exagéré de dire qu'elle est à risque (tout ce que nous voyons dans le film, c'est que Barbara trompe une fois Bruno avec son meilleur ami… Si l'on ne peut pas dire que ce soit normal, ce n'est fort heureusement pas pathologique non plus !).

C'est dans *A nos amours* qu'on voit le plus nettement qu'un changement du rapport à la sexualité a eu lieu dans la société et pour les adolescents, avec une libération évidente. Suzanne en constitue l'exemple même, dissociant sexualité et sentiments, se servant de son corps pour séduire qui lui plaît, et passant d'homme en homme sans se soucier de ce qui pourrait lui arriver. Ses comportements correspondent tout à fait aux conduites à risque féminines décrites par Le Breton, témoignant d'un rapport au corps sur le mode de l'intériorité, et effectuées dans l'intimité. Mais il est à noter que dans le film, ce multi-partenariat sexuel ne concerne pas qu'elle, mais au moins trois de ses ami(e)s aussi (Martine et Anne, ainsi que

Bernard). A l'époque du film (1983), l'épidémie de VIH n'a pas encore eu lieu, mais d'autres maladies infectieuses sexuellement transmissibles existent, sans parler du risque de grossesse. Toutefois, il est certain que l'arrivée du VIH bouleversera à nouveau le rapport de la société au sexe.

Enfin, dans *Thirteen*, les conduites sexuelles à risque seront également représentées. Pour Evie et Tracy, le corps est utilisé comme un objet de séduction fortement valorisé, hypersexualisé et surexposé. De la même manière que Suzanne, Evie va changer de partenaire sexuel plusieurs fois et avec un grand détachement affectif. Tracy, elle, n'est pas dans le multi-partenariat mais a tout de même une sexualité à risque. En effet, pour elle comme pour Evie, sera représentée dans le film une dimension nouvelle du risque dans l'acte sexuel, celle du rapport sexuel sous l'emprise de toxiques (cannabis et alcool).

Pour prolonger cette réflexion sur le rapport au corps et à la sexualité, il est assez remarquable et significatif d'après nous, que dans les années 80 Suzanne ait un comportement témoignant d'une grande liberté sexuelle mais se défende de son image de putain, tandis que dans les années 2000, Tracy affiche et expose son corps de façon outrancière, tout en restant très prude dans son comportement.

B. Des adolescents *borderline*

En nous fondant sur l'approche critériologique du DSM-IV-TR, nous allons détailler ce qui fait de certains personnages de notre corpus de films des représentants du trouble *borderline* de la personnalité à l'adolescence.

Dans *La fureur de vivre*, le personnage qui nous semble le plus représentatif de la personnalité *borderline* adolescente est Jim. Il est caractérisé d'emblée par son instabilité, comme en témoignent ses difficultés d'intégration (il n'arrive pas à se faire d'amis) et son parcours fait de ruptures. Jim vit dans la répétition, il met en échec sa scolarité et s'auto-sabote, incapable d'éviter les problèmes partout où il passe, ce qui conduit ses parents à déménager sans cesse. Son impulsivité le pousse à multiplier les passages à l'acte, plutôt clastiques et hétéro-agressifs. Ses conduites à risque revêtent le sens d'une recherche de limites, et/ou d'un appel à l'autre, et/ou d'un besoin de reconnaissance du fait de sa fragilité identitaire, et peuvent parfois être considérées comme des équivalents suicidaires. Plusieurs indices nous montrent son mal-être chronique : les troubles du comportement répétés que nous venons d'évoquer, mais aussi sa tendance à la dévalorisation, son impuissance à atteindre son idéal du Moi avec le sentiment d'échec voire d'effondrement qui en résulte, de même que ses abus de substances (alcoolisations aiguës) à visée probablement "auto-thérapeutique". Enfin, ses relations orageuses avec ses parents, et son instabilité affective caractérisée par les accès de colère ou parfois de rage qui sous-tendent certains de ses passages à l'acte.

Dans *Le péril jeune*, ce sont surtout, à notre avis, Tomasi et Bruno (dans une moindre mesure pour ce dernier) qui sont représentatifs du trouble *borderline* de la personnalité à l'adolescence.

En effet, Léon, Momo et Chabert nous paraissent plutôt structurés sur un modèle névrotique, avec une relative inhibition. Aucun des trois n'osera sortir avec une fille pendant le lycée, ce qui bloquera certains par la suite (Léon) ou restera comme une blessure narcissique pour d'autres (Momo et Chabert). Tous se rangeront dans le rang avant qu'il ne soit trop tard pour préparer leur bac. Leurs parcours resteront assez classiques, ils feront des études supérieures et s'intégreront au monde du travail. En revanche, ils exprimeront tous leur culpabilité de n'avoir pas su empêcher Bruno et Tomasi d'entrer dans la spirale de la toxicomanie, et d'avoir "laissé tomber" Tomasi.

En revanche, Tomasi et Bruno ne sont pas dans ce registre de la culpabilité et de l'inhibition, mais plutôt dans celui de l'agir et des passages à l'acte (y compris sexuel).
Tomasi présente en effet une angoisse diffuse en lien avec un vide dépressif, qu'il comble par une dépendance à l'autre sur lequel il s'appuie tant qu'il est disponible (faisant entrevoir une appétence affective massive), ou à défaut par l'usage de toxiques. Il surinvestit le présent, vit dans l'immédiat, avec un sentiment d'omnipotence, et montre peu de capacités à tolérer les frustrations en différant ses désirs. Il présente une humeur dysphorique, avec une irritabilité pouvant le conduire à des colères et des passages à l'acte impulsifs clastiques. Les différents toxiques qu'il consomme lui servent de prothèse externe au sens de Kernberg, de palliatif narcissique. Enfin, sa trajectoire personnelle est faite de ruptures, que ce soit sur le plan affectif (il rompra avec la bande, lors d'un appel paradoxal à la relation qui ne sera pas compris par ses amis), scolaire (au bord de la marginalisation, il sabotera lui-même sa scolarité) ou sentimental (il laissera tragiquement Sophie sur le point d'accoucher). Comme James Dean, il incarne lui aussi la devise *Live fast, Die young*. Sa mort précoce juste avant la naissance de son fils nous questionne sur le poids du fantasme d'auto-engendrement dans son économie psychique. Car il s'efface totalement, au sens anthropologique du terme (il meurt d'*overdose*),
Bruno peut rentrer, de notre point de vue, dans la catégorie diagnostique *borderline* car instable sur le plan affectif, en sérieuses difficultés pour gérer le conflit et les séparations, qui ne peuvent être que brutales (fonctionnement en tout ou rien), et font percevoir une peur de l'abandon. Il est traversé par une tendance chronique à la dépression, sous-tendue par un sentiment d'impuissance et de dévalorisation (dès l'adolescence, qui persistera à l'âge adulte). Lui aussi montrera une certaine dépendance aux substances, qu'il partage avec Tomasi, mais arrivera à s'arrêter à temps. Il décidera également de mettre en échec son avenir en arrêtant ses études à quelques mois de leur terme. De façon impulsive, il prendra la route, et ne réussira jamais à s'établir durablement ni à s'inscrire dans le monde professionnel.

Le personnage de Suzanne, héroïne d'*A nos amours*, peut elle aussi trouver sa place dans la catégorie trouble *borderline* de la personnalité à l'adolescence. En proie à un mal-être profond et à un sentiment de vide chronique (qu'elle exprimera clairement à Bernard en lui disant avoir le cœur sec), elle peut aussi être assaillie par des angoisses d'abandon (elle implorera

Jean-Pierre de rester avec elle). Sa fragilité narcissique est manifeste, se défendant contre par la dénégation à l'image de putain qu'elle renvoie. Son humeur labile, à tonalité dysphorique, s'exprime par une irritabilité, une agressivité exacerbée, des colères inappropriées voire une rage froide (particulièrement envers sa mère). Elle entretient des relations interpersonnelles très instables au niveau familial et sentimental, clivées, alternant fusion et rejet ou idéalisation et dévalorisation (de Jean-Pierre par exemple). Là encore, son parcours est fait d'innombrables ruptures, familiales et sentimentales donc, mais aussi scolaires. Toutefois, elle ne consomme pas de toxiques et commet peu de passages à l'acte auto- ou hétéro-agressif (une fois tout de même quand elle gifle sa mère). En revanche, elle multiplie les agir sexuels avec de nombreux partenaires différents, donnant l'impression d'une vie sexuelle chaotique et d'un rapport désubjectivé à son corps, d'un clivage du Moi. Ses comportements sexuels peuvent être vus comme des défenses maniaques pour lutter contre l'effondrement dépressif qui la menace en permanence.

Dans *Thirteen*, en suivant toujours cette même approche critériologique, Tracy et Evie peuvent être considérés comme des personnalités *borderline* adolescentes.
Tracy est probablement celle des personnages de nos films qui cumule le plus de critères du trouble *borderline* à l'adolescence. En effet, elle est très sensible à la distance relationnelle, présente une forte dépendance à l'autre, des angoisses d'abandon importantes et des colères intenses, qui lui font commettre des passages à l'acte impulsifs répétés, à type d'automutilations (scarifications) et hétéro-agressifs. Son humeur est aussi labile, avec une grande irritabilité et une agressivité exacerbée. Le risque de l'effondrement dépressif n'est pas loin, comme à la fin du film, ou lorsqu'elle se scarifie en constatant son impuissance à retenir l'autre. Elle développe des conduites de dépendance à plusieurs substances, qu'elle peut en outre consommer lors de passages à l'acte.
Evie, bien que nous ayant tendance à la considérer comme une personnalité perverse narcissique, possède plusieurs critères de trouble *borderline*. Elle tolère mal les séparations, qu'elle vit comme des abandons (elle repoussera le plus longtemps possible son départ de chez Tracy, et s'effondrera lorsqu'il se réalisera) en écho à son histoire de vie douloureuse, marquée par les pertes (deuil de sa mère) et les traumatismes (viol de son oncle). Elle ne supporte pas la frustration, qui déclenche en elle des colères rageuses laissant entendre qu'elle vit l'entrave à son désir comme une amputation de soi (lorsque ses avances sont repoussées par Luke, elle le vit comme un rejet). Elle entretient des relations éphémères, instables et labiles avec autrui, marquées par le clivage bon/mauvais objet (idéalisation suivie d'une inévitable dévalorisation dès que l'objet se montre défaillant) et par de faibles capacités d'empathie. Ses relations affectives sont instables, et sa sexualité déjà chaotique pour son jeune âge, avec une multiplication des partenaires et des risques, puisqu'elle présente une dépendance à plusieurs toxiques (cannabis, LSD, cocaïne). On ne retrouve cependant pas chez elle de souffrance dépressive, ni d'automutilations impulsives comme chez Tracy.

C. Le caractère général des troubles *borderline* et des pathologies de l'agir

Dans *La fureur de vivre*, les protagonistes se différencient clairement de leurs pairs du lycée, que l'on voit seulement dans quelques scènes où ils ne font pas de vague pourrait-on dire, étudiant sagement, ne se laissant pas distraire et respectant les consignes. L'adolescent instable perturbe la société, mais semble minoritaire.

Dans *Le péril jeune*, il est intéressant de constater que les agir ne sont pas commis uniquement par des adolescents en souffrance profonde, mais qu'au contraire ils sont assez largement répandus. En effet, chacun des personnages principaux soit commettra des passages à l'acte, soit prendra des risques. Contrairement à *La fureur de vivre*, qui extrait ou distingue des jeunes à la dérive (délinquants ou sans repères familiaux) d'une large population de jeunes sans histoire (celle du lycée), le film de Klapisch montre que les adolescents qui agissent sont nombreux, voire majoritaires, et pas nécessairement en souffrance. Ce serait peut-être même le contraire, puisque Christine, la fayote studieuse jouée par Hélène de Fougerolles, est un des seuls personnages qui n'agit pas et, si elle n'est pas en souffrance, elle est assez isolée, pointée du doigt, et n'appartient à aucun groupe.
Les agir se généralisent donc, et sont moins fréquemment liés à une psychopathologie sous-jacente : ils perdent de leur spécificité. Il devient dès lors plus délicat, moins binaire, de repérer parmi ces jeunes qui agissent ceux qui risquent d'évoluer mal. Une des pistes que nous suggère le film serait peut-être l'effet de groupe. En effet, beaucoup des comportements à risque des jeunes du film sont motivés par ou inscrits dans le groupe. Et c'est finalement ceux qui choisissent de s'éloigner du groupe (Tomasi, Bruno) qui vont partir à la dérive.

A nos amours étant très centré sur le personnage de Suzanne, qui de plus est en rupture scolaire, nous avons une vision trop partielle de la population adolescente pour nous prononcer sur une généralisation des agir ou des troubles de la personnalité *borderline* dans le film et les années 80. Toutefois, les quelques amies de Suzanne ont elles aussi une sexualité très agie et libérée, mais avec la différence notable qu'elles n'en souffrent pas.

Dans *Thirteen*, l'univers du collège est d'emblée décrit comme une jungle impitoyable où les insultes, les bousculades et les humiliations fusent de toutes parts. Dans ce milieu turbulent, tumultueux et violent, nombreux sont les jeunes qui consomment des substances. Rapidement, Tracy va devoir s'adapter en quelque sorte à ces nouvelles normes pour être reconnue et éviter les histoires. *Thirteen* vient donc confirmer que les agir se sont massivement généralisés.
Et encore une fois, la trajectoire de Tracy est significative : sa dérive va commencer lorsqu'elle se détachera de son groupe d'amies. Le film montre un certain délitement de la notion de groupe et de partage, en lien avec une perte de la réciprocité des échanges. Les relations mises en scène dans le film sont très interchangeables, que ce soit pour Tracy ou pour Evie. La solitude étant angoissante, il s'agit d'être toujours entouré, mais ce qui est partagé n'est jamais vraiment personnel, ce qui rend les relations très superficielles.

Outre une généralisation des pathologies de l'agir et des troubles *borderline*, tous ces films montrent de façon claire que l'âge auquel débutent ces conduites à risque est de plus en plus

tôt : Jim est quasiment adulte dans *La fureur de vivre*, de même que Tomasi et Bruno dans *Le péril jeune*. Suzanne a 15 ans dans *A nos amours*, et dans *Thirteen* Tracy et Evie ont 13 ans.

II. Synthèse des résultats de notre analyse des films

Premièrement, nous avons bien retrouvé dans tous les films de notre corpus des personnages répondant aux critères de trouble *borderline* de la personnalité, à des époques différentes depuis les années 50.

Deuxièmement, nous avons constaté à travers l'analyse de notre corpus de films une évolution de la représentation des pathologies de l'agir à l'adolescence depuis les années 50.
La représentation de l'auto-agressivité des adolescents (comportements de scarification) est désormais visible, de même que la représentation d'une sexualité à risque (suivant de peu la représentation directe d'une sexualité normale).
Nous avons également observé une augmentation de la représentation des consommations de toxiques à l'adolescence, avec des substances variées, de plus en plus facilement accessibles (alcool, cannabis, LSD, solvants, cocaïne), et dans des contextes différents (rite initiatique, passage à l'acte ou consommation chronique).
Les jeux dangereux se retrouvent diversement dans notre corpus, qui ne met pas en évidence une tendance à la hausse ni à la baisse de leur représentation depuis les années 50, mais seulement des formes différentes (duel au couteau, courses motorisées, bagarre sous l'emprise de toxiques).
Pour ce qui est de la délinquance et des violences, elles sont représentées sous des formes trop différentes d'un film à l'autre de notre corpus pour que l'on puisse en dégager une tendance (délinquance de groupe ou individuelle, violences intra-familiales ou contre les institutions…). Quoi qu'il en soit, la violence et la délinquance font partie de la représentation de l'adolescence, à toutes les époques, de même que les comportements de fugue et d'errance.
Il importe également de noter que la représentation même des agir de toute sorte dans les films est de plus en plus réaliste, de plus en plus crue, de plus en plus directe et brutale (prise de drogues notamment), ce qui nous semble aller de pair avec un phénomène d'habituation à la violence chez les spectateurs, et avec une exigence de réalisme de plus en plus importante de la part du public.

Concernant la généralisation de ces troubles de la personnalité et de ces pathologies de l'agir, les films que nous avons analysés montrent des personnages qui passent à l'acte de plus en plus souvent (quelle que soit la forme de leurs actes : hétéro- ou auto-agressivité, crise clastique, prise de toxiques, agir sexuel…) au sein d'une population adolescente de plus en plus agitée elle aussi, et qui entretient un rapport différent au corps. Celui-ci est plus valorisé (hypersexualisation, *piercings*), plus distancié et donc objectalisé, investi comme un objet de séduction, et non pas subjectivé.
Ainsi, le cinéma français et américain sur l'adolescence montre bien une tendance à la généralisation des troubles de la personnalité *borderline*. De même pour les pathologies de l'agir, dans la fréquence des agir tant sur le plan individuel (les adolescents *borderline* de nos

films) que collectif (les personnages secondaires, dont on ignore le type de personnalité). Ces résultats sont donc cohérents avec l'évolution de l'adolescent dans la société décrite par de nombreux cliniciens, dans le sens d'une plus grande désinhibition des adolescents.

III. Limites et biais de notre étude

Il existe un évident biais de sélection dans notre corpus : nous avons choisi tout à fait arbitrairement nos films, en opérant une sélection drastique parmi un très large choix de films sur l'adolescence. Il est ainsi hautement probable qu'avec un autre corpus de films, nous serions arrivés à des résultats sensiblement différents. Et ce d'autant que la taille de notre échantillon est très faible, réduite à quatre films, ce qui implique que notre corpus n'est pas représentatif de l'ensemble des films sur l'adolescence.
Dans la même perspective, nous avons choisi de nous limiter uniquement à des films sur l'adolescence. Or, des personnages adolescents peuvent aussi être représentés dans des films traitant de sujets tout autre que l'adolescence, personnages parmi lesquels nous aurions pu trouver des troubles *borderline* de la personnalité ou des pathologies de l'agir.

Par ailleurs, afin de limiter le biais culturel, nous avons décidé d'écarter les films étrangers autres qu'américains. Malgré ces précautions, ce biais persiste puisque les Etats-Unis ne sont pas la France, et que la culture, le fonctionnement des institutions, les problématiques sociales… séparent nos deux pays, même si nos modes de vie occidentaux nous rapprochent. Egalement, notre choix d'exclure les autres cinémas étrangers pourrait expliquer que certains agir pathologiques ne se retrouvent pas dans notre corpus (nous pensons notamment aux tentatives de suicide, qui nous semblent davantage représentées dans le cinéma japonais par exemple).

Nous souhaitons aussi mettre l'accent sur un autre biais, et non des moindres, qui est un biais méthodologique, celui du support utilisé pour mener notre étude : le cinématographe.
Etudier une population étendue (les adolescents depuis les années 50), par le prisme d'un dispositif ne mettant en scène qu'un ou quelques représentants de cette population, limite considérablement la portée de nos résultats. Le cinématographe ne montre que ce qui est dans le champ de la caméra, et s'y limite strictement (bien que le son puisse être *off* ou que les dialogues puissent renvoyer à ce qui se passe hors-champ). Les films ont un intérêt limité pour étudier les populations, puisqu'ils ne s'intéressent qu'à un ou quelques personnages, et rien ne nous permet d'affirmer que les personnages des films sélectionnés ont une quelconque représentativité. De fait, nos résultats ne sont pas généralisables.

Qui plus est, les œuvres que nous avons choisies sont toutes fictionnelles. Et quand bien même elles seraient documentaires, le cinématographe reste toujours une construction. En tant que langage, même s'il en dit toujours plus que ce que son auteur a eu l'intention d'exprimer (ce qui est le postulat psychanalytique du langage et de l'Inconscient), il n'est jamais qu'un point de vue subjectif sur la réalité, et en aucun cas l'entière réalité. Si tant est qu'on puisse

imaginer le réalisateur d'un film d'une parfaite objectivité, le cinéma ne décrirait toujours qu'une partie de la réalité, celle délimitée par le cadre.

En outre, nous pouvons nous poser la question de l'intention qu'il y a derrière ce qui transparaît à l'écran. En effet, en tant que personnages fictifs, les traits de personnalité des adolescents que nous avons analysés sont construits (par les scénaristes, le réalisateurs, les acteurs…). Dès lors, est-il réellement possible d'y voir des troubles *borderline* et des pathologies de l'agir, lorsque celles-ci n'étaient pas encore définies à l'époque de certains films (*La fureur de vivre* et *A nos amours*) ? Toutefois, même si cela est discutable, une réponse que nous pourrions apporter tient dans ce que la définition de l'objet ne lui donne pas sa réalité. Autrement dit, ce ne sont pas les critères de la personnalité *borderline* qui fondent son existence, car c'est au contraire l'existence de l'objet qui est un préalable à sa définition. Ainsi, un réalisateur particulièrement fin observateur des comportements humains aurait très bien pu dépeindre des personnages à la personnalité aujourd'hui dite *borderline*, sans savoir à l'époque qu'ils allaient le devenir.

Cela nous amène à un autre biais, d'interprétation cette fois. Comme tous les arts, le cinéma est un support des projections du spectateur, et par là-même il est nécessairement l'objet d'interprétations. Le cinéma nous parle de nous, pourrait-on dire. L'analyse que nous avons faite de ce corpus est éminemment subjective, et donc contestable. Ce biais d'interprétation doit lui aussi être pris en compte, et limite davantage encore la portée de nos résultats.

Enfin, si notre analyse de films montre dès les années 50 des adolescents bruyants, agités, en souffrance, s'expriment par les passages à l'acte, on peut aussi considérer que ce n'est pas nécessairement parce que le cinéma reflète l'évolution de la société, mais parce que l'agir est plus "*cinégénique*" que l'inhibition. Cela constituerait une forme de biais de "*recrutement*". Il se pose alors la question, que nous discuterons ultérieurement, de l'influence du cinéma sur les adolescents. L'évolution des adolescents depuis les années 50 ne serait-elle pas alors, au moins en partie, le produit de l'industrie hollywoodienne, dont l'influence a été croissante avec le temps ?

Cependant, malgré toutes ces limites et biais, notre choix précis de films et notre démarche éclairent *une certaine* réalité de notre société, et corroborent l'avis de nombreux cliniciens.

L'ADOLESCENT DU CINEMA REFLETE CELUI DE LA SOCIETE

I. Naissance d'une classe adolescente et nouveaux enjeux

Au niveau social, on peut constater dans les films que nous avons choisis qu'une classe adolescente est née.

