

**UNIVERSITÉ TOULOUSE III - PAUL SABATIER**  
**FACULTÉS DE MÉDECINE**

---

ANNÉE 2018

2018 TOU3 1583

**THÈSE**

**POUR LE DIPLÔME D'ÉTAT DE DOCTEUR EN MÉDECINE**  
**MÉDECINE SPÉCIALISÉE CLINIQUE**

Présentée et soutenue publiquement

par

**Laury RENOULLEAU**

Le lundi 1<sup>er</sup> octobre 2018

**PSYCHISME HUMAIN ET HEROS DE FICTION :**  
**UNE ETUDE ANALYTIQUE A TRAVERS DES ŒUVRES**  
**CINEMATOGRAPHIQUES CONTEMPORAINES**

Directeur de thèse : Dr Bernard BENSIDOUN

**JURY**

Monsieur le Professeur Jean-Philippe RAYNAUD

Président

Monsieur le Professeur Christophe ARBUS

Assesseur

Monsieur le Professeur Laurent SCHMITT

Assesseur

Monsieur le Docteur Bernard BENSIDOUN

Assesseur

Madame le Docteur Marie SPORER

Suppléant

**TABLEAU du PERSONNEL HU**  
**des Facultés de Médecine de l'Université Paul Sabatier**  
**au 1<sup>er</sup> septembre 2017**

**Professeurs Honoraires**

Doyen Honoraire	M. ROUGE Daniel	Professeur Honoraire	M. VIRENQUE Christian
Doyen Honoraire	M. LAZORTHES Yves	Professeur Honoraire	M. CARLES Pierre
Doyen Honoraire	M. CHAP Hugues	Professeur Honoraire	M. BONAFÉ Jean-Louis
Doyen Honoraire	M. GUIRAUD-CHAUMEIL Bernard	Professeur Honoraire	M. VAYSSE Philippe
Doyen Honoraire	M. PUEL Pierre	Professeur Honoraire	M. ESQUERRE J.P.
Professeur Honoraire	M. ESCHAPASSE Henri	Professeur Honoraire	M. GUITARD Jacques
Professeur Honoraire	M. GEDEON André	Professeur Honoraire	M. LAZORTHES Franck
Professeur Honoraire	M. PASQUIE M.	Professeur Honoraire	M. ROQUE-LATRILLE Christian
Professeur Honoraire	M. RIBAUT Louis	Professeur Honoraire	M. CERENE Alain
Professeur Honoraire	M. ARLET Jacques	Professeur Honoraire	M. FOURNIAL Gérard
Professeur Honoraire	M. RIBET André	Professeur Honoraire	M. HOFF Jean
Professeur Honoraire	M. MONROZIES M.	Professeur Honoraire	M. REME Jean-Michel
Professeur Honoraire	M. DALOUS Antoine	Professeur Honoraire	M. FAUVEL Jean-Marie
Professeur Honoraire	M. DUPRE M.	Professeur Honoraire	M. FREXINOS Jacques
Professeur Honoraire	M. FABRE Jean	Professeur Honoraire	M. CARRIERE Jean-Paul
Professeur Honoraire	M. DUCOS Jean	Professeur Honoraire	M. MANSAT Michel
Professeur Honoraire	M. LACOMME Yves	Professeur Honoraire	M. BARRET André
Professeur Honoraire	M. COTONAT Jean	Professeur Honoraire	M. ROLLAND
Professeur Honoraire	M. DAVID Jean-Frédéric	Professeur Honoraire	M. THOUVENOT Jean-Paul