Dans *La fureur de vivre*, les adolescents représentés ont peu en commun, hormis ceux de la bande. Ils ne partagent pas de codes propres, et sont davantage représentatifs de leur milieu familial que d'une génération (ne serait-ce que par leurs tenues). En revanche, le portrait de la jeunesse que brosse un film comme *Le péril jeune* est bien différent. Les adolescents du film présentent de nombreuses similitudes culturelles à travers la musique qu'ils écoutent, les vêtements qu'ils portent, leurs préoccupations, leurs attitudes ou leurs blagues. Autrement dit, une culture adolescente les unit. Et ils sont organisés : ils s'opposent aux adultes, pas seulement sur le terrain de l'intime, de l'individuel comme dans *La fureur de vivre*, mais aussi sur le terrain culturel, politique et social.
Pour Raymond Cahn (110), après Mai 68, "nous avions désormais affaire à une nouvelle lutte des classes, entre la classe adulte et la classe adolescente. […] Ce mouvement a participé des ultimes illusions du siècle, avec cette chimère d'une possible libération des oppressions sociales et individuelles, dont la révolte adolescente constituerait la figure emblématique et le paradigme". Ainsi, dans les années 70 et 80, une véritable classe adolescente apparaît, "avec sa limitation transgénérationnelle, sa culture propre, ses commerces, ses phénomènes groupaux originaux positifs et négatifs, ses lieux, parfois son langage" écrit Philippe Gutton (111).

Mais à l'aube des années 80, la réalité et les revendications des années 60 sont déjà en train de changer : il ne s'agit plus de se mobiliser contre une crise de la culture, des idées et des institutions; les mots d'ordre ne sont plus comme en 1968 : confrontation, contestation, contre-culture, contre-pouvoir, culture des jeunes… Les années 80 vont être celles de la pénurie, du chômage, de la surqualification, de l'inadéquation entre l'emploi et la formation reçue. Les jeunes vont se trouver dans une crise matérielle et structurelle d'incertitude économique, de privation. Et, au lieu de se regrouper et de s'organiser face à ces changements, comme la génération de leurs aînés dans les années 60, la jeunesse va progressivement être désorganisée par l'angoisse de l'avenir et les incertitudes. Et chacun va réagir par des attitudes défensives, le pragmatisme, la subsistance et la survie. Par exemple, Gutton estime que "l'idéologie présidant à l'investissement scolaire n'est plus la même, dès le collège, dans l'organisation des lycées, dans la réflexion des orientations professionnelles et dans la hantise du chômage." (111)
On retrouve dans *Le péril jeune* les prémisses de cette évolution, puisque le sujet du chômage est une préoccupation grandissante pour tous les adolescents. D'ailleurs, comme le dira Christine à Léon à la fin du film, le lycée ne devient qu'une étape à franchir dans la perspective de travailler plus tard. De fait, il est investi par les étudiants non plus comme un lieu de transmission, fait pour découvrir le monde et réfléchir dessus, mais comme un enjeu

décisif pour l'avenir professionnel du jeune. Il s'agit d'aller au lycée pour avoir plus tard un métier, et devant la pénurie de travail les étudiants rentrent dès lors en concurrence. La scène du bac blanc est exemplaire : une jeune fille s'effondrera en larmes en croyant avoir raté son devoir de maths, nous faisant comprendre combien la pression scolaire est en train de s'accroître, même pour un devoir blanc.

Récemment, en 2003, Cahn (110) décrivait une situation devenue le contre-point exact de la jeunesse de Mai 68. Il n'y a plus une classe adolescente opposée à une classe adulte, les deux sont désormais mélangées, la frontière est devenue floue. "Nous, les adultes, nous sommes tous des adolescents, les uns comme les autres citoyens de la même société pris dans le même destin. Dans les manifestations et les modes d'expression des étudiants actuels, tous les adultes peuvent se reconnaître et s'y identifier, non seulement par rapport à l'angoisse du présent et de l'avenir, mais aussi par rapport aux avatars actuels du processus de subjectivation : les questionnements sont les mêmes face à l'absence de normes, la nécessité pour chacun de réinventer pour son compte les valeurs dans la remise en cause du familier et du déjà-connu, la complexification des problèmes. […] Chose inconcevable il y a quelques décennies, s'observe cette dépendance extraordinaire des adolescents actuels à l'égard de leurs familles, pas seulement économique, mais affective. Familles auxquelles ils se cramponnent, parfois jusqu'à 30 ans, les obligeant à inventer, à construire de nouveaux repères, de nouvelles règles, de nouvelles significations."
Dans *Thirteen*, on peut retrouver partiellement l'illustration de ce phénomène dans les personnages de Melanie, la mère de Tracy, et de Brady, son petit copain. Bien qu'adultes, tous deux sont encore très adolescents dans leurs comportements, que ce soit entre eux sur le plan amoureux, ou vis-à-vis de Tracy en tant que parents. Ils ont du mal à assumer leurs responsabilités, et construisent un modèle familial où règne une confusion certaine entre les générations. Cette mère essaie coûte que coûte de rester jeune et séduisante, mue au bout du compte par le même objectif de séduction que sa fille adolescente, même si les chemins qu'elles empruntent sont différents. Et Brady, toxicomane sans emploi, instable socialement et affectivement, incapable d'assumer un rôle de beau-père et encore moins capable de s'assumer, a tout d'un grand adolescent.

Sur le versant plus intime de ces changements socio-culturels, Gutton estime que "l'éthique, et son corollaire, les mœurs, ont également évolué, particulièrement dans le champ de la sexualité adolescente." (111) Avec les mouvements contestataires de Mai 68 va avoir lieu une libération sexuelle. La classe adolescente revendique et affiche sa sexualité. Ces revendications vont être de plus en plus précoces, comme nous le constatons à travers notre corpus de film : dans les années 50, Jim et Judy ne s'autorisent pas encore de relation sexuelle; dans les années 70, Bruno et Tomasi franchissent le pas à la fin du lycée; dans les années 80, Suzanne a 15 ans lorsqu'elle couche avec l'Américain, dont on se doute qu'il n'est pas son premier amant; et enfin, en 2003, Tracy a 13 ans lorsqu'elle a son premier rapport sexuel, et Evie en a déjà eu également.
Il est intéressant de constater que malgré cette levée des tabous sur la sexualité, le sujet contemporain continue de souffrir. Dans les films que nous avons choisi, *A nos amours* est sur le point le plus exemplaire, avec le personnage de Suzanne qui a une sexualité débridée, et

apparaît pourtant en souffrance. Faut-il alors remettre en question les fondements de la psychanalyse, qui faisait des tabous et des interdits l'origine de la souffrance individuelle ?
Pour Annie Birraux (89), la réponse est non, car la liberté sexuelle n'est pas synonyme de bonne économie de la sexualité. En réalité, cette liberté serait plutôt un avatar de l'accession au statut d'adulte, au statut de sujet. La persistance de la souffrance psychique malgré des rapports sexuels de plus en plus précoces, et de mieux en mieux assumés, montre en fait le hiatus entre l'usage du sexe d'un côté, et l'intégration du corps et des identifications sexués de l'autre. Dans ces revendications diverses des adolescents, on peut deviner une contre-dépendance aux images parentales, d'où une certaine incapacité à entrer dans la vie adulte.
Le statut d'adolescence prolongée va être retrouvé chez des adultes qui revendiquent haut et fort le droit à une jouissance jusqu'alors confisquée par les pères, et qui défendent l'idée d'une société sans contrainte. La fragilisation des structures familiales entraîne un effondrement du cadre nécessaire aux jeunes pour gérer et sortir au mieux de l'Œdipe pubertaire. Ce mouvement sociétal d'adolescence, de révolte contre l'autorité paternelle, de désir de séduction œdipienne fraternelle, de négation de la différence des sexes et des générations, nous montre l'adolescent en l'adulte, les avatars d'un travail d'adolescence non achevé. D'une certaine manière, Mai 68 vient faire la preuve que le travail d'adolescence est une nécessité pour accéder au statut de sujet, à la maturité.

Ainsi, pour Gutton (111), "si la métapsychologie des processus adolescents n'a pas changé aujourd'hui, les adolescents ont sans doute évolué depuis une trentaine d'années. La psychologie des profondeurs adolescentes garde ses axes, mais les adolescents changent leur philosophie et leur mode de vie."
Cela nous amène donc à présent à nous pencher sur ces nouveaux modes de vie des adolescents, ces nouvelles façons d'être au monde. C'est ce que certains auteurs comme Alain Lazartigues ont théorisé à travers le concept de changement de la personnalité de base.

II. De la personnalité névrotico-normale à la personnalité narcissico-hédoniste

Dans plusieurs travaux, le pédopsychiatre Alain Lazartigues dresse un bilan des changements de la société contemporaine, qu'il considère comme étant à l'origine de nouvelles personnalités de base chez les enfants et les adolescents (112–116).
La personnalité de base est un concept anthropologique défini par deux psychanalystes et anthropologues culturalistes, Abram Kardiner et Ralph Linton (117,118), qui articule l'influence de la culture dans laquelle se développe un individu avec la structuration de sa personnalité. L'éducation et les conditions imposées par son milieu à l'enfant ont pour but de lui apprendre les formes de comportement qui sont admises par le groupe, pour lui permettre d'exister en tant que membre d'une société. Cette éducation et ces conditions sont à l'origine de problèmes de base que l'individu devra résoudre pour s'adapter : elles définissent donc les conflits développementaux et les grands complexes à élaborer. Ainsi, l'individu structure sa personnalité sur un modèle propre à la société en question. Cette personnalité détermine à son tour des systèmes de valeurs et des idéologies qui représentent le nœud des interactions sociales.

La personnalité de base peut donc être considérée comme "la configuration psychologique particulière propre aux membres d'une société donnée, qui se manifeste par un certain style de vie sur lequel les individus brodent leurs variantes singulières". Elle est une matrice, le fondement de la personnalité pour tous les membres du groupe.
S'appuyant sur ce concept, Lazartigues va montrer comment les transformations du milieu familial ont influencé la structuration de la personnalité des nouveaux enfants.

A. Famille moderne et famille contemporaine

Lazartigues (112) oppose deux modèles familiaux, la famille moderne et la famille contemporaine.
La famille moderne est celle dans laquelle ont grandi les *baby-boomers*, régie par le respect dû aux parents, par l'acceptation de l'autorité et de l'ordre imposé par la société, et par la référence à une certaine hiérarchie de valeurs (du travail, des conventions sociales…).
Ce modèle familial correspond à celui de la famille de Jim dans La fureur de vivre *(à la différence près que le père est faible, sans autorité), ou à l'organisation familiale de Momo dans* Le péril jeune *(dont le père tyrannique investit fortement le travail, surtout manuel).*

Mais dans les années 60, le mariage commence à décliner tandis que le célibat, la cohabitation, le nombre de divorces, le nombre de naissances hors-mariage s'accroissent. Le mouvement de Mai 68, avec le rejet des valeurs classiques de l'autorité, des institutions et du mariage, a accéléré et symbolisé le changement qui s'amorçait depuis quelques années. La place du père dans la famille a subi une érosion forte (sa prééminence en tant que chef de famille disparait progressivement, la puissance paternelle est supprimée en 1970, remplacée par la notion d'autorité parentale), et le mouvement des femmes vers l'égalité a modifié les rapports intra-familiaux.
Dans notre corpus, ce changement vers l'équilibration des rapports intra-familiaux et le rejet de l'autorité est représenté par famille harmonieuse et politisée de Léon dans Le péril jeune.

Apparaissent donc les familles contemporaines, qui cohabitent encore avec les familles modernes mais sont de plus en plus fréquentes. Elles organisent différemment les rapports entre partenaires, fondés sur les liens librement consentis et sur la reconnaissance mutuelle. Dans les rapports parents-enfant, le primat est donné à l'amour et à l'affection. Les principes qui régissent ces familles sont le consensus (au détriment de l'autorité, battue en brèche), le respect mutuel parents-enfant (d'où une symétrisation des rapports), et la valeur centrale de l'hédonisme. Ces parents exercent une parentalité "molle" selon le terme de Lazartigues, une parentalité qui s'appuie essentiellement sur les modèles proposés par les médias, et non plus sur les valeurs fortes des modèles familiaux traditionnels ou culturels.
*Ces nouvelles familles se retrouvent chez Bruno (*Le péril jeune*) dont les rapports avec sa mère célibataire sont clairement symétriques, Bruno tenant même la place du père dans la fantasmatique maternelle (d'où cette relation teintée d'incestuel). Et cette mère dénuée d'autorité est l'exemple même de la parentalité molle. Ce film est donc intéressant en ce qu'il montre la co-existence des deux modèles familiaux.* A nos amours *illustre aussi ces nouvelles*

lois qui régissent la famille, fondées sur le libre consentement : le départ du père en est l'exemple, lui qui est attiré par une autre femme va donner priorité à son désir et quitter sa famille.

Ces nouvelles familles vont "produire" de nouveaux enfants, comme nous allons le voir. Mais, contrairement à leurs parents issus du *baby-boom* (qui ont grandi dans des familles modernes dont ils ont ensuite rejeté les valeurs, avant de s'intégrer finalement dans la vie sociale et de fonder les familles contemporaines), les enfants des familles contemporaines rencontrent une société bien différente de celle qu'ont connue leurs parents, une société dans laquelle ils ont du mal à s'intégrer, plus habitués à l'hédonisme qu'aux devoirs et aux contraintes.

B. Les changements dans la conjugalité

Pour mieux comprendre ces nouveaux enfants contemporains, Lazartigues détaille des changements dans le couple, dans la conjugalité (le fait de considérer que deux individus forment un couple) (112,113). La conjugalité s'est libérée du mariage, dont le statut dans la société a changé. Elle se passe désormais de la reconnaissance par les institutions, et on assiste à une disparition du mariage comme statut de référence, comme en témoigne la diminution du nombre de mariages. De fait, il se produit une perte des fonctions symbolique, organisatrice, étayante et identifiante qu'avait le mariage pour les deux membres du couple. D'où une précarisation des relations conjugales, et l'apparition de nouvelles configurations familiales (monoparentalité, homoparentalité, pluriparentalité résultant de recompositions familiales).
*Ces familles monoparentales sont celles de Bruno (*Le péril jeune*), de Suzanne (*A nos amours*), et surtout celle d'Evie et de Tracy (*Thirteen*). A ce titre, la famille de Tracy représente parfaitement ce qu'évoque Lazartigues, puisqu'elle va se recomposer.*

Dans le couple, le rapport au temps a changé : à la différence des familles traditionnelles qui investissaient le passé pour le reproduire, la tradition est désormais bannie car incompatible avec la morale moderne du changement, le passé est disqualifié car vécu comme aliénant, et l'avenir est incertain. Ainsi, le couple contemporain a pour seul horizon le présent, qui est survalorisé. Les deux partenaires renouvelant chaque jour le contrat qui les unit, il y a une inflation des attentes envers l'autre. Et l'hédonisme a remplacé le devoir comme valeur centrale du couple, qui est devenu une unité affective plus qu'institutionnelle ou économique, au sein de laquelle il s'agit d'être authentique, de s'épanouir, de s'exprimer pleinement, ce qui va de pair avec l'individualisme contemporain expliqué par Ehrenberg. Maintenir le couple devient dès lors source d'efforts exigeants pour dialoguer, faire des compromis ou réprimer ses désirs. Les disputes parentales se font plus nombreuses, et le risque de rupture, très présent à l'esprit des parents, l'est également dans la tête des enfants qui constatent aisément auprès de leurs camarades combien cet événement est fréquent. L'enfant peut alors développer une vigilance accrue aux disputes parentales, voire une hypervigilance et une anxiété risquant de porter atteinte à son sentiment de sécurité interne.

Ces nombreux conflits de couple se retrouvent évidemment dans A nos amours*. Comme le dit le père, arrive un jour où "on en a marre" de faire des compromis, des efforts pour dialoguer, maintenir la famille à flots et rester unis. L'hédonisme ayant remplacé le devoir, lorsque le désir se fait plus pressant il est légitime pour le sujet de s'y abandonner et de partir.*

Lorsque la séparation du couple arrive, l'enfant se retrouve avec une expérience de perte, un travail de deuil, à réaliser. Deuil du couple parental, souvent deuil du père (qui garde nettement moins souvent les enfants que la mère), et deuil des images idéalisées du père et de la mère. Cette idéalisation contribuait en outre à la sécurité interne de l'enfant et à l'intégration des interdits parentaux et sociaux (certes, à l'adolescence il se produit normalement un travail de désidéalisation des images parentales, mais la séparation arrive souvent plus tôt que l'adolescence, désidéalisant précocement les parents). Potentiellement pour l'enfant, l'échec de ce travail de deuil va conduire au deuil pathologique, avec les risques dépressifs qui vont avec.
*Ces différents deuils que l'enfant se trouve à devoir faire, avec pour corollaire cette désidéalisation des parents, pourraient être ceux que Tracy (*Thirteen*) a eu à accomplir, et qui ont probablement échoué comme en témoigne sa dépressivité, sa faible sécurité interne et sa sensibilité aux abandons.*

Dans les familles monoparentales, le parent va se retrouver fragilisé sur le plan identitaire, et aura tendance à recourir à son enfant comme à un soutien pour étayer son narcissisme défaillant. L'enfant soutien du parent est souvent hypermature, voire parentifié, gagnant ainsi une place d'adulte ou de compagnon auprès de son parent et présentant des conduites adultomorphes. La différence entre les générations s'estompe donc, et se manifeste par une tendance à la symétrisation de la relation parent-enfant.
C'est précisément ce soutien de la part de ses enfants que recherche la mère dans A nos amours*, dans un désir de symétrisation voire d'inversion des rôles parents-enfants. Elle le trouvera chez Robert (son fils), qui prendra clairement la place du père, tandis que Suzanne lui refusera clairement, ayant déjà son propre conflit développemental d'adolescente à résoudre. C'est aussi ce qui est bien représenté au début de* Thirteen*, où Tracy est montrée en position de soutien maternel, aidant sa mère à gérer le quotidien, se voyant confier des responsabilités d'adulte et les assumant avec une grande maturité pour son jeune âge.*

De plus, la fonction pare-excitation du parent seul va souvent faire défaut, d'une part puisqu'il perd le soutien de son conjoint face l'enfant, d'autre part parce qu'il est souvent peu disponible psychiquement pour son enfant en raison des conséquences de la séparation (charge d'élever seul(e) l'enfant en travaillant à côté, dépression ou deuil du conjoint parti…). Ces parents seuls seront relativement peu à même de saisir les moments où leur enfant sera débordé par une excitation interne ou des stimulations externes, et l'enfant devra gérer lui-même, comme il peut, ces trop-pleins d'excitations. Il risque alors d'être soumis à des intensités d'excitation très élevées, de s'y habituer au point de rendre décevantes les expériences ordinaires du quotidien, et de tendre vers une recherche de sensations fortes, qui pourrait le porter plus tard vers des conduites addictives.

En outre, lorsque le parent va reprendre une vie amoureuse et sexuelle, celle-ci sera plus lisible par l'enfant (qui n'a jamais connu celle de ses parents, du moins à leurs débuts). D'où une excitation intense et la sollicitation intense des fantasmes de la scène primitive chez cet enfant, proche témoin de ce que vit son parent.
*A nouveau, nous retrouvons dans la famille de Tracy (*Thirteen*) le portrait de cette mère ayant peu de temps et de disponibilité psychique à consacrer à sa fille, étant débordée à la fois par son quotidien et par la reconstruction de sa vie sentimentale. Le milieu dans lequel vit Tracy est dépeint comme un lieu désorganisé et désorganisant, où les excitations sont permanentes, où les clients et leurs enfants arrivent à l'improviste et peuvent rester plusieurs jours, un lieu dans lequel la mère n'arrive pas à mettre de l'ordre. Tracy est donc soumise à ces excitations, mais également à ses propres angoisses et affects dépressifs adolescents. Sa mère ne parviendra ni à contenir les uns, ni à "détoxifier" les autres, incapable de remplir son rôle de fonction alpha, pour reprendre l'expression de Bion. Plus encore, Tracy se verra placée en position de témoin, voire de confidente de la vie sexuelle de sa mère, entraînant chez elle une excitation qu'elle va transformer en agressivité.*

Quand la famille se recompose, l'accueil de la belle-mère ou du beau-père dans la famille monoparentale n'est pas toujours facile. L'enfant, qui était devenu un "petit adulte" le temps de la séparation, ne va pas accepter facilement de renoncer aux avantages acquis, d'où des conflits et de l'hétéro-agressivité à son égard, ou une érotisation de la relation avec séduction et provocations sexuelles, ou encore des relations de copinage qui contribuent à maintenir l'enfant dans ce statut impossible d'adulte.
L'exemple du comportement de Tracy à l'égard de son beau-père est suffisamment parlant, tandis que lui ne sait pas comment se positionner en retour, hésitant entre l'indifférence aux attaques de celle qui n'est pas sa fille, et la tentative de prendre une place de père, qu'il ressent bien comme illégitime. Dans cette situation, la mère se retrouve prise au dépourvue, ayant laissé s'installer depuis longtemps un rapport symétrique avec sa fille, établi sur le principe du consensus. Elle mettra le temps du film à retrouver son autorité de parent.

De plus, dans cette nouvelle famille élargie, famille réseau proposant à l'enfant une constellation d'objets d'attachement, les affinités affectives de l'enfant avec chacun jouent un rôle prépondérant. Va donc se poser à lui le problème de la compatibilité des repères : chaque famille recomposée va bricoler de nouveaux liens de filiation, d'alliance et de fraternité afin d'avoir de nouveaux repères. Les effets structurants de la prohibition de l'inceste s'en trouvent émoussés.
Ici encore, Thirteen *montre clairement cet effacement des repères familiaux. L'intrusion d'Evie dans la famille de Tracy, que nous considérons comme équivalente à l'arrivée d'une demie-sœur, va mettre en évidence le flou de cette situation familiale inédite autour de la prohibition de l'inceste. L'attirance homosexuelle réciproque que ressentent Tracy et Evie reste trouble et ambivalente, ce qui reflète à notre avis leur questionnement sur le rapport à la loi de cette relation : est-elle ou non autorisée ?*

C. Les changements dans la parentalité

Lazartigues estime que si les familles contemporaines créent de nouveaux enfants, c'est aussi en raison de nouvelles pratiques de la parentalité (112,113). Ces pratiques sont évidemment liées aux changements de la conjugalité détaillés ci-dessus, mais aussi à un nouvel environnement socio-économique et à un nouveau rapport à l'enfant.

Premièrement, avec les progrès de la contraception et de la procréation, l'enfant est devenu plus rare et plus désiré qu'avant. Tandis que les familles traditionnelles ou modernes étaient fondées par le lien d'alliance (le mariage), c'est désormais l'enfant, donc le lien de filiation, qui fonde la notion contemporaine de famille (le lien d'alliance étant devenu facultatif). Et avec le discours relayé par les médias sur son développement qu'il faut soutenir, l'enfant est encore plus investi par les parents. Sont donc placées en lui des attentes lourdes à porter.
Notre corpus l'illustre peu, mais s'il fallait trouver un exemple de ces attentes parentales lourdes à porter, nous pourrions citer A nos amours*, où il est dit clairement par Robert que tout ce qui compte pour sa mère, c'est le mariage, qu'une fille (Suzanne) soit vierge au mariage. Evidemment, en se dégageant de l'influence parentale comme toute adolescente, Suzanne va remettre profondément en cause les valeurs et les attentes de ses parents pour établir les siennes propres. Elle va donc choisir le chemin opposé. De même, il est expressément dit par Tracy, dans* Thirteen*, qu'elle ne doit pas décevoir sa mère et qu'elle lui a promis de bien travailler. Comme Suzanne, le processus d'adolescence lui fera rejeter les attentes parentales placées en elle.*

D'autre part, l'hédonisme a remplacé les valeurs modernes transmises à l'enfant (le sens de l'effort, le devoir, le sens de la hiérarchie, le contrat social…). Alors que de tout temps, l'éducation avait pour but principal de canaliser les pulsions pour que les jeunes puissent s'adapter à la société, désormais elle favorise l'épanouissement personnel à travers l'expression et la réalisation de ses désirs. L'éducation valorise davantage la recherche et l'obtention rapide d'un plaisir, que la formation d'un citoyen futur et d'un adulte responsable. L'apprentissage de la frustration et l'acquisition des savoir-faire sociaux de base (politesse, intégration des règles…) sont délaissés au profit de satisfactions plus gratifiantes pour les enfants, et pour les parents qui évitent ainsi le conflit. Et quand il a lieu, les parents résignés finissent par dire à leur enfant "Fais ce que tu voudras". L'idée dominante est que l'enfant, riche d'emblée de toutes ses potentialités, va se développer d'autant mieux qu'il est soutenu et qu'il n'est pas contrecarré par l'environnement. Le principe de plaisir domine le principe de réalité : le jeune n'est plus soutenu dans le nécessaire travail d'adaptation de ses pulsions à la réalité concrète, et encore moins à la réalité sociale.
*Ces parents mous et finalement démissionnaires, évitant le conflit et préférant se montrer permissifs au prétexte de risquer d'entraver le développement de leur enfant, sont les mères de Bruno (*Le péril jeune*) et de Tracy (*Thirteen*). Et d'une certaine manière, celle de Suzanne aussi (*A nos amours*), puisqu'elle délègue l'autorité à son fils Robert. A notre sens, il est également important d'ajouter aux propos de Lazartigues que les rapports de séduction parents-enfant entrent aussi en jeu. En effet, si ces parents, qui plus est séparés et au narcissisme fragilisé, ne s'opposent pas à leurs enfants, c'est aussi parce qu'ils ne peuvent*

supporter de devenir le mauvais objet, l'objet castrateur, celui vers lequel va se reporter l'agressivité de leurs enfants frustrés, même temporairement. Ils préfèrent alors se retrancher derrière la valeur du consensus et de la liberté individuelle.

Les conséquences de cet hédonisme sont la diminution de la capacité à supporter le délai ou l'attente, d'où une intolérance à la frustration et des difficultés à entrer en relation à l'autre (puisque l'interaction sociale nécessite une certaine synchronie, une adaptation à l'autre qui n'est pas immédiate). Pour le jeune, le conflit apparaît alors quand la limite du réel s'oppose à son désir ressenti comme légitime, à son affirmation de soi, le renvoyant à une problématique narcissique. Sa frustration se traduit alors par une détresse authentique liée à un vécu d'amputation de soi, par des comportements agressifs (dirigés contre soi ou contre ce qui est considéré comme la source de la frustration), par un évitement des situations frustrantes, et par une insuffisance des mécanismes de défense névrotiques permettant de lier l'angoisse (sublimation et déplacement notamment, servant à remplacer l'objet désiré inatteignable par un autre moins valorisé mais plus accessible). Ainsi, les possibilités d'utiliser au mieux le détour par la réalité pour aboutir à ses fins, le recours à l'imaginaire et aux fantasmes qui permettent d'amortir l'articulation pulsions-réalité, sont singulièrement amoindris. Il en résulte une fragilité narcissique chez ces patients, et une plus grande dépendance à l'environnement qui est sommé de répondre rapidement à leurs besoins pour assurer l'homéostasie narcissique. D'où un recours aux conduites addictives pour réintroduire une maîtrise sur les sensations et les émotions. Et un remplacement des défenses habituelles par des défenses plus archaïques, moins mentalisées, comme l'agir et le déni.
Nous retrouvons dans bien des scènes de notre corpus cette valorisation de l'hédonisme, d'un épanouissement personnel sans contraintes, au détriment de l'effort, du lien social, et de l'apprentissage long et parfois douloureux des règles sociales par le biais de la frustration de ses désirs. Dans Thirteen*, de nombreux comportements de Tracy et d'Evie témoignent de cette recherche immédiate du plaisir à tout prix (par exemple leurs achats compulsifs). Et lorsque la réalité les limite dans l'accomplissement de leurs désirs ressentis comme légitimes, elles se voient frustrées, incapables de les différer ou de les sublimer, et passent alors aux actes (prise de toxiques, actes auto- ou hétéro-agressifs, vols… tous destinés à modifier une réalité concrète ou psychique intolérable pour la rendre plus acceptable). Par exemple, lorsque Tracy a envie de s'acheter des vêtements mais se rend compte qu'elle n'en a pas les moyens, au lieu de s'accommoder de cette réalité ou d'investir l'espoir de pouvoir un jour se les payer, elle passe à l'acte en les volant. Lorsqu'Evie est frustrée de voir son désir sexuel entravé par Luke, elle rentrera dans un rage folle, vivant cette entrave comme une amputation de soi. Et les efforts de l'entourage trouvent toujours une limite, rendant la frustration inévitable : Tracy se mettra en colère et reprochera à sa mère de ne pas pouvoir lui fournir les conditions matérielles qu'elle estime nécessaires à son épanouissement personnel (internet, télévision). D'autre part, la perte du sens de l'effort intellectuel se retrouve d'une certaine manière dans le désinvestissement scolaire, puis le décrochage, de Bruno et Tomasi (*Le péril jeune*), et de Tracy (*Thirteen*). L'activité de penser devient douloureuse, elle n'est plus valorisée et d'autant moins gratifiante qu'ils tombent dans la spirale négative de l'échec scolaire et des blessures narcissiques, avec le recours aux toxiques comme palliatif, renforçant leur dépendance à l'environnement.*

En outre, le fonctionnement familial (comme celui des institutions d'ailleurs) s'appuie de moins en moins sur le principe d'autorité, assimilé à l'autoritarisme, pour se réorganiser autour du principe de consensus et des échanges affectifs.
En effet, l'autorité crée des rapports nécessairement asymétriques, et implique une répartition claire de places de chacun, différenciant adultes et enfants par la soumission de ces derniers, et avec les droits et les devoirs associés à ces statuts, ainsi que des sanctions proportionnées en cas de transgression. Mais l'autorité servait également à protéger et contenir l'enfant ("l'autorité autorise", comme le rappelle Daniel Marcelli dans son enseignement), à limiter sa toute-puissance, et à instituer la prohibition de l'inceste qui réalisait une butée au désir de l'enfant.
Alors que dans le système consensuel, les places sont toutes égales et les décisions sont collectives, rendant le lien parents-enfant symétrique (en témoigne la familiarité avec laquelle ces jeunes abordent les adultes en général). De fait, lorsque des conflits résistent au consensus, leur résolution nécessite un rapport de force (négociation puis recours à la violence si échec) ou de séduction. Si l'enfant intègre ce rapport de force comme modalité de fonctionnement social, il risque de développer de la violence pour régler ses conflits aux autres. D'autre part, en l'absence d'autorité, la transmission verticale des savoirs et savoir-faire diminue (d'autant plus si les parents ont été précocement désidéalisés, pouvant alors être disqualifiés par l'enfant), au profit d'une majoration des apprentissages horizontaux par les pairs, les médias ou les aînés mais dans une relation d'égalité. L'enfant construit son Surmoi non pas à partir du Surmoi des parents, comme dans la famille moderne, mais à partir des pratiques réelles de la famille, c'est-à-dire à partir des essais et erreurs. Et son Idéal du Moi est peu socialisé, plus proche du Moi idéal narcissique et mégalomaniaque de la première enfance, car le soutien parental apporté à la réalisation de ses désirs crée une instance assertive qui contribue à maintenir active la mégalomanie infantile ("vas-y, montre-moi comme tu sais bien faire…" répètent sans cesse les parents à leur enfant).
*Une famille moderne comme celle de Momo (*Le péril jeune*) met bien en évidence ces rapports d'autorité parents-enfant. Momo fait passer l'autorité de son père en priorité ("j'y vais sinon je vais avoir des problèmes" dit-il à Bruno pendant que son père l'appelle), à tel point qu'elle en devient même écrasante (nous y reviendrons bientôt). A l'inverse, dans une famille comme celle de Tracy (*Thirteen*), régie par le principe du consensus et par la symétrie des rapports mère-fille, avec la crise d'adolescence de Tracy plus aucun consensus n'arrive à être trouvé (là où, au début, la petite fille hypermature aidait sa mère volontiers). De fait, Melanie se retrouve sans autorité, impuissante et dans l'incompréhension devant les rapports de force qui l'opposent à sa fille. Et Tracy disqualifie d'autant plus sa mère qu'elle estime qu'elle n'a plus rien à lui apprendre, puisqu'elle a trouvé en Evie un nouveau modèle. L'expérience des aînés ne compte plus, ou en tout cas n'est pas plus légitime que celle des jeunes.*

Du fait de la disparition des rituels sociaux, et du nouveau rapport à la temporalité avec une focalisation sur le présent, l'intégration du jeune enfant à un temps fléché irréversible (le temps de l'Histoire, celui de la société) devient difficile. Car l'intégration du temps fléché passe par la question des origines (de la famille, du pays, de la planète, de l'Univers…), de la filiation (l'identité, la dette envers les générations précédentes), et par la confrontation avec

les âges divers de la vie et avec les morts. Ce temps fléché impliquait l'existence et la légitimité de l'autorité des parents sur les enfants, du fait leur antériorité.
Mais dans notre société, le temps fléché semble mis en retrait au profit de l'immédiateté, et la jeunesse est valorisée au détriment de l'expérience. Le moment présent est moins ressenti comme inséré entre un passé et un futur. Chacun des instants présents est perçu sur un mode discontinu, non relié aux précédents et aux suivants. Cela prive l'enfant de l'apprentissage de la durée, lui permettant d'organiser sa vie, et le fige au contraire dans un temps circulaire, rythmé par le désir ou le besoin : montée de l'excitation, résolution, phase d'absence de désir, puis nouveau cycle. La projection dans le temps étant plus difficile, tout échec se voit dramatisé car nul avenir ne peut offrir la consolation d'un rattrapage.
*Ce nouveau rapport au temps, avec un vécu d'immédiateté, caractérise la plupart des personnages de nos films : Tomasi (*Le péril jeune*) qui est "davantage cigale que fourmi", qui vit intensément l'instant présent et seulement le présent, et pour qui la problématique centrale est "d'avoir le temps" comme il le dit) ; Suzanne (*A nos amours*), qui vit aussi au jour le jour, au gré de ses désirs, sans se soucier de l'avenir ; et bien sûr Tracy et Evie (*Thirteen*), dont le quotidien n'est rythmé que par l'accomplissement de leurs désirs. Les prises de toxiques de certains de ces personnages s'inscrivent d'ailleurs dans ce nouveau rapport au temps, avec le jeu sur les sensations de temps présent ralenti ou accéléré que procurent l'effacement (temps dilué) ou l'ivresse (vécue intensément).*

L'individualisme est désormais au centre du dispositif social et éducatif. Dans l'Ancien Régime et la société moderne, il y avait prééminence du collectif sur l'individu (tout mouvement intentionnel du sujet était référé à l'ordre qu'organisait le social, aux hiérarchies, règles, devoirs et interdits qu'il impliquait), le social était présent dans la vie de tout sujet ici et maintenant. Or, dans la société contemporaine, cette présence stable du collectif s'est évanouie dans le quotidien et dans l'éducation. Le social n'est plus intériorisé par le sujet, qui est dans un rapport d'extériorité avec lui, ne se sent plus impliqué par lui. Ainsi, les exigences du contrat social sont abandonnées par l'individu, qui se désintéresse de l'autre, du groupe. La légitimité de ses comportements découle uniquement de ses choix ("J'ai envie"/"J'ai pas envie"), et l'autre est le plus souvent pris comme un instrument pour assouvir les besoins ou les désirs du sujet, sans prise en considération de son altérité. La construction des rapports aux personnes n'est plus fondée sur l'altérité, mais uniquement sur l'investissement affectif du moment. En l'absence d'investissement affectif, l'autre peut être instrumentalisé sans états d'âme au profit des intérêts du sujet. Ce renoncement à toute référence extérieure mène désormais le sujet aux vertiges de l'auto-référence, au fantasme de l'auto-engendrement.
*Ici, Suzanne (*A nos amours*) illustre d'une certaine manière ce rapport individualiste aux autres, où l'autre est pour satisfaire un désir (sexuel en l'occurrence), sans que soit prise en compte son altérité, c'est-à-dire sa subjectivité propre, dans un rapport sans empathie. Elle jette ainsi les hommes comme des mouchoirs pourrait-on dire. Mais c'est bien évidemment encore dans* Thirteen *que l'on retrouve cette absence totale de réciprocité dans les relations, notamment dans la relation qu'entretient Evie avec les autres, et notamment Tracy. Comme Suzanne, Evie se sert des autres, les manipule à des fins utilitaires et personnelles, dans une sorte de parasitisme pleinement assumé. Et quand l'autre ne lui est plus utile, elle le quitte pour engager une nouvelle relation superficielle et intéressée. Dans une moindre mesure,*

Tracy adopte (dans un mimétisme témoignant de son apprentissage horizontal, via *les pairs) le même comportement, en laissant tomber ses amies quand elle rencontre Evie.*

Enfin, la société a grandement facilité l'accès aux représentations du sexe. La sexualité s'expose davantage, à travers les émissions de télévision, l'érotisme et pornographie, et même l'éducation sexuelle. Les différentes façons de vivre le sexe s'y trouvent déclinées, y compris les plus déviantes, et alimentent l'imaginaire des enfants. Cette banalisation du sexe dans la culture va dans le sens du pulsionnel et vise à stimuler le désir. La curiosité et l'excitation sexuelle des enfants sont sans cesse titillées. S'ajoutent à ces stimulations sexuelles plus élevées que dans le passé, le défaut de la fonction pare-excitation des parents, la distance réduite entre sexualité et sexualité adulte (favorisée par la symétrie relationnelle) et une prohibition de l'inceste plus floue dans les familles recomposées.
*C'est particulièrement à partir d'*A nos amours*, dans les années 80, et dans* Thirteen*, que l'on retrouve cette jouissance sans entrave favorisée par la société, notamment par les médias. Suzanne et Evie en sont les exemples évidents, s'abandonnant à une sexualité à risque, qui ne respecte même plus aucun tabou pour Evie (elle embrasse Tracy et sa mère, se plaît à exciter tous les garçons qu'elle croise, et incite/excite Tracy à l'accompagner dans un rapport sexuel à trois avec son voisin d'enfance). Par ailleurs, des gros plans sur les affiches publicitaires poussant à la consommation et à la satisfaction du désir apparaissent à quelques moments du film pour montrer l'emprise qu'ont ces messages sur les jeunes, qui hypersexualisent leur corps.*

D. Le rôle des médias

Pour Lazartigues (115), jusqu'aux années 60, la socialisation des enfants s'est effectuée dans des milieux bien circonscrits, par le canal de la famille et de l'environnement proche, puis par l'école.
Aujourd'hui, les médias ont pris de plus en plus de place auprès de l'enfant et de l'adolescent, et leur offrent une vision du monde qui élargit leur horizon dans le temps et dans l'espace. L'accès aux médias est de plus en plus précoce et de plus en plus autonome, de moins en moins contrôlé par les parents. Dans l'enfance, la découverte du monde passe encore d'abord par la médiation des parents. Mais très vite, avant même que l'école ne médiatise elle aussi ce rapport au monde, c'est par la télévision que l'enfant va percevoir la réalité extérieure. Elle va servir d'école parallèle, tandis que l'initiation des jeunes aux réalités de la vie s'effectue de moins en moins au travers d'activités et d'expériences directes. C'est donc elle qui va organiser sa représentation cognitive du monde et structurer sa personnalité, par les valeurs et les modèles de comportements qui lui sont présentés (par exemple, les modèles de résolution des conflits). Et ce d'autant plus que ces jeunes sont en quête de représentations pour nommer leurs éprouvés, en quête de modèles vrais pour développer leurs compétences relationnelles, pour moduler leurs fantasmes et les affects éveillés par les relations sociales, et enfin pour trouver des solutions à leurs difficultés.
Les médias, tout particulièrement la publicité, légitiment les aspirations pulsionnelles et les stimulent, faisant l'éloge de la spontanéité. Ils introduisent dans l'espace familial des valeurs

qui disqualifient les parents et leur autorité, montrent des enfants dominateurs auxquels les adultes se soumettent, et proposent l'hédonisme comme valeur fondatrice des comportements (de consommation).
Dans notre corpus, il faut attendre les années 2000 et Thirteen *pour repérer l'influence des médias sur les adolescents. Dans le film, Tracy passe devant des publicités et ressent le besoin impérieux de se procurer les vêtements des affiches, pour ressembler aux mannequins qu'elle voit. Dans sa quête d'identité, les médias lui donnent un repère immédiat, et l'apparence, les marques et les vêtements lui permettent de se sentir appartenir à une communauté. Par ce mimétisme, ce conformisme, se rapprochent d'une sorte d'identification hystérique : sa valeur est confirmée par le fait qu'elle est comme les autres.*

E. Les nouveaux adolescents

Les enfants issus de ces familles constituent les nouvelles personnalités de base, qui ont remplacé peu à peu les personnalités névrotico-normales.

La société moderne avait produit la personnalité de base névrotico-normale, caractérisée par un espace mentalisé ample, par une modulation stricte des comportements sous l'égide du jeu des représentations selon une hiérarchie de valeurs et de modèles interiorisés, et par un conflit intrapsychique entre désir et interdit, avec la problématique de la transgression et de la culpabilité.

Les adolescents aux nouvelles personnalités, qualifiées de narcissico-hédonistes par Lazartigues (115), partagent donc des traits communs.
Ils sont en difficulté dans leur insertion scolaire, et dans leur inscription familiale ou sociale. Le langage et les mots sont moins investis, et ne paraissent plus être des ambassadeurs de leur monde intime. Ils ont des capacités de sublimation et de déplacement plus que réduites, une activité imaginaire désertique. Leur pensée est opératoire et ils éprouvent peu de plaisir à fonctionner. Ils ont une estime de soi fragile, mais ne semblent pas percevoir leur souffrance, n'éprouvent pas de culpabilité, ou alors elle n'est pas opérante. Ils ont peu de capacités à intérioriser les règles de civilité, les interdits, et à élaborer un Surmoi efficace. Ils ont des difficultés à contrôler leur comportement, avec une impulsivité et une intolérance à la frustration sources de difficultés dans les relations sociales. Ils ont des difficultés à supporter l'attente ou tout délai, une grande dépendance à l'égard de l'environnement tout en étant plus autonomes vis-à-vis des adultes qui les entourent. Ils ont une forte appétence pour les sensations, mais des intérêts et des comportements sexuels peu socialisés.
Soumis à une tension, ils vont chercher une libération dans l'agir, parce qu'ils ne savent plus ou ne peuvent pas élaborer cette tension. Ils rompent ainsi une expérience devenue intolérable, introduisent une discontinuité entre eux et l'autre, et modifient le réel concret ou leur état mental.

Ces personnalités nouvelles vont être reliées à des pathologies différentes des personnalités névrotico-normales, et notamment :

- Les pathologies du registre de la passivité-dépendance, avec une grande fragilité narcissique et des risques élevés de décompensation dépressive (qui rejoignent la théorie d'Ehrenberg). Il s'agit notamment de Tomasi (*Le péril jeune*).
- Les pathologies du registre pervers-narcissique, avec des sujets sans culpabilité, utilisant au mieux de leurs intérêts les autres, grâce à leur intelligence des situations sociales et leur séduction, sans empathie réelle. Il s'agit évidemment d'Evie dans *Thirteen*.
- La personnalité psychopathique *a minima*, capable de s'intégrer dans des structures sociales, pour des périodes brèves, changeant fréquemment d'emplois, de lieu de vie, de région ou de pays, et ce dans la discontinuité relationnelle, avec des partenaires nombreux et changeants, ne pouvant supporter que des engagements brefs, très sensibles aux gratifications immédiates. Il s'agit par exemple de Suzanne dans *A nos amours* ou de Tracy dans *Thirteen*.

Pour compléter la définition du sujet contemporain, cet adolescent narcissico-hédoniste, nous avons choisi de compléter la description déjà très précise d'Alain Lazartigues par quelques travaux complémentaires, comme ceux de Serge Tisseron.

1. La culture des écrans et l'importance du clivage

En préface d'un ouvrage sur les adolescentes dans le cinéma, Serge Tisseron (119) écrit que l'adolescente aujourd'hui a plusieurs facettes : "Femme fatale, soumise ou rebelle, mère au foyer, Cendrillon ou femme au fouet. Elle a la liberté de puiser dans chacun de ces registres pour tenter de cerner qui elle est, et elle ne s'en prive pas. Nous pouvons y voir une conséquence de la multiplication des sources d'identification dans la culture juvénile de masse (cinématographique, télévisuelle, musicale…)." Ces propos sur les adolescentes nous semblent tout aussi valables pour les adolescents, qui fréquentent eux aussi Internet (par exemple) et se créent différents avatars, différentes identités.

Faire cohabiter des façons d'être aussi différentes, c'est justement ce que permet le clivage, mécanisme de défense par excellence de la personnalité contemporaine. Comme le dit Daniel Marcelli dans son enseignement, "le clivage d'aujourd'hui remplace le refoulement d'hier".
C'est également ce que montre notre corpus de films, dans lesquels certains adolescents utilisent le clivage du Moi ou des objets extérieurs : dans *A nos amours*, Suzanne a un rapport clivé à son corps, comme le montrent les moments de dépersonnalisation qu'elle traverse, et concilie des avis opposées et contradictoires à certains moments ; dans *Thirteen*, lorsque Tracy se drogue et critique son beau-père, elle maintient un avis et une attitude contradictoires en même temps ; Evie clive les autres en bons ou mauvais objets, les idéalise puis les dévalorise pour mieux les manipuler, et revêt également plusieurs identités en fonction des situations et de ses interlocuteurs, toujours dans un but de manipulation.

Nous avons voulu prolonger ce constat de Marcelli, par ce que Tisseron nous apprend des conséquences sur l'individu du passage d'une culture du livre à une culture des écrans, au cours de ces dernières années (120). Ces deux cultures s'opposent sur beaucoup de points et s'accompagnent de bouleversements considérables dans plusieurs domaines essentiels : la perception de l'espace et du temps, les formes de connaissance, le rapport aux autres et à la famille, et, comme dit plus haut, la relation à sa propre identité.