Professeur Honoraire	Mme DIDIER Jacqueline	Professeur Honoraire	M. CAHUZAC Jean-Philippe
Professeur Honoraire	Mme LARENG Marie-Blanche	Professeur Honoraire	M. DELSOL Georges
Professeur Honoraire	M. BERNADET	Professeur Honoraire	M. ABBAL Michel
Professeur Honoraire	M. REGNIER Claude	Professeur Honoraire	M. DURAND Dominique
Professeur Honoraire	M. COMBELLES	Professeur Honoraire	M. DALY-SCHVEITZER Nicolas
Professeur Honoraire	M. REGIS Henri	Professeur Honoraire	M. RAILHAC
Professeur Honoraire	M. ARBUS Louis	Professeur Honoraire	M. POURRAT Jacques
Professeur Honoraire	M. PUJOL Michel	Professeur Honoraire	M. QUERLEU Denis
Professeur Honoraire	M. ROCHICCIOLI Pierre	Professeur Honoraire	M. ARNE Jean-Louis
Professeur Honoraire	M. RUMEAU Jean-Louis	Professeur Honoraire	M. ESCOURROU Jean
Professeur Honoraire	M. BESOMBES Jean-Paul	Professeur Honoraire	M. FORTANIER Gilles
Professeur Honoraire	M. SUC Jean-Michel	Professeur Honoraire	M. LAGARRIGUE Jacques
Professeur Honoraire	M. VALDIGUIE Pierre	Professeur Honoraire	M. PESSEY Jean-Jacques
Professeur Honoraire	M. BOUNHOURE Jean-Paul	Professeur Honoraire	M. CHAVOIN Jean-Pierre
Professeur Honoraire	M. CARTON Michel	Professeur Honoraire	M. GERAUD Gilles
Professeur Honoraire	Mme PUEL Jacqueline	Professeur Honoraire	M. PLANTE Pierre
Professeur Honoraire	M. GOUZI Jean-Louis	Professeur Honoraire	M. MAGNAVAL Jean-François
Professeur Honoraire associé	M. DUTAU Guy	Professeur Honoraire	M. MONROZIES Xavier
Professeur Honoraire	M. PASCAL J.P.	Professeur Honoraire	M. MOSCOVICI Jacques
Professeur Honoraire	M. SALVADOR Michel	Professeur Honoraire	Mme GENESTAL Michèle
Professeur Honoraire	M. BAYARD Francis	Professeur Honoraire	M. CHAMONTIN Bernard
Professeur Honoraire	M. LEOPHONTE Paul	Professeur Honoraire	M. SALVAYRE Robert
Professeur Honoraire	M. FABIÉ Michel	Professeur Honoraire	M. FRAYSSE Bernard
Professeur Honoraire	M. BARTHE Philippe	Professeur Honoraire	M. BUGAT Roland
Professeur Honoraire	M. CABARROT Etienne	Professeur Honoraire	M. PRADERE Bernard
Professeur Honoraire	M. DUFFAUT Michel	Professeur Honoraire	M. CHAP Hugues
Professeur Honoraire	M. ESCANDE Michel	Professeur Honoraire	M. LAURENT Guy
Professeur Honoraire	M. PRIS Jacques	Professeur Honoraire	M. ARLET Philippe
Professeur Honoraire	M. CATHALA Bernard	Professeur Honoraire	Mme MARTY Nicole
Professeur Honoraire	M. BAZEX Jacques	Professeur Honoraire	M. MASSIP Patrice
		Professeur Honoraire	M. CLANET Michel