Dans la culture du livre, les contraires s'excluent, tandis que dans la culture des écrans ils cohabitent. Des informations contradictoires peuvent se juxtaposer sans problème sur un écran, alors que cela serait inacceptable sur la page d'un livre. La culture du livre favorise le "*ou bien, ou bien*", celle des écrans le "*à la fois, à la fois*".
La culture des écrans permet la multiplicité : un même écran/spectacle peut être regardé par plusieurs personnes en même temps et dans des espaces différents. De fait, même isolés, des spectateurs peuvent se sentir réunis par ce qu'ils regardent. Tandis que la culture du livre favorise l'unicité : un seul livre ne peut être lu à la fois. Ainsi, même réunis dans la même pièce, des lecteurs se percevront comme isolés et uniques. En outre, la multiplicité des écrans permet de mener plusieurs tâches en parallèle (on peut regarder plusieurs écrans à la fois), là où la lecture favorise une pensée de la tâche unique qui doit être menée à son terme.

Pour Tisseron, cette propagation de la culture des écrans a des conséquences psychologiques au niveau individuel.
La culture des écrans favorise le clivage et les identités multiples : l'identité varie selon l'espace social, le Moi pouvant être fictif et différent selon le groupe de personne. Par ailleurs, l'écran valorise les formes de symbolisation non verbales (imagées), faisant perdre de son importance à la symbolisation verbale.
Dans la culture du livre, c'est au contraire le refoulement et l'identité unique qui sont valorisés, avec un privilège donné aux formes verbales de symbolisation (parole et écriture). Tisseron relève d'ailleurs que le clivage est un processus du présent, de la simultanéité, faisant co-exister des désirs contradictoires par exemple, là où le refoulement est un processus temporel : l'événement survient, il est refoulé, puis l'énergie traumatique est déplacée (sublimation) ou fait retour dans l'après-coup (retour du refoulé).

En outre, le rapport à la durée et à l'espace diffère dans ces deux cultures :

- La culture du livre fait de la durée une question centrale, ainsi que du sens et de la narration. La phrase se déroule dans le temps, et se lit à sens unique, de gauche à droite.
- Au contraire, dans la culture de l'écran c'est le rapport à l'espace qui est essentiel. Le regard explore dans toutes les directions, il n'y a pas de sens de lecture d'une image, et on ne la finit jamais.

Enfin, la culture du livre privilégie la clôture (on tourne la dernière page, on ferme la couverture), alors que celle des écrans fonde le principe d'une navigation sans limite. Toutefois, cela est moins vrai pour le cinéma que pour Internet (souvent comparé à un océan que rien ne borne, où l'on peut aller partout à partir de n'importe où).

Le flottement des identifications à l'adolescence s'est donc complexifié, Internet et les jeux vidéo permettant à un même jeune de se créer différents avatars et de jouer avec différentes identités. Par ailleurs, les enfants et adolescents d'aujourd'hui sont photographiés et filmés beaucoup plus qu'avant. Ils n'ont plus affaire, comme par le passé, à une ou quelques images d'eux-mêmes mais à de multiples, et de natures différentes : celles que continuent à lui renvoyer tous les miroirs qui l'entourent, et celles que lui renvoient les photographies et les films faits par les autres, visionnés abondamment sur la télévision et l'ordinateur, et qui peuvent être des images redressées.
L'adolescent a donc plusieurs facettes dans le monde virtuel, mais il doit les concilier dans la réalité. Et quand les représentations de soi se multiplient, l'identité se rattache moins à chacune. Les jeunes rattachent ainsi beaucoup moins leur identité à la représentation visuelle d'eux-mêmes : ils jouent avec les images qui les représentent, et proposent volontiers des images fantaisistes d'eux-mêmes.
"Les miroirs plans n'étant qu'une variété d'écran parmi d'autres, le stade du miroir de Lacan se transforme en stade des écrans", écrit non sans humour Tisseron (120).

2. Le nouveau rapport au temps

En complément des hypothèses de Lazartigues sur les modifications familiales expliquant le nouveau rapport au temps des jeunes (surinvestissement du présent, temps cyclique, effacement du temps fléché), Serge Tisseron (120) considère que le passage de la culture du livre à celle des écrans participe elle aussi à cette appréhension discontinue du temps, juxtaposition d'instants présents. Elle permet aux adolescents de faire plusieurs choses à la fois, ce qui était difficile lorsque la lecture et l'écriture étaient les supports privilégiés d'apprentissage. Un livre se lisait de la première à la dernière page, et ceux qui papillonaient d'un livre à l'autre étaient considérés comme inadaptés. Aujourd'hui, le modèle n'est plus de faire une seule chose à la fois et de la faire le mieux possible, mais de pouvoir en faire plusieurs en même temps en espérant qu'aucune ne soit trop mal faite. Cette recherche de simultanéité pour ne pas perdre son temps se retrouve dans les comportements de jeunes qui écoutent la musique en même temps qu'ils regardent la télévision et font leurs devoirs par exemple.

3. Le désir d'extimité

Dans ses travaux sur le virtuel et les nouveaux moyens de communication des jeunes (notamment sur Internet : Facebook, MSN et autres *chat*…), Serge Tisseron développe la notion d'extimité (120). Le désir d'extimité est le mouvement qui pousse chacun à montrer certaines parties de son intimité pour les faire valider par les autres, afin qu'elles prennent de la valeur à ses propres yeux. Concrètement, il s'agit de rendre social ce qui est d'abord du registre de l'intime, d'extérioriser certains éléments de sa vie. Pour Tisseron, l'objectif inconscient de cette démarche est d'avoir un retour de la part de ceux auxquels le message est adressé, de façon à se réapproprier différemment son intimité grâce aux échanges avec les

proches. L'expression du soi intime entre au service de la création d'une intimité plus riche, et de liens nouveaux.
Pour Tisseron, intimité et extimité sont inséparables de l'estime de soi. La construction de l'estime de soi passe par la mise en jeu du désir d'extimité, par l'approbation de son intimité par les autres. On construit son estime de soi en voyant reconnue son intimité.
Ce désir d'extimité n'est pas nouveau, mais a longtemps été réprimé par les conventions sociales et les apprentissages. Ce qui est nouveau, c'est sa revendication, son élargissement à l'échelle planétaire de par la facilité à s'exposer que permettent les nouveaux moyens de communication, que ce soit par les mots, les gestes ou les images. A travers cette surexposition de l'intime, la question qui nous semble centrale est celle d'attirer le regard de l'autre : de plus en plus aujourd'hui, les adolescents ont le désir d'intéresser à tout prix, d'être remarqué.

F. Etait-ce mieux avant ?

Nous souhaitons conclure cette partie sur les nouveaux contours de la personnalité des adolescents contemporains en mettant en balance ces évolutions, avec ce qu'était l'ancienne personnalité de base névrotico-normale.

En effet, loin de nous l'idée de nous lamenter sur cette confusion des repères dans la société contemporaine, sur les transformations profondes qu'a connues la famille, sur l'affaiblissement du lien social et la montée de l'individualisme. Car il convient aussi de se demander ce que le sujet contemporain gagne dans cette nouvelle liberté.
Certes, les normes d'aujourd'hui qui enjoignent à devenir soi-même, à s'épanouir personnellement, ont des conséquences douloureuses pour l'individu et la société. Mais cela était aussi le cas des normes d'hier, qui imposaient au sujet d'être discipliné ou d'accepter sa condition. Il ne faut pas oublier que la société et la famille modernes ont favorisé des abus en tout genre, des violences à l'égard des enfants, qu'elles ont fait le lit de la maltraitance, et des pathologies névrotiques du trop d'autorité, de la rigidité et de l'inhibition.

L'individu contemporain n'est pas moins imprégné de lois que le sujet névrosé d'hier, ces lois ont simplement changé. Et ses pathologies ont changé également, relevant moins du conflit névrotique et davantage des relations de dépendance.
Ehrenberg replace fort justement cette évolution dans l'Histoire : "en 1800, la question de la personne pathologique apparaît avec le pôle folie-délire. En 1900, elle se transforme avec les dilemmes de la culpabilité, dilemmes qui déchirent l'homme rendu nerveux par ses tentatives de s'affranchir. En l'an 2000, les pathologies de la personne sont celles de la responsabilité d'un individu qui s'est affranchi de la loi des pères et des anciens systèmes d'obéissance ou de conformité à des règles extérieures. La dépression et l'addiction sont comme l'avers et l'envers de l'individu souverain, de l'homme qui croît être l'auteur de sa propre vie alors qu'il en reste le sujet au double sens du mot : l'acteur et le patient."(70)

Il importe de comprendre que les contraintes et les libertés auxquelles est confronté le sujet se modifient et le transforment, et que ces changement entraînent à la fois des pertes et des gains. Il est ainsi inutile de se lamenter sur le bon vieux temps, de souhaiter un retour des interdits ou de s'évertuer à mettre des limites à des sujets qui n'en connaissent plus, parce que nous ne reviendrons pas en arrière.
L'émancipation a permis à l'Homme contemporain de sortir des drames de la culpabilité et de l'obéissance, mais elle a certainement conduit à la précarité interne, aux pathologies de l'agir et de la dépendance.

Comme le rappelle Robert Castel (121), et comme nous le montre bien une théorie comme celle de l'attachement, vouloir être autonome n'est pas suffisant pour le devenir. Tout le monde n'est pas également armé pour obtenir son autonomie. La capacité d'être agent de son propre changement nécessite des conditions de base : pour être autonome, il faut d'abord être protégé. Car lorsque l'injonction d'autonomie est irréalisable, le risque est d'aggraver le sentiment d'échec et la perte d'estime de soi.
Ainsi, l'enjeu de ces nouvelles règles sociales et familiales incitant le sujet à conquérir son autonomie réside dans son nécessaire accompagnement par les institutions.

III. Ces adolescents ne traversent-ils pas une crise d'adolescence normale ?

Aujourd'hui, certaines études épidémiologiques longitudinales (122) concluent à l'existence de différents groupes d'adolescents. Elles distinguent :

- Un groupe à *croissance continue*, dont les sujets sont satisfaits d'eux-mêmes, ne manifestent ni anxiété, ni dépression, ni conflits intrapsychiques importants. Ce sont des adolescents en bonne santé physique ou mentale, ou du moins qui se reconnaissent comme tels (ce qui, en fait, n'est pas tout à fait la même chose étant donné le déni de la souffrance psychique particulièrement fort à cet âge).
- Un groupe à *croissance par vagues*, où les sujets sont plus enclins à la dépression et à la perte d'estime de soi, dont les conflits sont plus importants et les mécanismes de défense ou *coping* (faire face) se rigidifient en situation de crise.
- Un groupe à *croissance tumultueuse*, où l'anxiété et la dépression sont plus importantes que chez les précédents, avec une mésestime à l'égard d'eux-mêmes et des autres, une plus grande dépendance à leurs pairs et des problèmes comportementaux et familiaux conflictuels. Leurs problèmes s'inscrivent dans une histoire personnelle et familiale, ainsi que dans leur manière de se représenter leur propre histoire. Des représentations trop négatives, ou des expériences de vie invalidantes (échec scolaire, rencontres malheureuses, problèmes familiaux) les rendront particulièrement fragiles et vulnérables à ce qu'ils traverseront ultérieurement au cours de leur existence.
- Et enfin un groupe *en souffrance importante*, avec des troubles psychiatriques patents et sévères. Ces adolescents présentent une grande souffrance psychique et des difficultés d'existence évidentes. Ils sont constamment menacés affectivement par une dépressivité, à laquelle ils ne peuvent faire face que par la mise en place d'une problématique de dépendance, avec des comportements à risque, qui leur donnent un

sentiment de toute-puissance et les amènent en même temps à dépendre de plus en plus de leur environnement. Ainsi, leurs désirs de conquête et leurs possibilités de choix sont entravés par un auto-sabotage préconscient ou inconscient. Ces adolescents donnent le sentiment de s'attaquer eux-mêmes, dans leur propre histoire, dans leur propre destinée et dans leur propre désir de devenir sujet et acteur de leur vie.

Toutefois, cette répartition basée sur la description de comportements ne nous semble pas tenir compte du fait qu'à l'adolescence particulièrement, un comportement apparemment grave (par exemple autodestructeur) ne correspond pas forcément à un trouble mental sévère (et inversement). Il se peut qu'une crise d'adolescence bruyante corresponde à un état pathologique, mais ce n'est pas nécessairement le cas. Ainsi, face à des adolescents en crise, l'analyse psychopathologique nous paraît encore être d'une grande utilité.

A. Les modèles de compréhension de la crise d'adolescence

Plusieurs auteurs ont regroupé les importants remaniements psychiques du processus d'adolescence au sein du concept global de crise d'adolescence, qui considère l'adolescence en discontinuité, en rupture par rapport à l'enfance[11]. Ce concept de crise d'adolescence soulève des questions importantes de par son expression clinique proche du trouble de la personnalité *borderline* à l'adolescence.

Sans nier le fait qu'un adolescent a d'abord été un enfant, avec les possibles avatars antérieurs du développement, les théoriciens de la crise d'adolescence accordent à cette période de la vie une spécificité majeure par rapport à l'enfance, qui la place en rupture. Selon Annie Birraux, "la crise n'est pas inscrite dans une histoire développementale, déterminée par ce qui a précédé et déterminant ce qui suivra. La crise est un accident de parcours." (89)

La crise est un moment temporaire d'instabilité, de réorganisation psychique, qui remet en question l'équilibre normal ou pathologique du sujet.
Elle est caractérisée par des positions extrêmes et changeantes, donnant à la vie de l'adolescent en crise un aspect de tumulte, de bouleversement. Elle modifie les rapports du sujet avec le monde externe (les instances parentales et sociales, les autres générations, les groupes dont il fait partie). Mais l'expression de la crise est avant tout subordonnée à une crise interne, qui est économique (modification des investissements, accroissement des exigences pulsionnelles, nouvelle répartition entre libido objectale et narcissique…), topique (lutte contre le retour du refoulé et la sexualisation) et identitaire (nouveaux idéaux du Moi, modification des représentations de soi).
Cette crise interne menace le sujet dans sa continuité psychique : ses mécanismes de défense, ses identifications et idéaux, son monde fantasmatique sont remaniés, et la dépression sous-

[11] D'autres auteurs (Peter Blos) ont théorisé une approche développementale de l'adolescence en tant que "second processus d'individuation" (en référence au premier décrit par Margaret Mahler dans la petite enfance), révélateur des défaillances et des problématiques restées en suspens dans l'enfance et la petite enfance.

jacente, qui court dans l'appareil psychique tout au long de l'existence, est renforcée. La crise est donc sous-tendue par la notion de rupture. La rupture s'exprime précisément par des états de crise, par une série d'événements mentaux qui s'associent, se renforcent ou se substituent pour permettre le passage d'une phase instable et conflictuelle à un nouvel état de stabilité.

Plusieurs grands modèles de compréhension de la crise d'adolescence ont été décrits :

- La crise d'originalité juvénile, développée en 1936 par Maurice Debesse (123) mettant l'accent sur le désir d'originalité, d'affirmation de soi, de révolte, de réformes et de bouleversements
- La crise juvénile, théorisée en 1982 par Pierre Mâle (124), commençant par une crise pubertaire (modifications corporelles et accès à une sexualité génitalisée), et se prolongeant par une crise juvénile proprement dite, affectant la pensée (émancipation, abstraction, rationalisation) et se manifestant par l'opposition agressive envers le monde adulte et par l'exaltation (ou l'annulation paradoxale) de la vie amoureuse.
- La crise d'identité, développée en 1968 par Erik H. Erikson (39), considère le versant sociologique de la crise, à travers la quête identitaire des adolescents (du fait des modifications pubertaires et de l'engagement nécessairement conflictuel du sujet dans des choix d'avenir).
- La crise comme conflit de développement, théorisée par plusieurs psychanalystes freudiens (Anna Freud, Moses Laufer, Evelyne Kestemberg…). Elle est un moment de réorganisation psychique sous l'effet de la puberté. L'adolescent ressent fugacement un moment de gloire, auquel succèdent l'angoisse des changements, le renforcement de la dépression sous-jacente, des interrogations sur l'identité et la sexualité, le remaniement des identifications antérieures. Cette crise s'exprime très diversement par des conflits, des passages à l'acte, des conduites d'opposition ou de révolte, et des positions extrêmes, fluctuantes, contradictoires. Elle aboutit à une structure de personnalité adulte, et son issue dépend des possibilités d'aménager l'angoisse : soit la conquête de soi-même au travers d'un objet, base des assises narcissiques du futur adulte, soit une déception traînante.

Pour Winnicott (103), l'adolescent en crise peut présenter des comportements rappelant ceux d'un sujet psychopathe (besoin de provoquer), dépressif (deuil des objets infantiles) ou même psychotique (besoin de se sentir réel, inaptitude au compromis). Ainsi, entre la dépression, la crise psychotique aiguë ou les conduites psychopathiques d'un adolescent malade d'un côté, et de l'autre la problématique du deuil, les remaniements de l'identité et des identifications, ou le conflit de générations et de revendications sociales propres à la crise de l'adolescence, il est particulièrement délicat de déterminer une ligne de partage entre la crise (nécessaire, maturative et structurante) et une éventuelle organisation pathologique fixée.

Les théoriciens de la crise d'adolescence la considèrent en général comme salutaire : au cours de toute adolescence normale, les phénomènes critiques doivent se manifester. La crise a une fonction maturante et structurante, et c'est même son absence qui serait pathologique. Son évolution est ouverte, variable, dépendant autant des facteurs internes qu'externes. Sa résolution peut amener à une conquête progressive de soi-même, à travers l'élaboration de

défenses nouvelles, l'investissement de soi et l'apparition d'activités autonomes du Moi. Et surtout, elle entraîne le renoncement à l'enfance et au mode de fonctionnement infantile.
La crise d'adolescence faisant nécessairement irruption dans la tranquillité de la période de latence, c'est finalement le maintien prolongé de l'équilibre stable caractéristique de la latence qui deviendrait en lui-même anormal. Les individus malades seraient en fin de compte ceux qui ne sont pas parvenus au stade de développement psychoaffectif qu'est l'adolescence, ou n'y sont parvenus que de façon très déformée.

La finalité de l'adolescence est l'assomption d'une identité sexuée stable, irréversible, par le jeu des remaniements identificatoires. Ces nouvelles identifications doivent permettre, en outre, l'intériorisation du code social et l'acquisition d'un statut propre, indépendant de celui des parents.
Ainsi, la fin de l'adolescence peut être considérée comme normale quand la crise aboutit à un niveau de fonctionnement psychique supérieur à celui qui préexistait, c'est-à-dire à une plus grande autonomie au sujet, et à une meilleure différenciation entre soi et autrui.
A l'inverse, l'issue est pathologique lorsque le processus d'adolescence est court-circuité, empêchant l'autonomisation de la pensée et l'appropriation du corps sexué. Il y a régression à des modalités de fonctionnement de moins bonne qualité en comparaison de ce qui prévalait avant la crise.
Entre ces deux extrêmes, il existe une position intermédiaire, instable, une sorte d'état de crise sans fin, où la voie de la progression comme celle de la régression sont à la fois tentantes et infranchissables.

L'aspect spectaculaire, et parfois déconcertant, de certaines manifestations critiques peut donc dépendre d'une nécessité interne possédant un caractère positif. Mais cette vision du processus d'adolescence comme une crise normale pose le problème difficile de la différenciation entre adolescence normale et pathologique.
L'écueil est de confondre les manifestations propres à la crise normale et les troubles psychiques durables. Le risque est celui d'une attitude d'abstentionnisme, qui entraverait l'avenir d'adolescents profondément perturbés en minimisant l'existence de leur pathologie et la gravité de ses manifestations. Les théoriciens de la crise ont donc tenté de préciser ce qui était de l'ordre du processus spécifique d'adolescence, et ce qui était une possible émergence de troubles psychopathologiques graves et durables.

Cette notion de crise, nécessairement temporaire, est bien illustrée par la fin de quelques films que nous avons étudiés. Notamment les fins ouvertes de A nos amours *et* Thirteen*, qui nous laissent à penser que les événements décrits ne témoignaient que d'une étape dans l'adolescence, d'un état temporaire. Il en va de même dans* La fureur de vivre*, où l'optimisme de la réconciliation père-fils annonce la résolution favorable des troubles du comportement du personnage principal. A l'inverse, il est permis de penser que dans* Le péril jeune*, la mort prématurée de Tomasi indique qu'il a échoué à résoudre sa crise d'adolescence, là où ses camarades en sont tous sortis, même si plus chaotiquement pour certains (Bruno) que pour d'autres (Léon, Momo, Chabert).*

B. Principes d'une analyse psychopathologique de l'adolescent

Pour se prononcer sur le caractère normal ou pathologique de la crise, il convient donc d'étudier le fonctionnement psychique global de l'adolescent. Il s'agit d'envisager toute conduite pour elle-même, mais aussi la replacer dans l'ensemble des conduites du sujet, en appréciant leur harmonie, leur fluidité, ou au contraire leur dissonance, leur rigidité. C'est la rigidité ou la fluidité des systèmes de conduites qui permet de définir le fonctionnement pathologique ou non de l'adolescent.
D'autre part, il convient d'apprécier l'entrave plus ou moins importante que ces conduites représentent pour la poursuite du développement psychique.

Pour ce faire, Ladame et Perret-Catipovic ont théorisé un modèle de fonctionnement psychique normal de l'adolescent en crise (125). Ils conçoivent la crise comme un mouvement de bascule, dont le point d'articulation est le changement du principe de réalité.
Jusqu'à la puberté, le corps de l'enfant est impuissant, il n'est pas capable de remplir son rôle sexuel dans la réalité matérielle, et l'enfant se trouve en infériorité face aux imagos parentales. Mais la toute-puissance de la pensée de l'enfant protège son narcissisme. L'omnipotence infantile constitue une "*révolte*" face à la néoténie, et permet d'établir la promesse de lendemains meilleurs ("quand je serai grand(e)…").
L'arrivée de la puberté impose un changement du principe de réalité, entraînant un double mouvement de bascule : le corps de l'adolescent devient puissant, tandis que l'adolescent doit reconnaître la finitude de sa pensée (donc l'universalité de la mort, la différence des sexes et la différence des générations)**.**

Cette bascule va être conditionnée par le rapport du sujet à son corps. En effet, pour investir un corps sexué, tel que la puberté l'impose sans choix possible, il faut avoir perdu *l'illusion* de perfection, *l'illusion* de bisexualité, donc être de plain-pied dans la réalité.
Comme notre rapport à la réalité dépend de notre rapport au corps (qui filtre les expériences et impressions des sens), la qualité de l'investissement narcissique du corps après la puberté va conditionner la façon d'appréhender le monde extérieur.

Dans la situation de la crise d'adolescence normale, l'adolescent va renoncer à ses vœux incestueux et parricidaires (qui pourraient désormais se réaliser puisque son corps est puissant) à condition qu'il ait un Surmoi bien développé, condition nécessaire pour refouler ses désirs dans l'Inconscient et passer de l'auto-érotisme à la quête objectale.

Dans les évolutions pathologiques, le double mouvement de bascule est bloqué par la difficulté, l'impossibilité ou le refus, à renoncer à la toute-puissance infantile, donc à une faiblesse du Surmoi. Comme il n'est pas possible qu'un corps sexué adulte coexiste avec le maintien de la toute-puissance infantile (cela signifierait qu'inceste et parricide sont advenus), la seule solution est alors le clivage du Moi et le déni, avec pour corollaire une absence de conflictualité psychique, donc un arrêt du développement. Les conséquences en seront une absence d'investissement narcissique du corps, d'où une impossible subjectivation et l'absence du sentiment de continuité d'être. Du fait de la fragilité narcissique, la quête objectale devient

menaçante pour le Moi, mettant le sujet en situation d'impasse (ce qui est le plus recherché est aussi ce qui met le plus en danger l'individu). Ainsi, sur le plan de sexualité, l'incontournable dépendance de l'autre et du désir de l'autre pour la satisfaction de son propre désir devient source d'angoisse panique, et oblige à des aménagements boiteux entre dépendance et autosuffisance.

L'évaluation du fonctionnement psychique de l'adolescent doit permettre de répondre à deux questions principales : "Où en est cet adolescent dans son développement?" et "Le processus évolutif est-il toujours en cours, ou bien est-il dans une impasse, voire menacé d'arrêt anticipé?" La qualité de l'investissement narcissique représente le fil rouge de l'évaluation. Il convient donc d'évaluer :

- dans quelle mesure l'adolescent peut s'accommoder de l'épreuve de réalité dans le domaine de la sexualité, sans que sa vie sexuelle, sa capacité de rêverie et son lien à la réalité n'y succombent. Ainsi par exemple, l'inhibition de l'activité mentale peut être une façon de s'en accommoder (en stoppant rêveries, pensées et désirs), ou bien signifier que l'activité de pensée est détruite.
- la fonctionnalité du Préconscient, qui peut être repérée par l'activité de rêverie, attestant d'une souplesse du jeu entre refoulement et retour du refoulé.
- le jeu entre progression et régression. La régression peut être normale comme elle peut être pathologique, en revanche c'est l'impossibilité d'articuler le mouvement régressif avec un mouvement évolutif qui pose problème. Ce peut être le cas d'un recours exclusif à la régression, ou d'une incapacité à s'y abandonner temporairement.
- les mécanismes de défense, en distinguant ceux qui sont mutilants pour le Moi (clivage, déni, identification projective massive), et ceux qui sont davantage au service du Moi (refoulement, déplacement, isolation). La projection, mécanisme roi à l'adolescence, ne permet pas de trancher entre normal et pathologique.
- la capacité à la frustration. Tolérer la frustration c'est accepter que le camouflet de l'impuissance infantile puisse ne jamais être vengé. Plus un adolescent est envahi par cette problématique et des idées de vengeance, moins il sera tolérant à la frustration.
- la capacité de l'adolescent à lier libido et agressivité, investissement narcissique et investissement objectal. Dans le cas normal, la richesse des investissements objectaux renforce les investissements narcissiques, et réciproquement : un investissement narcissique solide permet d'aller à la recherche de l'objet sans se sentir menacé.
- enfin, la question de l'agir, en différenciant le passage à l'acte et l'action. L'action sert à l'expérimentation des limites du corps sexué, et à l'intégration des nouvelles potentialités. Le but de la pulsion est l'action : un rapport actif à son corps propre est indispensable, et témoigne de l'activité pulsionnelle (par exemple, capacité de se masturber pour le garçon, de se maquiller pour la fille). Un adolescent incapable d'agir doit donc susciter l'inquiétude, tout comme un adolescent incapable de ne pas agir, c'est-à-dire qui a perdu tout contrôle sur ses faits et gestes, qui est alors dans le passage à l'acte et qui représente un danger pour lui-même et pour les autres.

C. L'exemple des conduites à risque

Toujours dans cette même perspective qui nous amène à questionner le normal et le pathologique à l'adolescence, nous avons souhaité revenir quelques instants au statut des conduites à risque des adolescents dans la société et dans le champ médical.
Pour Jocelyn Lachance (79), David Le Breton donne un sens nouveau aux conduites à risque des jeunes, en s'appuyant sur ce qu'eux-mêmes disent de leurs propres conduites. Son approche sort du champ médical ces comportements longtemps qualifiés de patho-logiques, pour les expliquer par une anthropo-logique. Ainsi, pour une même action (scarification, prise de toxiques, vitesse au volant…) nous ne saurions donner une seule et même explication. Si le contexte reste important pour saisir la complexité de telles conduites, la parole des jeunes conserve elle aussi son importance.
Passages à l'acte relevant d'une pathologie pour les uns, actes de passage inscrits dans une quête de reconnaissance pour les autres, force est de constater que la plupart de ces conduites à risque sont le fait d'adolescents aux prises avec des situations banales, en dépit des tournures tragiques que prennent parfois ces conduites.
Le Breton fait montre d'une volonté de "*dépathologiser*" ces conduites pour qu'elles demeurent dans la sphère de la vie quotidienne. Cela nous force à remettre en cause nos tendances à regrouper sous une même dénomination des comportements auxquels les acteurs attribuent des significations distinctes. Ainsi, l'observation des comportements ne suffit pas à étayer un diagnostic, le discours qui les accompagne est aussi un élément déterminant pour évaluer la situation d'un jeune.
Dans la perspective socio-anthropologique de Le Breton, la prise de risque est l'expression d'une mise à l'épreuve pour constituer l'identité. C'est pourquoi la prise de risque chez les adolescents est tout à fait légitime, et ne relève pas nécessairement de la pathologie. D'ailleurs, dès la petite enfance, tout apprentissage implique une certaine prise de risque : l'enfant qui se met à marcher prend des risques, et c'est seulement à force d'échecs et de chutes qu'il arrive à ses fins. L'approche socio-anthropologique défend donc l'idée qu'à l'adolescence ces prises de risque sont nécessaires, et qu'elles signent une volonté chez le sujet de prouver sa valeur. Ainsi s'engage une réflexion sur la place du risque dans nos sociétés contemporaines, à une époque où la volonté sécuritaire est omniprésente.

L'idée du risque zéro nous semble impensable : le risque est nécessaire en tant que fondateur de l'identité et des liens sociaux. Ce sont en revanche les dommages qu'il cause qui posent problème. En d'autres termes, si l'éradication du risque est impossible, il faut alors se poser la question des formes alternatives par lesquelles ce goût du risque pourrait s'exprimer. L'encadrement de la prise de risque, c'est-à-dire l'organisation des conditions de sa réalisation dans un cadre sécurisé, semble une voie déjà envisagée dans certains secteurs. Les salles de *shoot* pour toxicomanes en sont un exemple, les sports extrêmes encadrés par des professionnels en sont un autre. Les jeunes s'adonnant à ces conduites d'effacement ou de vertige prennent des risques, mais le cadre permet d'évacuer les dangers graves. La prise de risque est ici acceptée, d'autant que cet encadrement permet aux aînés de jouer leur rôle d'accompagnateur.

Bien entendu, l'encadrement de quelques prises de risque n'enrayera pas comme par magie toutes les formes de conduites à risque. Car, rappelons-le, ces comportements sont fortement liés à une quête de reconnaissance. Mais la prévention des conduites à risque pourrait aussi passer par des actions de revalorisation de l'adolescent, destinées à lui montrer qu'il est possible de se mettre à l'épreuve autrement qu'en mettant sa santé en danger et en risquant la mort. On pourrait imaginer initier les jeunes, même les enfants, à des prises de risque qui se situent dans d'autres registres d'expérience que la mise en danger de l'intégrité physique. Par exemple, des prises de risque relationnelles, où il s'agit de s'exposer au regard des autres, peuvent être vécus comme de véritables épreuves à traverser, et dont on peut triompher sans se mettre en danger de mort.
Il est évident que la préférence d'un adolescent pour tel ou tel registre de prise de risque est fortement liée à sa trajectoire individuelle et à ses expériences. La prévention suppose donc aussi d'accompagner ces jeunes pour que chacun puisse trouver le registre qui lui convient, celui qui saura lui apporter la reconnaissance à laquelle il aspire.

Par ailleurs, sur le chemin vers l'âge d'homme qu'est l'adolescence, lorsque les plus fragiles n'avancent plus, la prise de risque devient un moyen désespéré de prouver sa valeur. Une réflexion s'engage alors sur les représentations des adultes que se font de nombreux adolescents, et qui ne les encouragent plus guère à grandir. Le sentiment de perte s'associe de plus en plus au fait de devenir adulte. Comment renverser la situation et signifier à ces jeunes que le temps qui passe est synonyme d'acquisition d'une autonomie bénéfique ? L'attribution à l'enfant, au fur et à mesure des années, de nouveaux droits mais aussi de nouvelles responsabilités, peut contribuer à une représentation plus positive du passage à l'âge adulte. Il s'agit de baliser un chemin de plus en plus brouillé entre son début et sa fin.

N'EN EST-IL QUE LE REFLET ? CINEMA ET IDENTIFICATIONS A L'ADOLESCENCE

Dans cette ultime sous-partie, nous avons voulu questionner l'influence du cinéma sur les adolescents, avec l'idée sous-jacente que le cinéma ne faisait peut-être pas que refléter l'évolution contemporaine des adolescents, mais qu'il pouvait éventuellement y participer par le biais de la recherche identitaire et des identifications à l'adolescence.

I. Généralités psychanalytiques sur les identifications

Dans la théorie psychanalytique, le concept d'identification occupe une place centrale dès l'élaboration par Freud de la Seconde Topique (Moi, Ça, Surmoi) en 1920.
Tout d'abord, l'identification joue un rôle fondateur dans la constitution imaginaire du Moi. Ensuite, l'identification a une fonction matricielle : elle est le noyau, le prototype d'un certain nombre d'instances et de processus psychologiques ultérieurs par lesquels le Moi va continuer à se différencier (notamment en Idéal du Moi).

A. Identification primaire et constitution imaginaire du Moi

Aux tout premiers temps de son existence, le sujet humain est pour Freud dans un état relativement indifférencié. Il existe une certaine confusion entre le sujet et l'objet; le Moi et l'autre ne sont pas encore posés comme indépendants. L'identification primaire est alors une "identification directe et immédiate, qui se situe antérieurement à tout investissement de l'objet" (cité *in* (126)). Elle se fait par le processus d'incorporation orale, "forme la plus originaire du lien affectif à un objet" (cité *in* (126)). C'est la phase orale primitive du développement, au cours de laquelle on ne saurait distinguer entre l'investissement d'objet (qui pose, par définition, l'objet comme un autre autonome et désirable) et l'identification à l'objet.

Puis, pour Lacan, c'est au cours du stade du miroir (entre 6 et 18 mois) que va s'instaurer la possibilité d'une relation duelle entre le sujet et l'objet, entre le Moi et l'autre. Par le regard, en découvrant dans le miroir sa propre image et l'image du semblable (le parent qui le porte), le petit enfant va se percevoir avec jubilation et constituer imaginairement son unité corporelle, mettant fin au fantasme du corps morcelé. Ce moment est fondamental dans la formation du Moi : en s'identifiant à l'image du semblable, de l'autre, comme forme de l'unité corporelle, l'enfant commence à construire son Moi. On peut donc dire que cette première ébauche du Moi, cette première différenciation du sujet, se constitue sur la base de l'identification à une image. Le Moi commence à s'ébaucher comme formation imaginaire, et cette entrée dans l'imaginaire va précéder l'accès au symbolique. D'autre part, la phase du miroir correspond à l'avènement du narcissisme primaire, soit la captation amoureuse du sujet par cette première image dans le miroir. D'emblée, le narcissisme est donc lié à l'identification.

Cette identification à l'image du semblable constitue la matrice de toutes les identifications ultérieures, dites secondaires, par lesquelles va se structurer et se différencier la personnalité du sujet. La phase du miroir serait le prototype de toute identification narcissique à l'objet.

B. Le stade œdipien et les identifications secondaires

La crise œdipienne et sa résolution ont une place centrale dans la structuration de la personnalité. Cette crise trouve son issue dans les identifications secondaires, qui vont prendre la suite et la place des relations au père et à la mère dans la structure triangulaire de l'Œdipe.
Dans sa forme positive, la crise œdipienne se caractérise par un ensemble d'investissements et de désirs sur les parents : investissement d'amour et désir libidinal pour la figure parentale de sexe opposé ; haine jalouse et désir de mort pour la figure parentale de même sexe, perçue comme rivale et interdictrice. On retrouve déjà une ambivalence fondamentale dans cette situation car l'enfant, du fait du manque dans la satisfaction de ce désir envers le parent de sexe opposé qui est un objet interdit, va s'identifier au parent du même sexe, perçu comme l'agresseur, le rival, celui qui s'oppose au désir. Par cette identification, l'enfant peut jouir imaginairement de ses prérogatives sexuelles sur le parent de sexe opposé.
Par ailleurs, du fait de la bisexualité psychique de l'enfant, la crise œdipienne peut prendre une forme négative et faire jouer les composantes homosexuelles de l'enfant : amour et désir envers le parent de même sexe, jalousie et haine envers le parent de sexe opposé.
Les relations œdipiennes sont donc complexes et ambivalentes, et chaque parent, le père comme la mère, peut être un modèle d'identification (c'est-à-dire qu'on désire ETRE) ou un modèle d'attachement libidinal, un objet sexuel (c'est-à-dire qu'on désire AVOIR).
L'issue de la crise va se réaliser par la voie des identifications secondaires. Les investissements sur les parents sont abandonnés en tant que tels, et se transforment en une série d'identifications secondaires, par lesquelles vont se mettre en place les différentes instances du Moi, du Surmoi et de l'Idéal du Moi.

Ces identifications secondaires, dont le prototype reste les relations dans le triangle œdipien, vont constituer la personnalité du sujet, et seront la matrice de toutes les identifications futures du sujet, par lesquelles son Moi va peu à peu se différencier. Ces identifications secondaires sont donc vouées elles aussi à l'ambivalence.

L'identification est donc le principe de base de la constitution imaginaire du Moi. Lacan insiste sur cette fonction imaginaire du Moi : le Moi se définit par une identification à l'image d'autrui "pour un autre et par un autre" (cité *in* (126)). Le Moi n'est pas le centre du sujet, le lieu d'une synthèse, mais il est plutôt constitué par un "bric-à-brac d'identifications", par un ensemble non cohérent, souvent conflictuel, un véritable patchwork d'images hétéroclites (cité *in* (126)).
Loin d'être le lieu d'une synthèse de la connaissance du sujet par lui-même, le Moi se définirait plutôt dans sa fonction de méconnaissance : par le jeu permanent des identifications, le Moi est voué dès l'origine à l'Imaginaire, au leurre. Il se construit, par identifications successives, comme une instance imaginaire dans laquelle le sujet tend à s'aliéner, et qui est

pourtant la condition *sine qua non* du repérage du sujet par lui-même, de son entrée dans le langage, de son accès au Symbolique.

Les expériences culturelles vont évidemment participer de ces identifications secondaires ultérieures tout au long de la vie du sujet. La littérature, le théâtre, le cinéma… comme expériences culturelles à forte identification (par la mise en scène de l'autre comme figure du semblable) vont jouer un rôle privilégié dans ces identifications secondaires culturelles.
L'Idéal du Moi, par exemple, va continuer à se construire et à évoluer par identification à des modèles très divers, voire partiellement contradictoires, rencontrés par le sujet aussi bien dans son expérience réelle que dans sa vie culturelle. L'ensemble de ces identifications, d'origine hétérogène, ne forme pas un système relationnel cohérent mais ressemblerait plutôt à une juxtaposition d'idéaux divers plus ou moins compatibles entre eux.

C. L'identité et les identifications à l'adolescence

Marcelli rappelle que l'identité et la recherche d'identité sont des questions centrales à l'adolescence (2). L'identité peut, selon les auteurs, être une construction progressive de l'enfant à l'adulte en passant par l'adolescent (point de vue développemental d'Erikson par exemple), ou être comprise comme une rupture avec les identifications antérieures, à l'adolescence, et une reconstruction à partir de la recherche de nouveaux objets d'identification (point de vue d'Evelyne Kestemberg).
L'identification, nous venons de le voir, se situe toujours à un niveau inconscient. Elle est à la fois un fantasme et un processus, relevant de différents mécanismes selon le stade du sujet dans ses relations aux objets (incorporation archaïque ; introjection développée par Mélanie Klein en opposition à l'identification projective ; ou intériorisation, développée par Anna Freud).

Mais quel que soit le point de vue adopté, identité et identification ne peuvent être séparées. La tension entre l'identité et les identifications peut être comprise comme le reflet de l'antagonisme entre narcissisme et relations d'objet, qui constitue un des pivots du travail psychique de l'adolescence. Cette opposition reprend l'opposition classique proposée par Freud entre l'identification primaire (à la mère ou objet maternel primaire, *via* le processus d'incorporation orale) et les identifications secondaires (dont le choix d'objet sexuel). L'identité renvoie au narcissisme de l'individu, et donc à la qualité des relations précoces avec la mère, constitutives de ce narcissisme.
Plus ces relations de soins précoces ont été satisfaisantes, plus elles permettront un investissement du soi en continuité et équilibré, plus le sentiment d'identité sera stable et assuré, et moins l'antagonisme entre le besoin objectal et l'intégrité narcissique se fera sentir. L'objet ne sera pas une menace pour le sujet dans la mesure où la relation d'objet précoce aura toujours étayé l'investissement narcissique. Dans ce cas, la survenue de l'adolescence marquée par le besoin d'objet ne menacera pas l'assise narcissique de l'individu.
A l'inverse, le jeune enfant ayant connu des défaillances de l'objet précoce (ruptures traumatiques, ou au contraire impossibilité de faire l'expérience de séparations brèves

positives lui permettant un début d'autonomisation) aura des failles narcissiques, d'où une identité plus fragile et incertaine lui faisant éprouver les relations d'objet comme des menaces potentielles pour ses assises narcissiques. Alors l'adolescence, de par son réveil pulsionnel et son besoin objectal, sera ressentie comme un danger pour le narcissisme et l'identité, contraignant le sujet à des attitudes d'opposition, de rejet ou de négativisme.

Quand l'identité narcissique est assurée, l'adolescent peut s'engager sans danger dans une quête identificatoire, qu'elle soit mimétique ou oppositionnelle. Du fait de la puberté qui le contraint à sexualiser ses relations avec ses parents, il tend à rejeter les objets parentaux. Il multiplie alors les expériences, les nouvelles relations d'objet lui servant de support aux intériorisations puis aux identifications à venir. Cette "*faim d'objets*", cette appétence objectale habite tout adolescent et lui permet d'enrichir sa personnalité et d'affirmer ses traits de caractère.
Mais elle comporte aussi quelques risques, l'adolescent étant particulièrement sensible et vulnérable aux aléas des rencontres externes. Ainsi, les appropriations identificatoires dépendent en grande partie des objets médiateurs retrouvés chez d'autres adolescents ou d'autres adultes. D'autre part, cette insatiable envie d'objets peut être vécue comme débordante, menaçante pour l'autonomie et donc pour le narcissisme.
Ainsi, cette tension conflictuelle entre l'appétence objectale pour conquérir des identifications nouvelles, et la préservation narcissique pour conserver l'assise identitaire, représente un des enjeux essentiels de l'adolescence.

II. L'identification chez le spectateur de cinéma

Il est intéressant de remarquer qu'il existe une double analogie entre la situation de l'enfant devant le miroir et celle du spectateur de cinéma.
Premièrement, il existe une analogie entre le miroir et l'écran de cinéma, qui sont des surfaces cadrées, limitées, circonscrites, et qui permettent fondamentalement d'isoler un objet du monde, et dans le même temps de le constituer en objet total. Par exemple, dans un gros plan, le cadre de cinéma découpe l'image mais l'objet le plus partiel, le corps le plus morcelé, fait aussitôt fonction, au regard du spectateur, d'objet total. Cependant, la différence majeure entre écran et miroir est que l'écran, contrairement au miroir, ne renvoie jamais l'image du corps propre du spectateur. Ce qui fait dire à Roland Barthes que "l'image, c'est ce dont je suis exclu… je ne suis pas dans la scène : l'image est sans énigme." (cité *in* (126))
La deuxième analogie entre ces situations est l'état d'impuissance motrice de l'enfant porté par son parent (qui est pour Lacan une condition déterminante de la constitution imaginaire du Moi) et du spectateur impliqué dans le dispositif cinématographique.
Tout se passe donc comme si le dispositif cinématographique mimait ou reproduisait en partie les conditions qui ont présidé, dans la petite enfance, à la constitution imaginaire du Moi lors du stade du miroir.

A. Caractères régressifs de l'identification et du dispositif cinématographique

Pour Freud, "il arrive souvent que le choix d'objet libidinal cède la place à l'identification" (cité *in* (126)). Cette transformation du choix d'objet (de l'ordre de l'avoir) en une identification à l'objet (de l'ordre de l'être) est une régression à un stade antérieur de la relation à l'objet, à un stade plus primitif, plus indifférencié que l'attachement libidinal à l'objet. Cette régression survient quand l'objet vient à manquer, en réaction à la perte de l'objet, c'est-à-dire quand un sentiment de solitude s'installe. "Quand on a perdu un objet, poursuit Freud, ou qu'on s'est vu forcé d'y renoncer, il arrive assez souvent qu'on se dédommage en s'identifiant au dit objet, en l'érigeant à nouveau dans le Moi, de sorte que le choix objectal régresse vers l'identification." (cité *in* (126))

Il est clair que le cinéma est une expérience culturelle consentie, relativement consciente, et que le spectateur du film sait bien que cette expérience exclut *a priori* tout choix objectal, pour la raison évidente que l'objet figuré sur l'écran est déjà un objet absent, une effigie, un "signifiant imaginaire" comme dirait Christian Metz (127). Mais il n'en reste pas moins que le choix d'entrer dans une salle de cinéma relève toujours, plus ou moins, d'une régression consentie, d'une mise entre parenthèses du monde au profit d'une identification à l'univers imaginaire de la fiction. Ce désir de régression est l'indice que le spectateur de cinéma reste toujours un sujet en état de manque, en proie au deuil et à la solitude.

Par ailleurs, le dispositif cinématographique lui-même induit chez le sujet-spectateur un état de régression. Comme le bébé, le spectateur se trouve plongé dans une salle obscure, sa motricité est suspendue, et il surinvestit ses fonctions visuelles et auditives. Et comme dans la scène primitive entrevue par le trou de la serrure, il éprouve une même pulsion voyeuriste, un même sentiment d'exclusion devant cette scène découpée par l'écran de cinéma, un même sentiment d'identification aux personnages qui s'agitent sur cette scène, une même impuissance motrice, et une même prédominance de la vue et de l'ouïe.
Il est ici intéressant de mettre en parallèle ce caractère régressif lié à toute identification et au dispositif cinématographique, avec les mouvements régressifs qui caractérisent l'adolescence. Le fait que les adolescents constituent la population fréquentant le plus assidûment les cinémas ne nous paraît pas anodin, et a probablement à voir avec la recherche d'une régression dans l'expérience cinématographique. Quelle est la nature du désir qui poussent les spectateurs, et notamment les adolescents, à s'enfermer deux heures durant dans une salle obscure où s'agitent sur un écran des ombres fugitives et mouvantes ? Qu'allons-nous chercher là ? Qu'est-ce qui s'échange contre le prix du billet ? La réponse est certainement à chercher du côté d'un état d'abandon, de solitude, de manque : le spectateur de cinéma est toujours plus ou moins un réfugié pour qui il s'agit de réparer quelque perte irréparable (celle de l'enfance?), au prix d'une régression passagère, socialement réglée, le temps d'une projection.

B. Conditions de base de l'identification secondaire au cinéma

Employée dans son acception ordinaire, l'identification au cinéma désigne essentiellement le rapport subjectif que le spectateur entretient avec tel ou tel personnage du film. Il s'agit d'une identification à la figure de l'autre, au semblable représenté sur l'écran. Le terme "identification" rend alors compte de cette expérience du spectateur qui consiste à partager, au cours de la projection, les espoirs, les désirs, les angoisses, bref les sentiments de tel ou tel personnage, de se mettre à sa place ou de "*se prendre momentanément pour lui*", d'aimer ou de souffrir avec lui, en quelque sorte par procuration. Cette expérience est au fond la jouissance du spectateur.

L'identification secondaire au sens freudien est sous-tendue par deux mécanismes de base qui lui permettent d'avoir lieu : l'identification primordiale au récit, et l'identification cinématographique primaire.

1. L'identification primordiale au récit

L'identification primordiale au récit correspond au désir fondamental d'entrer dans un récit, quel que soit le mode d'expression narrative qu'il prenne (roman, film, histoire orale…). Il s'agit d'une identification primordiale au fait narratif lui-même, cet attrait pour le fait narratif en soi, dont on peut observer dès l'enfance la fascination. Cette captation du sujet par le récit, par tout récit, est un puissant moteur pour toutes les identifications secondaires.

On pourrait l'expliquer par l'hypothèse que toutes les histoires racontées sont un peu notre histoire. En effet, nombres de sémioticiens (Vladimir Propp, Algirdas Julien Greimas, Etienne Souriau…) constatent que les structures fondamentales du récit sont bien souvent analogues à la structure œdipienne. D'une certaine façon, tout récit rejouerait la scène de l'Œdipe, l'affrontement du désir et de la Loi.
En effet, tout récit classique capte son spectateur en creusant un écart initial entre un sujet désirant (le personnage) et son objet de désir. L'art de la narration consiste ensuite à réguler la poursuite toujours relancée de cet objet du désir, désir dont la réalisation est sans cesse différée, empêchée, menacée, retardée, jusqu'à la fin du récit. Dans le parcours narratif classique, la situation d'équilibre initial se marque vite d'une faille, d'un écart, que le récit n'aura de cesse de combler au terme d'une série d'empêchements, pour revenir enfin à un état de non-tension. Ce dernier état d'équilibre sera retrouvé soit par le comblement de l'écart entre le sujet et l'objet du désir, soit au contraire par le triomphe définitif de la Loi qui interdit à tout jamais ce comblement.
Le désir vient s'articuler à un manque, à un retard de la satisfaction, qui lance le sujet de désir (et le spectateur) à la poursuite d'une satisfaction impossible, toujours retardée ou relancée en permanence sur de nouveaux objets. Tout récit est fondamentalement la recherche d'une vérité du désir dans son articulation au manque et à la Loi. L'affrontement du désir et de la Loi (de l'interdit) est le premier moteur de tout récit. Le premier couple d'actants à se mettre en place est celui du sujet et de l'objet, suivant l'axe du désir. Le second est celui du destinataire et du

destinateur de l'objet du désir, suivant l'axe de la Loi, et le troisième enfin est celui de l'opposant et de l'adjuvant à la réalisation du désir.

Cette identification primordiale au récit, ou identification diégétique primordiale, est une réactivation profonde des identifications de la structure œdipienne : le spectateur sent bien que se joue là, dans ce récit dont il est pourtant absent, quelque chose qui le concerne au plus profond et qui ressemble trop à ses propres démêlés avec le désir et la Loi pour ne pas lui parler de lui-même et de ses origines.
L'adolescence étant une reviviscence génitalisée du complexe d'Œdipe, cette hypothèse de la structure œdipienne des récits classiques éclaire d'autant plus le goût particulièrement prononcé des adolescents pour les récits.

L'identification primordiale au fait narratif en lui-même est la condition indispensable pour que le film puisse être élaboré par le spectateur comme une fiction cohérente, pour que cette mosaïque continue d'images et de sons prenne sens. C'est sur elle que repose la possibilité même d'une identification diégétique plus différenciée, d'une identification secondaire au personnage du film.

2. L'identification cinématographique primaire

La deuxième condition de base permettant l'identification au personnage est ce que le théoricien du cinéma Christian Metz, à la suite de son homologue Jean-Lous Baudry, a appelé "l'identification cinématographique primaire" (127). Elle correspond à l'identification au sujet de la vision, autrement dit à ce qui met en scène le spectacle, ce qui n'est pas visible mais fait voir, c'est-à-dire la caméra. C'est donc la capacité du spectateur à s'identifier au sujet de la vision, à l'œil de la caméra.
C'est par l'identification cinématographique primaire que le spectateur s'identifie à son propre regard et s'éprouve comme foyer de la représentation, comme sujet privilégié, central et transcendantal de la vision. C'est lui, dans ce travelling, qui accompagne ce cavalier au galop du regard sans même avoir à bouger la tête ; c'est son regard qui constitue le centre exact de ce balayage circulaire de la scène, dans le cas d'un panoramique. L'identification cinématographique primaire donne au spectateur l'illusion d'être à une place privilégiée, unique et centrale, acquise d'avance, qui est celle d'un sujet tout-percevant, doué d'ubiquité. Le spectateur a beau savoir que ce n'est pas lui qui assiste sans médiation à cette scène, il s'identifie néanmoins au sujet de la vision, à l'œil unique de la caméra. Cette identification cinématographique primaire lui permet de se fantasmer à la place d'un dieu.

C. L'identification secondaire au personnage

Le personnage auquel le spectateur s'identifie est le foyer de ses propres investissements affectifs.

Il faut d'emblée distinguer l'identification secondaire pendant la projection, qui est très variable comme nous allons le voir, et l'identification secondaire dans l'après-coup, lorsque le spectateur parle du souvenir du film.

1. L'identification secondaire pendant la projection

Durant le temps de la projection du film, l'identification secondaire au(x) personnage(s) du film est un processus complexe. Elle n'est absolument pas stable, massive, permanente, contrairement à ce qu'elle paraît rétrospectivement pour le spectateur, dans le souvenir du film. Elle est plutôt ambivalente, labile, permutable.
L'identification pendant la projection est un effet de la structure du film, c'est-à-dire qu'elle dépend de la situation (peu importent la psychologie du personnage et ses qualités intrinsèques : par exemple, le spectateur peut très bien s'identifier au méchant qui est en danger d'être surpris) et de la façon dont cette situation est proposée au spectateur (c'est-à-dire de l'énonciation).

La situation peut être définie comme le réseau structuré des relations intersubjectives entre les personnages. Dans ce réseau, le spectateur va aussitôt repérer un certain nombre de places, disposées en un certain ordre, d'une certaine façon, et cela est la condition nécessaire et suffisante de toute identification. Peu importe même que le spectateur ne connaisse pas encore les personnages : "L'identification, écrit Roland Barthes, ne fait pas acception de psychologie; elle est pure opération structurale : je suis celui qui a la même place que moi." (cité *in* (126))
L'identification est donc une question de place dans la structure. Et chaque situation, chaque scène qui surgit dans le cours du film redistribue les places, propose un nouveau réseau, un nouveau positionnement des relations intersubjectives au sein de la fiction, et suffit à relancer l'identification, à redessiner la place du spectateur. Comme le dit Jacques Lacan : "Si nous prenons tout de suite notre place dans le jeu des diverses intersubjectivités, c'est que nous y sommes à notre place n'importe où." (cité *in* (126))
C'est cette mutabilité fondamentale de l'identification, cette réversibilité des affects, cette ambivalence des postures qui font du plaisir du cinéma un plaisir mêlé, plus ambigu et confus que le spectateur ne veut se l'avouer dans l'après-coup du film.

D'autre part, l'énonciation infléchit le processus d'identification du spectateur, par la variabilité des points de vue, les variations sur l'échelle des plans, le jeu des regards et le travail sur la narration. La scène la plus banale se construit en changeant sans cesse de point de vue, de focalisation, de cadrage, entrainant un déplacement permanent du point de vue du spectateur et donc de la relation du spectateur à la scène, aux personnages. Car ces différents points de vue, qu'ils soient ou non ceux des personnages de la fiction, inscrivent nécessairement une hiérarchie entre les différentes figures de la scène, leur attribuant plus ou moins d'importance dans la relation intersubjective.
Ainsi l'articulation des différents points de vue, le retour plus ou moins fréquent de certains d'entre eux, les échelles de plan modulant la fonction dramatique… déterminent le degré d'attention, d'émotion partagée et d'identification du spectateur à tel ou tel personnage.

Tout cela pose d'ailleurs la question de l'amoralité et de la malléabilité fondamentale du spectateur de cinéma, qui peut être amené à s'identifier, avec les effets de la sympathie qui en résultent, à un personnage pour lequel, au niveau de la personnalité, du caractère, de l'idéologie, il n'aurait dans la vie réelle aucune sympathie voire de l'aversion. La perte de vigilance du spectateur de cinéma l'incline à pouvoir sympathiser, par identification, avec n'importe quel personnage ou presque, même antipathique, pourvu que la structure narrative l'y conduise.

2. L'identification secondaire dans l'après-coup de la projection

Dans l'après-coup du film, le spectateur réélabore un souvenir, en fait une reconstruction à laquelle il donne toujours plus d'homogénéité, de cohérence qu'il n'en avait réellement pendant l'expérience de la projection.
Dans le souvenir, les personnages du film apparaissent volontiers comme dotés d'un profil psychologique relativement stable et homogène qui les caractérise. Et le spectateur a tendance à croire qu'il s'est identifié par sympathie à tel ou tel personnage à cause de son caractère, de ses traits psychologiques dominants, de son comportement général. Alors qu'en réalité, l'identification n'est pas un effet de la sympathie éprouvée pour tel ou tel personnage, mais exactement l'inverse.
Freud analyse clairement que ce n'est pas par sympathie que l'on s'identifie à quelqu'un : "au contraire la sympathie naît seulement de l'identification" (cité *in* (126)). La sympathie est donc l'effet, et non la cause, de l'identification. Ainsi, on peut s'identifier à une personne pour laquelle on n'a aucune sympathie ni aucune attirance libidinale.
Une illustration éloquente et très banale de cela est l'identification partielle, dans laquelle le sujet emprunte à l'objet un seul de ses traits (la moustache d'Hitler par exemple). Cela montre qu'il s'est identifié au personnage, qu'il en a perçu les traits caractéristiques, sans pour autant éprouver de la sympathie à son égard.
L'identification secondaire à un personnage de cinéma, rapportée par le spectateur dans l'après-coup du film, n'est donc qu'une élaboration secondaire légitimante et simplificatrice du processus complexe des identifications pendant le film. La réponse à la question de savoir pourquoi ce spectateur s'est identifié massivement, dans l'après-coup du film, à tel personnage, est hautement singulière, personnelle, et liée à l'histoire du sujet.

III. L'influence du cinéma sur les adolescents

A. L'effet du film sur le spectateur, une question aussi vieille que le cinéma

Le spectateur de film en tant que sujet d'une expérience individuelle, psychologique, subjective, a toujours intéressé les cinéastes. Cette relation singulière de chaque spectateur à chaque film a été analysée tôt après la naissance du cinéma, à la toute fin du XIX^{ème} siècle, en même temps que la psychologie expérimentale de Wilhelm Wundt prenait de l'ampleur avec

les études de la perception visuelle de la *Gestalttheorie*. Ces théorisations ont permis au cinéma d'évoluer vers une forme d'art de plus en plus élaborée.

Parmi les premiers théoriciens du cinéma, Hugo Münsterberg (128) s'intéressa d'emblée à la réception du film par le spectateur, découvrant notamment l'essentiel "effet-phi", cette propriété cérébrale expliquant la production d'un mouvement apparent à partir d'images successives. Münsterberg va alors développer une conception du cinéma tout entier comme processus mental, comme art de l'esprit, organisé selon les mêmes voies par lesquelles l'esprit donne sens au réel. Ainsi dans sa théorie, le cinéma est un art de l'attention (par exemple, le gros plan est compris comme une focalisation de l'attention), de la mémoire et de l'imagination (le montage et la notion de rythme permettent la compression ou la dilution du temps, la mise en scène permet la représentation des rêves…), et enfin, art des émotions. Ainsi, la simple illusion de mouvement (ou illusion représentative) permet-elle de s'adresser à l'esprit humain à travers les phénomènes psychologiques d'attention, de mémoire, et jusqu'à la gamme complexe des émotions. Psychologiquement parlant, le film n'existe ni sur la pellicule, ni sur l'écran, mais seulement dans l'esprit du spectateur, qui lui donne sa réalité. Le rôle du spectateur est donc d'actualiser un film idéal, abstrait, qui n'existe que pour et par lui. Cela conduira Münsterberg à dire que le cinéma "dépasse les formes du monde extérieur" (à savoir l'espace, le temps et la causalité), et "s'ajuste aux formes du monde intérieur" (à savoir attention, mémoire, imagination, émotion) (128).

A la même époque, Rudolf Arnheim (cité *in* (126)), critique d'art et psychologue de la perception formé à l'école gestaltiste, insiste sur le fait que notre vision ne se ramène pas à une simple question de stimulation rétinienne, mais qu'elle est un phénomène mental impliquant tout un champ de perceptions, d'associations, de mémorisation : notre esprit traduit ce que nous regardons, nous voyons donc davantage que ce que nos yeux nous montrent. L'esprit humain donne sens au réel.

Par la suite, de nombreux cinéastes, à commencer par les réalisateurs soviétiques des années 20 (Lev Kouléchov, Vsevolod Poudovkine, Sergeï Eisenstein, Dziga Vertov…) et tout le cinéma de propagande, vont chercher à façonner le spectateur par les images, à l'influencer par les films. Ils n'auront de cesse de transformer, d'améliorer leur pratique dans le sens de l'efficacité de la forme. Leurs travaux sur le temps, le rythme, la tension iront vers la recherche d'une prise émotionnelle maximale sur le spectateur. Mais, à cette époque du muet, leurs théories psychologiques revêtent un caractère mécanique, considérant le spectateur comme le siège de réactions affectives "*réflexes*" aux stimuli filmiques, réactions influencées par les divers paramètres de l'image. C'est par la suite, avec l'apparition du cinéma parlant (après 1927), que la question de l'influence du cinéma se posera en des termes différents, par les voies de la sociologie et de l'idéologie.

B. L'influence du cinéma par le biais des identifications

Comme on l'a vu, l'adolescence est un passage, un temps d'errance identitaire, constitutif d'une liberté nouvelle du sujet. Cette liberté se construit sur l'abandon des identifications de l'enfance et le choix de nouvelles figures identificatoires. Dans cette période d'incertitude de plus en plus longue dans les sociétés occidentales, le cinéma participe à la construction de l'identité des adolescents, en leur apportant des modèles d'identification.

D'autre part, comme l'écrit Georges Bataille (cité *in* (126)) : "Un peu plus, un peu moins, tout homme est suspendu aux récits, aux romans, qui lui révèlent la vérité multiple de la vie. Seuls ces récits, lus parfois dans les transes, le situent devant le destin". Si les adolescents consomment les films avec tant d'avidité, c'est peut-être parce qu'en plus d'être des objets d'émotions et de catharsis, ils leur donnent des réponses provisoires aux questions existentielles qu'ils se posent. Plus ou moins consciemment, ce que recherchent les adolescents à travers ces récits filmiques, c'est probablement de se "situer devant le destin", de trouver des réponses au monde complexe, mystérieux et angoissant qui les entoure, d'autant que c'est ce monde qui produit, construit, écrit ces films.

En tant qu'objets d'identification, les personnages des fictions filmiques, mais de plus en plus aussi des séries (qui évoluent sous les yeux de spectateurs adolescents eux-mêmes en pleine évolution), peuvent avoir leur importance dans la constitution de l'identité des adolescents.
C'est ce que soulignent par exemple Jeammet et Corcos, qui remarquent en 2001 le développement de "comportements pseudo-adolescents chez des jeunes prépubères, avec des attitudes qui miment celles de leurs aînés. Ces attitudes semblent favorisées par les images télévisées et les effets d'entraînement de groupe. La puissance d'induction mimétique du bain d'images et de stimulations auquel sont soumis les plus jeunes déclencherait de plus en plus tôt des comportements adolescentomorphes, indépendamment de la puberté." (64)

Dans la même perspective, Agnès Gras-Vincendon et Hugues Paris (129) soulignent que "dans le processus identitaire, les images occupent une place de plus en plus importante à l'adolescence. Le cinéma est, depuis son invention, un formidable miroir de l'adolescence. Miroir qui réfléchit, comme tout miroir, une image unifiée du spectateur, celle du héros auquel il s'identifie. Mais aussi, tel celui de la reine de Blanche-Neige, il est le miroir qui répond aux questions angoissées et angoissantes. Sur la normalité, sur la beauté de son être. Au point où l'on peut légitimement se demander si ce sont les adolescents qui ressemblent aux héros de films, ou les films qui savent capter une vérité de l'époque et nous montrer ce qu'est l'adolescence d'aujourd'hui. Certainement les deux, dans ce grand mouvement réflexif et dialectique de construction identitaire, à la fois individuel et collectif, interactif et intrapsychique."

Après son visionnage, le film peut exercer une influence profonde soit par le souvenir, soit par une sorte d'imprégnation des comportements. On pourrait donc parler d'un travail du film pour

le spectateur, pendant la projection et après, dans le souvenir, au sens où Freud a pu parler d'un travail du rêve[12].
Mais comme nous le notions plus haut, seules des histoires singulières, des témoignages ou des analyses, permettraient de mesurer combien le cinéma peut être important dans la construction de l'identité du jeune.

1. Rapports des adolescents avec le cinéma : résultats d'une étude

Fahry, Kremble et Litzelmann ont mené une enquête qualitative auprès d'adolescents de 15 à 17 ans, sur les rapports qu'entretiennent les jeunes avec leurs films préférés, et sur la position qu'ils prennent par rapport aux personnages, notamment leurs prises de risque (130).

Sur le plan individuel, la plupart des adolescents interrogés regardaient des films environ une fois par jour, souvent seul pour passer le temps ou le week-end pour se retrouver entre amis. Il s'agirait pour eux d'une occasion de jouir d'un instant de liberté et de se dégager de l'univers familial. Plusieurs jeunes affirment que les films alimentent leurs discussions entre amis, ce qui leur permet d'échanger, de partager des observations, des sentiments entre eux. Certains reprennent des répliques de films cultes. Ainsi, le cinéma pénètre le quotidien des adolescents, et renforce le lien social.

Par ailleurs, à travers les films qu'ils choisissent de regarder, les adolescents se démarquent du monde de l'enfance. Beaucoup d'adolescents disent ne pas respecter l'âge limite signalé à l'écran, prétextant qu'ils ne se sentent pas concernés par cette réglementation. En regardant des films non pas destinés aux adultes, mais interdits aux enfants, ils tiennent toujours à prouver leur maturité, à montrer qu'ils ne sont plus des enfants. Par exemple, en affirmant qu'une image ne les choque pas, ce qui revient à dire qu'ils sont assez grands pour la voir ; ou en choisissant de rire de la violence, ce qui est une manière de montrer qu'ils passent outre. Parfois, ils peuvent accepter de se montrer choqués ou effrayés, mais cherchent alors à résister à leurs émotions, à les surmonter et à tenir le coup, donnant ainsi au visionnage du film la valeur d'une épreuve à traverser. Lorsqu'ils regardent des films, les adolescents s'affirment donc adultes, et le signifient aux yeux de leurs pairs ou des adultes.
L'expérience cinématographique s'inscrit donc à la fois dans une quête de distinction et d'appartenance, permettant de resserrer les liens avec les autres adolescents, tout en se démarquant des plus jeunes.

Concernant la question de l'identification, les jeunes restent majoritairement attachés à des personnages "communs", "ordinaires", ou sinon ils collent quand même à la dimension humaine des personnages irréels. Par ailleurs, plusieurs jeunes assimilent leur groupe d'amis à ceux que l'on peut trouver dans certains films (les *teen movies* par exemple).
Une certaine proximité leur semble nécessaire pour s'identifier à un personnage : c'est davantage le réalisme qui les touche, que la fiction qui l'entoure. Les jeunes reconnaissent que

[12] D'ailleurs, quel est le régime métapsychologique du sujet-spectateur pendant la projection du film? Faut-il le situer dans un état voisin du rêve, du fantasme, de l'hallucination ou encore de l'hypnose?

certains films peuvent avoir une influence par rapport aux activités qu'ils pratiquent ou veulent pratiquer, et reconnaissent imiter un personnage principal ou leur idole dans sa manière d'être ou de penser. Cela s'inscrit à notre sens dans une quête identitaire.

2. La classe adolescente, un produit de l'industrie hollywoodienne ?

Comme nous l'avons déjà écrit, le cinéma américain représente 80 % de la production cinématographique mondiale. Ainsi, l'adolescence que nous projette le cinéma est avant tout construite dans le creuset hollywoodien, et ce cinéma de masse projette une vision très uniforme de l'adolescence. En conséquence, on peut supposer que l'uniformité de l'adolescence dans le monde occidental (codes vestimentaires, attitudes, musiques…) se construit par la mondialisation des images identificatoires que propose le cinéma américain. Le conformisme de l'adolescent, son désir de coller à un modèle dans l'attente de se construire son propre idéal, fait du public des jeunes spectateurs un marché relativement sûr, comme en témoigne le succès des *teen movies* ou des *blockbusters*.

On peut s'interroger sur les émergences concomitantes, au milieu du XX^{ème} siècle, de la nouvelle classe d'âge que sont les adolescents, et de sa représentation au cinéma. Les adolescents de l'après-guerre étaient-ils semblables à James Dean et Natalie Wood dans *La fureur de vivre* ou, au contraire, cherchèrent-ils à ressembler à l'image que le cinéma leur donnait alors ?
Vincent Lowy (95) constate de manière fort intéressante que la légende de James Dean est en grande partie due à l'énorme campagne de promotion et de relations publiques mise en œuvre par les studios Warner Brothers Pictures depuis leur siège de Burbank. Ils ont cherché à imposer dans l'opinion l'idée d'un personnage de mythologie, alors que sa carrière comme acteur de premier plan était à peine lancée lorsqu'il s'est tué (et qu'il n'était donc plus là pour décevoir les attentes des spectateurs, ou pour s'user comme tant d'autres avant lui dans des rôles stéréotypés). Ainsi, l'aura de James Dean est essentiellement due à trois grands personnages, issus de trois films tournés en 1955 et tous sortis peu après sa mort : d'abord Cal Trask dans *East of Eden* (*A l'Est d'Eden*, Elia Kazan, 1955), puis Jim Stark dans *Rebel without a cause* (*La fureur de vivre*, Nicholas Ray, 1955) et enfin Jett Rink dans *Giant* (*Géant*, George Stevens, 1956).
Il est donc important de réaliser que la construction de ce personnage emblématique, qui a littéralement fondé les mythologies de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle (vitesse, *rock 'n' roll*, sexualité ambigüe), est purement publicitaire et promotionnelle. Cette campagne a été organisée sur l'idée d'un malaise existentiel, d'une détresse identitaire, d'un désarroi perpétuel, qu'illustre parfaitement le film de Ray (être rebelle sans aucune raison de l'être). Sentiments à mettre en relation avec les idées de certains intellectuels de l'époque (l'existentialisme athée de Sartre, la résistance à la société d'abondance et au confort petit bourgeois développé par Barthes dans ses *Mythologies*…). Et par la suite, l'Histoire nous montre l'avènement d'une crise générationnelle, les *Protest Years*, s'accompagnant de violence et de contestation (problèmes sociaux, question noire, place des femmes dans la société…).

Ainsi, à l'extrême, nous pourrions même aller jusqu'à nous demander si l'adolescence n'est pas une invention hollywoodienne, une projection que s'est appropriée une jeunesse qui connaissait, pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, scolarisation de masse et absence de guerre, et a adopté les codes de la révolte, des *blue-jeans*, du *rock 'n' roll*, du *Live fast, Die young* inventé par Hollywood et incarné par James Dean. Car la fin des années 50 et les années 60 ont vu se confondre certains personnages (de films ou de scène, les icônes du *rock* par exemple) avec leur vie, leur destin tragique et les objets fétichisés qu'ils valorisaient, sans que tout cela ne puisse plus être dissocié.
A posteriori et à l'échelle de l'Histoire, on pourrait se demander si la révolte des adolescents n'est pas qu'un produit de l'industrie du film, qui viendrait faire écho aux exigences du monde moderne, d'un monde d'entrepreneurs où le sujet doit désormais concevoir les objets de sa conquête, comme le disait Ehrenberg. Les *baby-boomers* vont consommer des objets dans lesquels ils penseront trouver leur indépendance. L'industrie cinématographique va proposer et même faire de l'objet un moyen d'émancipation, de construction d'une identité, d'élaboration d'une singularité. D'où cette nouvelle classe de consommateurs qui, très vite, veut se singulariser, qui fait de la mode son instrument de différenciation sociale et générationnelle, qui est avide de nouveaux objets…

Le cinéma participe aux changements de la culture et de la société. Mais les rapports entre cinéma et société, entre cinéma et adolescents, entre cinéma et individu, sont extrêmement complexes, et il serait périlleux d'avancer une explication univoque de l'influence du cinéma sur la société, ou *vice versa*.
Pour sûr, leurs rapports sont réciproques : sujet, objet, spectateur, acteur, star et personnage s'imbriquent dans un jeu de miroir. Qui meurt, James Dean ou son personnage? Nicholas Ray écrit-il *La fureur de vivre* en s'inspirant de son acteur, ou celui-ci devient-il le rôle qu'il a incarné ? A qui cherchent à ressembler ces adolescents dans les années 60 : à James Dean ou à son personnage de rebelle ? Les adolescentes d'aujourd'hui s'identifient-elles à l'héroïne de *Twilight*, ou les producteurs de ce *blockbuster* se sont-ils inspirés d'elles ? Les *teen movies*, produits à la chaîne en direction du public adolescent, reflètent-ils ou forgent-ils les nouveaux visages des adolescents contemporains ? En réalité, les identités se croisent dans des effets d'écran.

3. Un exemple du pouvoir d'influence du cinéma par les identifications : les lolitas

Selon Dupont et Paris (98), l'évolution des personnages d'adolescentes dans l'histoire du cinéma reflète l'évolution socioculturelle du statut des jeunes femmes dans les pays occidentaux, participant du mouvement d'émancipation féminine. Cette évolution est un parfait exemple de la manière dont les représentations cinématographiques ont socialement influencé les mentalités individuelles, à travers la figure archétypale du *sex symbol* représentant des femmes de plus en plus jeunes.

Ainsi, la star d'avant-guerre s'incarnait dans la "*femme fatale*", représentée par Lauren Bacall, Marlene Dietrich et bien d'autres actrices d'âge mature.

Dans les années 50-60, la figure de la "*femme-enfant*" devient omniprésente au cinéma : la femme-enfant reste une femme, mais conjugue dans un même personnage l'attractivité, voire la liberté sexuelle de la femme, avec des traits de l'enfance (innocence, immaturité, irresponsabilité, insouciance, impulsivité…). Ces personnages sont joués par des actrices jeunes femmes : Marylin Monroe bien sûr, Brigitte Bardot dans *Et Dieu… créa la femme* (Roger Vadim, 1956), Anita Ekberg dans *La Dolce Vita* (Federico Fellini, 1960), Jeanne Moreau dans *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962)…
Puis va apparaître la figure dialectique inverse, celle de "l'*enfant-femme*", où c'est directement l'adolescente qui est représentée comme une tentatrice, suscitant (et jouant avec) le désir d'hommes souvent plus âgés, objets de séduction œdipiens. Ces personnages d'enfants-femmes sont joués par de (très) jeunes adolescentes qui adoptent des comportements – notamment sexuels – habituellement réservés à des femmes plus âgées. Il s'agit notamment de Natalie Wood dans *La fureur de vivre* (*Rebel without a Cause*, Nicholas Ray, 1955), de Sue Lyon dans *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962), de Vanessa Paradis dans *Noce blanche* (Jean-Claude Brisseau, 1989).
Par un autre glissement, c'est le personnage de la "*jeune-femme fatale*" qui va prendre de l'importance. Ces "*mantes religieuses*", adolescentes tentatrices et figures bibliques d'Eve, apportent avec elles le malheur sinon la mort, usant de leur séduction comme d'un pouvoir sur l'homme, parfois par vengeance. Ce sont les jeunes Isabelle Adjani dans *L'été meurtrier* (Jean Becker, 1983), Mena Suvari dans *American beauty* (Sam Mendes, 1999), Ludivine Sagnier dans *Swimming pool* (François Ozon, 2003)
Enfin, d'autres branches du cinéma – comme la société qu'il reflète – vont se détacher de ces schémas pour représenter l'adolescente dans des rôles plus actifs et dans des relations de séduction et d'amour symétriques avec des garçons du même âge : Claude Pinoteau avec *La gifle* (1974), Maurice Pialat avec *A nos amours* (1983), Claude Miller avec *L'effrontée* (1985). L'apparition de cinéastes femmes va contribuer à modifier ce regard sur l'adolescente, laissant davantage de place à l'amitié et aux liens homosexuels, à une violence pulsionnelle qui n'a rien à envier à celle du garçon (Catherine Breillat, Céline Sciamma, Catherine Hardwicke, Sofia Coppola).

Aujourd'hui, la star n'est plus une femme fatale mais une adolescente, qui semble éternellement figée dans sa jeunesse. Difficile de distinguer la différence d'âge qui sépare Angelina Jolie (née en 1975) et Scarlett Johansson (née en 1984). L'adolescente n'est pas seulement la cible d'une grande part de la production cinématographique mondiale, elle en est devenue la vedette. Les actrices sont de plus en plus jeunes, à mesure de leur rôle, et surtout de plus en plus jeunes à être "*starifiées*".
Certes les stars ne sont pas toutes adolescentes, mais elles en ont toutes la juvénilité : à grands renforts de chirurgie esthétique, de sport et de régimes, elles cherchent à rester d'éternelles "*teenage girls*" à la silhouette déliée, à la vie *rock 'n' roll* et aux amours tumultueuses. L'adolescente est devenue l'aboutissement de la féminité : il ne s'agit plus de devenir une femme mais de rester le plus longtemps possible une adolescente. Et de son côté, l'adolescent n'est pas en reste : dans le même temps que la femme fatale a disparu, le mâle mature et séducteur (James Stewart, Humphrey Bogart) s'est transformé en adolescent viril et bodybuildé (Brad Pitt).

Message paradoxal que propose l'écran, piège à identifications pour les jeunes spectateurs à la recherche de modèles. Pouvons-nous ensuite nous étonner de leur difficulté à grandir, à s'affranchir de leur confortable statut d'adulte encore adolescent ?

Le cinéma contemporain nous aide ainsi à mieux connaître les adolescents d'aujourd'hui : leurs codes, leurs cultures, leurs comportements, leurs préoccupations, leurs intérêts, leurs rêves… Les films nous permettent de lire le "*lolitisme*" des adolescentes contemporaines, au même titre que les troubles du comportement qui en affectent de plus en plus.

4. Le phénomène des films cultes

L'adolescent est le spectateur privilégié, et parfois exclusif, de tout un pan de la production cinématographique. "*Cinéphage*", il consomme plus que tout autre des films et des produits dérivés. L'empire de la culture juvénile semble désormais atteindre des records jamais égalés en matière de produits consommés, de ventes, de recettes. L'industrie hollywoodienne ne s'y trompe pas en lui réservant la majeure partie de sa production.
D'autre part, le fanatisme est un comportement répandu à l'adolescence, du fait de la prépondérance de certains mécanismes de défense comme l'idéalisation et l'identification projective. Ainsi, certains adolescents peuvent visionner des dizaines de fois les mêmes films, notamment du fait des évolutions technologiques actuelles (DVD, VOD, *streaming*).

Dans ce contexte, Paris *et al.* (94) notent que l'émergence des films cultes est un phénomène typiquement adolescent (on ne parle pas de film culte à l'âge adulte, ni de film culte du troisième âge). La notion de culte implique des racines religieuses évidentes, et ces films sont élevés au rang de totems, d'objets sacrés, de symboles.
Certains films n'hésitent pas à proposer des mythes postmodernes aux adolescents d'aujourd'hui, des réponses pour mieux se connaître et appréhender la complexité du monde contemporain. Selon les époques, on peut citer à titre d'exemple *Rebel without a cause* (*La fureur de vivre* (Nicholas Ray, 1955), *Star wars* (*La guerre des étoiles* (Georges Lucas, 1977), *Fight club* (David Fincher, 1999), *The Matrix* (Andy & Lana Wachowski, 1999)… D'autres saisissent l'air du temps, et on retrouve en eux les préoccupations d'alors. C'est particulièrement le cas des films de la mouvance hippie et psychédélique, abordant l'attrait pour le voyage et les paradis artificiels, la liberté sexuelle, les risques du SIDA, etc. : *Easy rider* (Dennis Hopper, 1969), *Les valseuses* (Bernard Blier, 1974), *Les nuits fauves* (Cyril Collard, 1992), *Le péril jeune* (Cédric Klapisch, 1994).

Les films cultes des adolescents sont des indicateurs précieux des préoccupations adolescentes, qu'elles soient invariantes ou propres à une génération. Ils mettent en scène des problématiques sensibles du passage adolescent, telle la rébellion, le réveil pulsionnel, la découverte de la sexualité adulte, le questionnement sur les origines, la quête identificatoire, la recherche de l'absolu, la mise à l'épreuve des limites du possible…

a. Comment un film devient-il culte ?

On peut aimer un film ou le travail d'un réalisateur sans que cela devienne un culte. Le culte naît d'une sorte d'adulation ou de dévotion, c'est-à-dire d'un sentiment très fort qui se manifeste dans des actions particulières.
Certains auteurs, comme Denis Jeffrey (97), parlent d'une passion rituelle pour un film, qui va regrouper des individus qui vivent et partagent cette même passion. Et cette passion est rituelle dans la mesure où elle induit un ensemble de pratiques, de croyances et de modes d'expression. Pour certains, le film culte est à la source d'une manière de vivre et permet de fabriquer des signes identitaires. Il sera maintes fois revu, souvent dans des situations semblables. La passion va se ritualiser quand l'adepte éprouve le même bonheur – quelquefois morbide – à revoir le même film, à en discuter avec des copains, à partager ses émotions pour le film. A l'adolescence, cette passion rituelle se développe lorsqu'un jeune, ou un groupe de jeunes, est initié à des désirs que les images du film communiquent.

b. Film culte et identification

Pour Paris et *al.* (94), du simple visionnage à la reconnaissance du caractère culte d'un film, l'identification se différencie par une intensité marquée et significative, qui donne à l'adolescent l'envie de revoir, de revivre l'expérience, d'en parler avec ses pairs.
Lors du visionnage d'un film, le spectateur oscille dans ses identifications entre les différents protagonistes, bons ou mauvais, héros ou personnages secondaires. L'adolescent se trouve devant le film comme devant son existence : les choix sont multiples, et il n'est plus emprisonné dans le rôle passif du spectateur. Il est acteur de son existence, comme il développe lui-même le sens qu'il donne à l'œuvre cinématographique dont il fait l'expérience.

Dans le jeu identificatoire, il s'agit pour l'adolescent de se distinguer en tant que sujet unique, différent des autres, et de se reconnaître dans l'autre, comme un parmi d'autres.
L'adolescent s'identifie d'abord à un scénario qui fait sens et devient un mythe sur lequel il projette ses questionnements les plus fondamentaux : l'amour, la folie, le meurtre parental, la violence et son déchaînement. Le cinéma destiné aux adolescents comporte souvent une dimension mythologique. Des films comme *Star Wars (La guerre des étoiles*, George Lucas, 1977), *Lord of the rings* (*Le Seigneur des Anneaux*, Peter Jackson, 2001), *The Matrix* (Andy & Lana Wachowski, 1999) sont à ce titre des récits mythologiques modernes dotés d'une efficacité symbolique indéniable. Prenant souvent la forme d'un conte, la réponse que constitue le film permet la maturation d'une interrogation vécue singulièrement, mais tout de même partageable entre pairs : les films sont vus en groupe, puis interrogés ensemble au travers de discussions, de forums Internet, de passions obsessionnelles parfois.
Les identifications imaginaires s'ajoutent à cette dimension mythologique. Dans un film, on recherche une image du semblable, du double, de "celui qui vit la même chose que moi". Il s'agit souvent d'un double rassurant, auquel un trait identificatoire est emprunté pour faire prothèse d'une identité vacillante. L'acteur et son rôle seront confondus dans un mouvement globalisant : on s'habillera comme James Dean dans *La fureur de vivre*, comme John Travolta

dans *Grease*, comme Kirsten Stewart dans *Twilight*… Il s'agit pour l'adolescent de puiser dans l'univers des possibles présentés dans des films respectés, voire idolâtrés par certains groupes de jeunes, manière de personnaliser l'appropriation de lieux devenus communs.
Le cinéma propose donc des modèles, joue un rôle de guide, sert d'inspiration sans s'imposer, à la fois par rapport à des manières de faire et d'être. Dans le contexte de l'adolescence, fortement marqué par les transformations pubertaires, ces propositions touchent les nombreux questionnements que suscite l'entrée dans la sexualité, sa position, sa "*normalité*".

Enfin, l'identification peut aussi s'effectuer par rapport au conformisme à des valeurs dominantes, valeurs données par les adultes comme des vérités ininterrogeables qui viennent artificiellement remplir le vide identitaire. Il ne s'agit plus d'être "un" mais d'être "comme", avec ce que cela comporte d'unique et d'unifiant. La valorisation des traits les plus banals, du caractère plus que de la personnalité, de la répétition plus que de l'interrogation, conforte certains adolescents dans une position de faux-*self*, les identifiant à des idoles promues, non pas à leur différence, leur inaccessibilité quasi-divine, mais au contraire à leur proximité, leur interchangeabilité. Idoles qui n'en sont pas et qui donnent l'illusion de pouvoir l'être. Il n'est alors plus question de trouver en l'autre des questions partagées et partageables, mais il s'agit bien d'une aliénation à des images dans un rapport spéculaire, narcissique. Il s'agit d'une consommation excessive de la sensation au détriment du sentiment, sujet coupé de l'autre, vivant provisoirement dans un présent intensifié. C'est typiquement le cas des fans.

c. Film culte et groupe

Lieu de la reconnaissance et de l'affirmation de la différence, ces films incarnent la singularité d'une génération ou d'un groupe particulier d'adolescents. L'appartenance à un réseau social, à un groupe plus restreint, se construit dans la communauté des goûts et des dégoûts (cinématographiques, mais aussi musicaux, vestimentaires…). Les films cultes sont ceux qui ont été adoptés par une génération d'adolescents qui s'y identifient. Ainsi des éléments extraits de ces films (citations, personnages, vêtements, comportements, musiques…) sont-ils connus par le plus grand nombre et deviennent partie intégrante de la culture juvénile.

Toutefois, avec les nouveaux supports vidéo et l'individualisation des moyens de visionnage (lecteurs DVD domestiques, ordinateurs, VOD) permettant de regarder les films autrement qu'au cinéma, l'aspect générationnel du film culte tend à se dissoudre : le film considéré comme culte par certains adolescents ne l'est pas toujours pour d'autres. Il semblerait dorénavant qu'il puisse exister autant de films cultes que de groupes d'adolescents. Autrement dit, chaque groupe d'adolescent peut avoir ses propres films cultes, qui renvoient très souvent à un moment particulier dans la vie du groupe, celui du premier visionnage en commun, et à des émotions partagées ensemble qu'il s'agit de retrouver par la suite, avec une certaine nostalgie, à travers les remémorations et les citations par exemple.

Par ailleurs, certains films cultes atteignent un public plus disséminé, constituant un sous-groupe dont les membres peuvent pousser leur passion jusqu'à ses derniers retranchements,

que ce soit lors de rencontres entre admirateurs ou par le truchement d'Internet. Ce fanatisme prolonge souvent l'expérience du film culte au-delà de toute raison, dans une forme alors proche de certaines expériences religieuses comme la mystique. Ces spectateurs connaissent toutes les répliques par cœur, inventent une sorte de dialogue en contrepoint, font de leurs idoles de chair et de sang des images iconiques, et peuvent développer avec ferveur des rituels autour de leur film culte.

Qu'il soit générationnel ou groupal, le film culte permet le rassemblement entre pairs, une forme de ritualisation festive. Au-delà de l'effet de catharsis, de l'engouement suscité, le cinéma est pour l'adolescent l'objet de discours, récits, échanges avec l'autre, un médiateur.

CONCLUSION

A travers l'analyse critériologique d'un corpus de quatre films français et américains sur l'adolescence, réalisés entre 1955 et 2003, nous avons retrouvé la généralisation des troubles de la personnalité *borderline* et des pathologies de l'agir qu'ont constaté de nombreux cliniciens ces dernières décennies.
Nous avons également pu constater une évolution dans la représentation des types d'actes pathologiques, notamment avec l'apparition d'une agressivité retournée contre le corps du sujet (scarifications) et d'une sexualité à risque, montrées toutes deux assez tardivement au cinéma. Nous avons enfin observé sur les écrans une multiplication des consommations de toxiques, et une évolution dans la forme des jeux dangereux.
De par un biais culturel difficilement évitable et une sélection entièrement arbitraire, et en raison du faible effectif de notre échantillon, la représentativité de nos résultats s'en trouve considérablement limitée. Toutefois, nos résultats corroborent un sentiment globalement partagé par les cliniciens, à savoir que l'adolescent contemporain semble passer plus facilement à l'acte aujourd'hui qu'il y a 50 ans. Mais aujourd'hui, certaines études remettent en cause les fondements mêmes du diagnostic de trouble *borderline* à l'adolescence. Peut-être faut-il alors chercher ailleurs que dans les facteurs étiopathogéniques déjà connus de ce trouble les raisons de cette généralisation récente et de grande ampleur.

Pour l'expliquer, plusieurs auteurs, et parfois des psychiatres eux-mêmes, font appel aux champs de la sociologie et de l'anthropologie. Ils trouvent des éclairages pertinents dans les modifications sociétales et familiales survenues à partir des années 60, et leurs hypothèses se recoupent sur bien des points. Pour Alain Ehrenberg par exemple, l'institution de la propriété de soi comme valeur suprême dans la société, la valorisation de l'initiative individuelle, l'émancipation de l'autorité et de la tradition, la confusion des repères sociaux… ont favorisé l'individualisme et précarisé la vie privée, faisant le lit des pathologies du vide dépressif et de la dépendance de par la difficulté à s'accomplir en tant qu'individu. Pour Alain Lazartigues, l'apparition de familles contemporaines très différentes des familles modernes explique cette évolution, en raison du bouleversement des valeurs individuelles (légitimité du désir), des principes éducatifs (recherche de l'épanouissement de soi au détriment de l'intériorisation des interdits), des conceptions de la conjugalité et de la parentalité, du rôle des médias et de la publicité dans la vie quotidienne… Daniel Marcelli met lui l'accent sur la nouvelle religion fondant la vie collective des démocraties contemporaines : la liberté indépassable à disposer de son corps, faisant perdre au lien social sa primauté sur le désir individuel. Et enfin, centrant sa théorie plus spécifiquement sur l'adolescence, David Le Breton souligne que la disparition des rites de passage organisés par la société entraîne une désinscription symbolique du jeune dans la société, ce dernier devant alors se confronter à ses limites, donc développer des conduites à risque pour redonner du sens à sa vie.

Toutes ces modifications permettent de dessiner les contours d'un nouveau type de personnalité. Il y a tout lieu de penser que la personnalité de base névrotico-normale qui a prédominé dans la première moitié du XX^{ème} siècle, et qui était à l'origine de la théorie

freudienne du fonctionnement psychique, a décliné. Elle se retrouve progressivement remplacée par une nouvelle personnalité de base, que Lazartigues nomme "narcissico-hédoniste". Les traits saillants de cette nouvelle personnalité de base correspondent dans les grandes lignes à ceux des personnalités *borderline*, à la différence près qu'elles constituent une nouvelle norme, qui oblige donc à redéfinir les frontières entre normal et pathologique.

A notre échelle, en complément des hypothèses développées ci-dessus, nous avons souhaité discuter le rôle que pourrait jouer le cinéma auprès des adolescents. Comme en témoigne la vague des "lolitas" chez les jeunes filles, phénomène directement lié à la starification d'actrices de plus en plus jeunes et à la manière de les représenter à l'écran, il nous semble que le cinéma a le pouvoir d'influencer les comportements et attitudes de nombreux adolescents, par un jeu d'identifications pouvant aller jusqu'à un véritable culte voué à certains films ou acteurs (actrices).
Mais, au-delà encore de cette influence du cinéma sur les adolescents, il serait intéressant de se questionner sur l'impact des autres médias qui constituent la culture juvénile de masse contemporaine. La télévision et les émissions de télé-réalité pourraient typiquement faire l'objet d'une étude lorsqu'on voit à quel point ces programmes fidélisent les jeunes, focalisent leur attention, alimentent leurs conversations et les divisent justement autour de leur identification pour tel "personnage" ou tel autre. Cela serait d'autant plus intéressant que les passages à l'acte y sont également beaucoup représentés : à travers un langage "désymbolisé", souvent vide de sens et parfois utilisé dans un but d'agression d'autrui, dans ce qui relève de véritables actes de langages. Ou encore à travers les consommations d'alcool qui y sont de plus en plus directement représentées. Les séries télévisées sont un autre exemple de médium à forte influence potentielle, étant consommées par une population de plus en plus large et avec une avidité toujours croissante (confinant presque à l'addiction). Tout comme les différentes formes d'expression musicale pourraient l'être, par le biais des messages qu'elles véhiculent, à une époque où la musique dite nomade a envahi le quotidien.

D'un point de vue plus général, si l'apparition d'un décalage de la personnalité de base en Occident a bien conduit à la généralisation des pathologies de l'agir, il conviendrait alors de s'interroger sur le poids et l'influence de leurs représentations dans les différents médias.
Si l'on pouvait penser du film *La fureur de vivre* qu'il était une étape nécessaire pour qu'une nouvelle classe sociale, les adolescents, puisse s'affirmer en rébellion face aux figures d'autorité, qu'en est-il d'un film comme *Thirteen* ? Ne serait-il pas le constat désenchanté que cette lutte contre l'autorité et les repères classiques a aliéné les adolescents à des passages à l'acte de plus en plus dramatiques, reflétant l'inconsistance des réponses apportées par la société à leurs questions tragiques ?

BIBLIOGRAPHIE

1. Millaud F. Le passage à l'acte : points de repères psychodynamiques. F Millaud Le passage à l'acte. 2009 (2ème édition). Masson; 2009. p. 9‑18.

2. Marcelli D, Braconnier A. Adolescence et psychopathologie. 7ème éd. Masson; 2008.

3. Grihom M-J. Clinique de l'acte. J-L Senon, G Lopez, R Cario et al Psychocriminologie. 2ème (2012) éd. Dunod; 2008. p. 229‑37.

4. Moulin V. Evaluation des dysrégulations narcissiques et objectales et potentialités d'élaboration mentale chez les auteurs d'infractions sexuelles et violentes. Psychol Clin Proj. 2010;(16):51‑76.

5. Bergeret J. Actes de violence : réflexion générale. F Millaud Le passage à l'acte. 2009 (2ème édition). Masson; 2009. p. 3‑8.

6. Marty P. Mouvements individuels de vie et de mort. Payot; 1976.

7. Laplanche J, Pontalis J-B. Vocabulaire de la psychanalyse. 2007 (5ème) éd. PUF; 1967.

8. Aristote. L'étique à Nicomaque, livre II. 2008e éd. Flammarion;

9. Freud S. Remémoration, répétition et perlaboration. Oeuvres complètes. 1914.

10. Duverger P. Psychopathologie de l'adolescence : passages à l'acte et violences à l'adolescence. J-L Senon, G Lopez, R Cario et al Psychocriminologie. 2ème (2012) éd. Dunod; 2008. p. 237‑43.

11. Lacan J. L'angoisse. Séminaire. 1962.

12. Jeammet P. Actualité de l'agir. A propos de l'adolescence. Nouv Rev Psychanal. 1985;(31):201‑22.

13. Diatkine R. Symposium: Acting out and its relations to the psychoanalytic process. Int J Psychoanal. 1968;49:230.

14. Gravier B. Une clinique de la rencontre avec la violence. Préface à la deuxième édition. F Millaud Le passage à l'acte. 2009 (2ème édition). Masson; 2009. p. XIX ‑ XXVI.

15. Chasseguet-Smirgel J. L'acting out : quelques réflexions sur la carence d'élaboration psychique. Rev Fr Psychanal. 1987;51(4):1083‑99.

16. Williams H. Violence et« non-digestion » psychique. Rev Fr Psychanal. 1984;(4):1057‑67.

17. Balier C. La violence en abyme: essai de psychocrimonologie. PUF; 2005.

18. Millaud F. Pour une clinique du passage à l'acte. F Millaud Le passage à l'acte. 2009 (2ème édition). Masson; 2009. p. XXVII ‑ XXXI.

19. American Psychiatric Association. Diagnostic and Statistical Manual of mental disorders-IV-Text Revision (DSM-IV-TR). IV-TR. American Psychiatric Pub; 2000.

20. Laugier F. Clinique et psychopathologie du groupe des états-limite. V Kapsambelis, Manuel de psychiatrie clinique et psychopathologique de l'adulte (2012). PUF; 2012. p. 641‑68.

21. OMS. Classification statistique internationale des maladies et des problèmes de santé connexes: CIM-10. OMS; 1992.

22. Robin M, Rechtman R. Un changement de paradigme au sein du DSM? Le cas de la personnalité borderline à l'adolescence. LÉvolution Psychiatr. 2013;

23. Kernberg O. Les troubles limites de la personnalité. 1979 (trad. par Daniel Marcelli). Privat; 1975.

24. Winnicott DW. Distorsion du moi en fonction du vrai et du faux « self ». Processus de maturation chez l'enfant Développement affectif et environnement. 1989e éd. Payot; 1960.

25. Roussillon R. Manuel de psychologie et de psychopathologie clinique générale. Masson; 2009.

26. Chabert C, Brusset B, Brelet-Foulard F. Névroses et fonctionnements limites. 2006e éd. Dunod; 1999.

27. Winnicott DW. La capacité d'être seul. De la pédiatrie à la psychanalyse. 2000e éd. Gallimard; 1958. p. 325‑33.

28. Green A. La mère morte. Narcissisme de vie, narcissisme de mort. 1999e éd. Minuit; 1980. p. 222‑53.

29. Bergeret J. Les états-limites et leurs aménagements. Abrégé de psychologie pathologique. Masson; 1972. p. 200‑17.

30. Masterson JF. Sur les traces de la triade borderline. F Ladame & P Jeammet, La psychiatrie de l'adolescence aujourd'hui. PUF; 1986. p. 37‑60.

31. Palacio Espasa F, Manzano J. Troubles de la personnalité de l'enfant et de l'adolescent. P Ferrari & O Bonnot, Traité européen de psychiatrie et de psychopathologie de l'enfant et de l'adolescent (2012). Lavoisier; 2012. p. 401‑7.

32. Bernstein DP, Cohen P, Velez CN, Schwab-Stone M, Siever LJ, Shinsato L. Prevalence and stability of the DSM-III—R personality disorders in a community-based survey of adolescents. Am J Psychiatry. 1993;

33. Chabrol H, Montovany A, Chouicha K, Callahan S, Mullet E. Frequency of borderline personality disorder in a sample of French high school students. Can J Psychiatry. 2001;

34. Crawford TN, Cohen P, Brook JS. Dramatic-erratic personality disorder symptoms: I. Continuity from early adolescence into adulthood. J Personal Disord. 2001;15(4):319‑35.

35. Torgersen S, Kringlen E, Cramer V. The prevalence of personality disorders in a community sample. Arch Gen Psychiatry. 2001;58(6):590‑6.

36. Widiger TA, Frances AJ. Epidemiology, diagnosis, and comorbidity of borderline personality disorder. Rev Psychiatry. 1989;8:8‑24.

37. Becker DF, Grilo CM, Edell WS, McGlashan TH. Diagnostic efficiency of borderline personality disorder criteria in hospitalized adolescents: comparison with hospitalized adults. Am J Psychiatry. 2002;159(12):2042‑7.

38. Kernberg P. Psychoanalytic profile of the borderline adolescent. Adolesc Psychiatry. 1979;7:234‑56.

39. Erikson E. Adolescence et crise. La quête de l'identité. Flammarion; 1972.

40. Laufer M. Adolescent breakdown and the transference neurosis. Int J Psychoanal. 1980;(62):51‑9.

41. Bergeret J. Post-adolescence et violence. A M Alléon, D Morvan & S Lebovici Adolescence terminée, adolescence interminable. PUF; 1985.

42. Brenas E, Ladame F. Les adolescents borderline : diagnostic et traitement. Psychiatr Enfant. 1985;28(2):485‑512.

43. Favazza AR. The coming of age of self-mutilation. J Nerv Ment Dis. 1998;186(5):259‑68.

44. Gicquel L, Corcos M, Richard B, Guelfi D. Les automutilations à l'adolescence. EMC. Elsevier Masson; 2007.

45. Herpertz S, Sass H, Favazza A. Impulsivity in self-mutilative behavior: psychometric and biological findings. J Psychiatr Res. 1997;31(4):451‑65.

46. Tantam D, Whittaker J. Personality disorder and self-wounding. Br J Psychiatry. 1992;161(4):451‑64.

47. Zlotnick C, Mattia JI, Zimmerman M. Clinical correlates of self-mutilation in a sample of general psychiatric patients. J Nerv Ment Dis. 1999;187(5):296‑301.

48. Clarkin JF, Widiger TA, Frances A, Hurt SW, Gilmore M. Prototypic typology and the borderline personality disorder. J Abnorm Psychol. 1983;92(3):263.

49. Zahl DL, Hawton K. Repetition of deliberate self-harm and subsequent suicide risk: long-term follow-up study of 11 583 patients. Br J Psychiatry. 2004;185(1):70‑5.

50. Richard B. Les comportements de scarification chez l'adolescent. Neuropsychiatr Enfance Adolesc. 2005;53(3):134‑41.

51. Kahan J, Pattison EM. Proposal for a Distinctive Diagnosis: the Deliberate Self-Harm Syndrome (DSH). Suicide Life Threat Behav. 1984;14(1):17‑35.

52. Favazza AR, Conterio K. The plight of chronic self-mutilators. Community Ment Health J. 1988;24(1):22‑30.

53. Briere J, Gil E. Self-mutilation in clinical and general population samples: Prevalence, correlates, and functions. Am J Orthopsychiatry. 1998;68(4):609‑20.

54. Meltzer H. Non-fatal suicidal behaviour among adults aged 16 to 74 in Great Britain. Stationery Office; 2002.

55. Caroll CS, Spensley J. Family Experiences of Self-Mutilating Patients. 1980;

56. Favazza AR, Conterio K. Female habitual self-mutilators. Acta Psychiatr Scand. 1989;79(3):283‑9.

57. Hawton K, Rodham K, Evans E, Weatherall R. Deliberate self harm in adolescents: self report survey in schools in England. Bmj. 2002;325(7374):1207‑11.

58. Pattison EM, Kahan J. The deliberate self-harm syndrome. Am J Psychiatry. 1983;140(7):867‑72.

59. Klonsky ED, Oltmanns TF, Turkheimer E. Deliberate self-harm in a nonclinical population: Prevalence and psychological correlates. Am J Psychiatry. 2003;160(8):1501‑8.

60. Haza M, Keller P-H. Scarifications chez l'adolescent suicidaire. Adolescence. 2005;(3):733‑42.

61. Matha C, Savinaud C. Scarifications: de blessures en mortifications sacrificielles. Adolescence. 2004;(48):281‑93.

62. Braconnier A, Jeammet P. L'adolescent, ses interrogations, ses inquiétudes et ses troubles. P Ferrari & O Bonnot, Traité européen de psychiatrie et de psychopathologie de l'enfant et de l'adolescent (2012). Lavoisier; 2012. p. 544‑7.

63. Marcelli D. Adolescents et société: remarques sur les aménagements névrotiques et leur évolution dans le temps. Adolescence. 2011;(3):585‑93.

64. Jeammet P, Corcos M. Evolution des problématiques à l'adolescence. L'émergence de la dépendance et ses aménagements. Doin; 2001.

65. Kapsambelis V. D'Oedipe à Narcisse. Une perspective historique et psychopathologique. Confront Psychiatr. 2010;(49):45‑61.

66. Bergeret J. La dépression dite névrotique et le praticien. Concours Méd. 1972;(12).

67. Haynal A. Le sens du désespoir. Rev Fr Psychanal. 1977;(1-2).

68. Dujarier L. Considérations psychanalytiques sur la dépression. Psychiatres. 1979;(36).

69. Rimlinger B. Dépressions et troubles de la personnalité: influences réciproques. L'Encéphale. 2010;36:S123‑6.

70. Ehrenberg A. La fatigue d'être soi. Dépression et société. 2000e éd. Odile Jacob; 1998.

71. Donnet J-L. Une évolution de la demande au Centre Jean Favreau. Rev Fr Psychanal. 1997;

72. De M'Uzan M. De l'art à la mort. Gallimard; 1977.

73. Bergeret J. Dépressivité et dépression dans le cadre de l'économie défensive. Rev Fr Psychanal. 1976;(5-6).

74. Le Pape A, Lecomte T. Aspects socio-économiques de la dépression; évolution 1980-81, 1991-92. CREDES; 1996.

75. Bougerol T, Scotto J-C. Le déprimé: rémission ou guérison? L'Encéphale. 1994;20:231‑6.

76. Cardot H, Rouillon F. Evolution à long terme des dépressions (épidémiologie et clinique). L'Encéphale. 1995;21:51‑9.

77. Péron-Magnan P, Galinowski A. La personnalité dépressive. A Féline, P Hardy, M Bonis La dépression Etudes. Masson; 1991.

78. Frances AJ. Entretien. Psychiatr Int. 1993;(6):8.

79. Lachance J. Socio-anthropologie de l'adolescence. Lecture de David Le Breton. Presses Université Laval; 2013.

80. Le Breton D. Passions du risque. Métailié; 1991.

81. Le Breton D. En souffrance. Adolescence et entrée dans la vie. Métailié; 2007.

82. Le Breton D. Conduites à risque. Des jeux de mort aux jeux de vivre. PUF; 2002.

83. Le Breton D. La peau et la trace. Sur les blessures de soi. Métailié; 2003.

84. Lachance J. L'adolescence hypermoderne. Le nouveau rapport au temps des jeunes. PUL; 2011.

85. Pommereau X. L'adolescent suicidaire. Dunod; 1996.

86. Assailly J-P. La mortalité des jeunes. PUF; 2001.

87. Assailly J-P. Jeunes en danger.Les familles face aux conduites à risque. Imago; 2007.

88. Le Breton D. Anthropologie de la douleur. 2ème (2004) éd. Métailié; 1995.

89. Birraux A. De la crise au processus. F Marty (dir) L'adolescence dans l'histoire de la psychanalyse. In Press; 2003. p. 223‑42.

90. Perret-Catipovic M, Ladame F. Adolescence et psychanalyse: l'histoire d'une histoire. M Perret-Catipovic et F Ladame, Adolescence et psychanalyse: une histoire (1997). Delachaux & Niestlé; 1997. p. 15‑36.

91. Freud S. Trois essais sur la théorie sexuelle. Flammarion; 1905.

92. Freud A. Adolescence. Psychol Study Child. 1958;13:255‑78.

93. Stassart M. Métapsychologie de l'adolescence. Cah CEP Cent Etudes Pathoanalytiques. 1995;5(2).

94. Paris H, Lachance J, Dupont S. Introduction. J Lachance, H Paris & S Dupont (dir) Films cultes et culte du film chez les jeunes. PUL; 2009. p. 1‑8.

95. Lowy V. L'adolescent dans le cinéma classique hollywoodien : apparition d'un personnage perturbateur - et pertubé ! J Lachance, H Paris & S Dupont (dir) Films cultes et culte du film chez les jeunes. PUL; 2009. p. 27‑32.

96. Freud S. Le délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen. Oeuvres complètes. PUF; 2007.

97. Jeffrey D. Fascination de l'image et passion rituelle. J Lachance, H Paris & S Dupont (dir) Films cultes et culte du film chez les jeunes. PUL; 2009. p. 19‑26.

98. Dupont S, Paris H. Introduction. L'adolescente et le cinéma. Erès; 2013. p. 13‑34.

99. St-Germain P. Le phénomène des films cultes : une nouvelle religion pour les jeunes ? J Lachance, H Paris & S Dupont (dir) Films cultes et culte du film chez les jeunes. PUL; 2009. p. 11‑7.

100. Rahmani F. Scarface, un film culte pour des adolescents et jeunes hommes issus de quartiers populaires. J Lachance, H Paris & S Dupont (dir) Films cultes et culte du film chez les jeunes. PUL; 2009. p. 93‑100.

101. Brusset B. Qui est en crise: les adolescents ou la société ? Autrement. 1975;1:68‑81.

102. Kernberg O. Adolescent sexuality in the light of group processes. Psychoanal Q. 1980;49:27‑47.

103. Winnicott DW. L'adolescence. De la pédiatrie à la psychanalyse. 1962. p. 257‑66.

104. Schilder P. L'image du corps. Gallimard; 1968.

105. Bonnet G. Quand l'idéal pousse au passage à l'acte. Adolescence. 2013;31(4):897‑915.

106. Perry JC. Longitudinal studies of personality disorders. J Personal Disord. 1993;(Supplement):68‑85.

107. Meijer M, Goedhart AW, Treffers PD. The persistence of borderline personality disorder in adolescence. J Personal Disord. 1998;12(1):13‑22.

108. Speranza M. Troubles de la personnalité borderline à l'adolescence. P Ferrari & O Bonnot, Traité européen de psychiatrie et de psychopathologie de l'enfant et de l'adolescent (2012). Lavoisier; 2012. p. 556‑9.

109. Crawford TN, Cohen P, Brook JS. Dramatic-erratic personality disorder symptoms: II. Developmental pathways from early adolescence to adulthood. J Personal Disord. 2001;15(4):336‑50.

110. Cahn R. Témoignage. F Marty (dir) L'adolescence dans l'histoire de la psychanalyse. In Press; 2003. p. 263‑9.

111. Gutton P. L'école française de psychanalyse de l'adolescent. F Marty (dir) L'adolescence dans l'histoire de la psychanalyse. In Press; 2003. p. 243‑55.

112. Lazartigues A. La famille contemporaine fait-elle de nouveaux enfants? Neuropsychiatr Enfance Adolesc. 2001;49(4):264‑76.

113. Lazartigues A, Doukouré M, Saint-André S, Lemonnier E. Certaines caractéristiques des nouvelles parentalités favorisent-elles la violence des enfants? Ann Méd-Psychol. 2003;161:265‑71.

114. Lazartigues A, Morales H, Planche P. Consensus, hédonisme: les coordonnées de la nouvelle famille et ses conséquences sur le développement de l'enfant. L'Encéphale. 2005;31(4):457‑65.

115. Lazartigues A, Planche P, Saint-André S, Morales H. Nouvelle société, nouvelles familles: nouvelle personnalité de base ? L'Encéphale. 2007;33(3):293‑9.

116. Lazartigues A. Nouvelles familles, nouveaux enfants, nouvelles pathologies. Neuropsychiatr Enfance Adolesc. 2007;55(5):304‑20.

117. Ralph L. Le fondement culturel de la personnalité. Dunod; 1968.

118. Kardiner A, Linton R. L'individu dans sa société: essai d'anthropologie psychanalytique. Gallimard; 1969.

119. Tisseron S. Préface. S Dupont & H Paris L'adolescente et le cinéma. Erès; 2013. p. 7‑12.

120. Tisseron S. Influence du virtuel sur le développement. P Ferrari & O Bonnot, Traité européen de psychiatrie et de psychopathologie de l'enfant et de l'adolescent. Lavoisier; 2012. p. 89‑99.

121. Castel R. L'autonomie, aspiration ou condition ? [Internet]. La vie des idées. Disponible sur: http://www.laviedesidees.fr/L-autonomie-aspiration-ou.html

122. Choquet M, Ledoux S. Adolescents : enquête nationale. INSERM éditions; 1994.

123. Debesse M. La crise d'originalité juvénile. PUF; 1936.

124. Mâle P. La crise juvénile. Payot; 1982.

125. Perret-Catipovic M, Ladame F. Le normal et le pathologique à l'adolescence. M Perret-Catipovic & F Ladame, Adolescence et psychanalyse: une histoire (1997). Delachaux & Niestlé; 1997. p. 229‑45.

126. Aumont J, Bergala A, Marie M, Vernet M. Esthétique du film. Nathan Université; 1983.

127. Metz C. Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma. Union générale d'éditions; 1977.

128. Münsterberg H. Psychologie du cinématographe. De l'Incidence Editeur; 1916.

129. Gras-Vincendon A, Paris H. Homosexualité, adolescence et cinéma. J Lachance, H Paris & S Dupont (dir) Films cultes et culte du film chez les jeunes. PUL; 2009. p. 57‑65.

130. Fahry L, Kremble F, Litzelmann C. Résultats d'une enquête : jeunes et cinéma. J Lachance, H Paris & S Dupont (dir) Films cultes et culte du film chez les jeunes. PUL; 2009. p. 145‑8.

RESUME

Pour de nombreux cliniciens de l'adolescence, les états-limites, les troubles *borderline* de la personnalité et les pathologies dites de l'agir, c'est-à-dire caractérisées par des passages à l'acte répétés de diverses formes, se sont généralisés en France depuis les années 60. Plusieurs psychiatres, anthropologues et sociologues l'expliquent par les modifications profondes de la société et de la famille contemporaines, au travers des valeurs qu'elles transmettent à l'individu.

Nous nous sommes demandé si l'on retrouvait cette évolution clinique dans le cinéma, en partant des années 50, soit quelques années avant le basculement repéré par les cliniciens, et en remontant jusqu'à nos jours.

Nous avons opéré une sélection arbitraire parmi les films français ou américains sur l'adolescence, à raison d'un par décennie environ. De 1955 à 2003, un corpus de quatre œuvres a ainsi été constitué, puis analysé sur les plans psychopathologiques et critériologiques.

Nous avons retrouvé au cinéma cette généralisation des troubles de la personnalité *borderline* et des pathologies de l'agir, en même temps qu'une évolution dans les formes ou l'expression de certains passages à l'acte, comme les scarifications et les conduites sexuelles à risque par exemple.

Nous avons ensuite discuté de la pertinence et de la validité du trouble *borderline* à l'adolescence, à la lumière des travaux de quelques auteurs sur la notion de personnalité de base, avant de questionner enfin l'influence que pourrait avoir le cinéma sur les adolescents, par le jeu des identifications.

Mots-clés : Adolescence – Etats-limites – Borderline – Personnalité de base – Cinéma – Identifications

UNIVERSITE DE POITIERS

Faculté de Médecine et de Pharmacie

SERMENT

En présence des Maîtres de cette école, de mes chers condisciples et devant l'effigie d'Hippocrate, je promets et je jure d'être fidèle aux lois de l'honneur et de la probité dans l'exercice de la médecine. Je donnerai mes soins gratuits à l'indigent et n'exigerai jamais un salaire au-dessus de mon travail. Admis dans l'intérieur des maisons mes yeux ne verront pas ce qui s'y passe ; ma langue taira les secrets qui me seront confiés, et mon état ne servira pas à corrompre les mœurs ni à favoriser le crime. Respectueux et reconnaissant envers mes Maîtres, je rendrai à leurs enfants l'instruction que j'ai reçue de leurs pères.

Que les hommes m'accordent leur estime si je suis fidèle à mes promesses ! Que je sois couvert d'opprobre et méprisé de mes confrères si j'y manque !