**Professeurs Émérites**

Professeur ALBAREDE Jean-Louis	Professeur MAZIERES Bernard
Professeur CONTÉ Jean	Professeur ARLET-SUAU Elisabeth
Professeur MURAT	Professeur SIMON Jacques
Professeur MANELFE Claude	Professeur FRAYSSE Bernard
Professeur LOUVET P.	Professeur ARBUS Louis
Professeur SARRAMON Jean-Pierre	Professeur CHAMONTIN Bernard
Professeur CARATERO Claude	Professeur SALVAYRE Robert
Professeur GUIRAUD-CHAUMEIL Bernard	Professeur MAGNAVAL Jean-François
Professeur COSTAGLIOLA Michel	Professeur ROQUES-LATRILLE Christian
Professeur ADER Jean-Louis	Professeur MOSCOVICI Jacques
Professeur LAZORTHES Yves	Professeur LAGARRIGUE Jacques
Professeur LARENG Louis	Professeur CHAP Hugues
Professeur JOFFRE Francis	Professeur LAURENT Guy
Professeur BONEU Bernard	Professeur MASSIP Patrice
Professeur DABERNAT Henri	
Professeur BOCCALON Henri	

**P.U. - P.H.**  
Classe Exceptionnelle et 1ère classe

M. ADOUE Daniel (C.E)	Médecine Interne, Gériatrie
M. AMAR Jacques	Thérapeutique
M. ATTAL Michel (C.E)	Hématologie
M. AVET-LOISEAU Hervé	Hématologie, transfusion
Mme BEYNE-RAUZY Odile	Médecine Interne
M. BIRMES Philippe	Psychiatrie
M. BLANCHER Antoine	Immunologie (option Biologique)
M. BONNEVIALLE Paul	Chirurgie Orthopédique et Traumatologie.
M. BOSSAVY Jean-Pierre	Chirurgie Vasculaire
M. BRASSAT David	Neurologie
M. BROUCHET Laurent	Chirurgie thoracique et cardio-vascul
M. BROUSSET Pierre (C.E)	Anatomie pathologique
M. CARRIE Didier (C.E)	Cardiologie
M. CHAUVEAU Dominique	Néphrologie
M. CHOLLET François (C.E)	Neurologie
M. DAHAN Marcel (C.E)	Chirurgie Thoracique et Cardiaque
M. DE BOISSEZON Xavier	Médecine Physique et Réadapt Fonct.
M. DEGUINE Olivier	Oto-rhino-laryngologie
M. DUCOMMUN Bernard	Cancérologie
M. FERRIERES Jean	Epidémiologie, Santé Publique
M. FOURCADE Olivier	Anesthésiologie
M. GEERAERTS Thomas	Anesthésiologie et réanimation
M. IZOPET Jacques (C.E)	Bactériologie-Virologie
Mme LAMANT Laurence	Anatomie Pathologique
M. LANG Thierry (C.E)	Biostatistiques et Informatique Médicale
M. LANGIN Dominique	Nutrition
M. LAUQUE Dominique (C.E)	Médecine Interne
M. LAUWERS Frédéric	Anatomie
M. LIBLAU Roland (C.E)	Immunologie
M. MALAUAUD Bernard	Urologie
M. MANSAT Pierre	Chirurgie Orthopédique
M. MARCHOU Bruno (C.E)	Maladies Infectieuses
M. MAZIERES Julien	Pneumologie
M. MOLINIER Laurent	Epidémiologie, Santé Publique
M. MONTASTRUC Jean-Louis (C.E)	Pharmacologie
Mme MOYAL Elisabeth	Cancérologie
Mme NOURHASHEMI Fatemeh (C.E)	Gériatrie
M. OLIVES Jean-Pierre (C.E)	Pédiatrie
M. OSWALD Eric	Bactériologie-Virologie
M. PARIENTE Jérémie	Neurologie
M. PARINAUD Jean (C.E)	Biol. Du Dévelop. et de la Reprod.
M. PAUL Carle	Dermatologie
M. PAYOUX Pierre	Biophysique
M. PERRET Bertrand (C.E)	Biochimie
M. RASCOL Olivier (C.E)	Pharmacologie
M. RECHER Christian	Hématologie
M. RISCHMANN Pascal	Urologie
M. RIVIERE Daniel (C.E)	Physiologie
M. SALES DE GAUZY Jérôme	Chirurgie Infantile
M. SALLES Jean-Pierre	Pédiatrie
M. SANS Nicolas	Radiologie
Mme SELVES Janick	Anatomie et cytologie pathologiques
M. SERRE Guy (C.E)	Biologie Cellulaire
M. TELMON Norbert	Médecine Légale
M. VINEL Jean-Pierre (C.E)	Hépto-Gastro-Entérologie

**P.U. Médecine générale**

M. OUSTRIC Stéphane Médecine Générale

**P.U. - P.H.**  
2ème classe

Mme BONGARD Vanina	Epidémiologie
M. BONNEVIALLE Nicolas	Chirurgie orthopédique et traumatologique
M. BUREAU Christophe	Hépto-Gastro-Entéro
M. CALVAS Patrick	Génétique
M. CARRERE Nicolas	Chirurgie Générale
Mme CASPER Charlotte	Pédiatrie
M. CHAIX Yves	Pédiatrie
Mme CHARPENTIER Sandrine	Thérapeutique, méd. d'urgence, addict
M. COGNARD Christophe	Neuroradiologie
M. FOURNIE Bernard	Rhumatologie
M. FOURNIÉ Pierre	Ophthalmologie
M. GAME Xavier	Urologie
M. LAROCHE Michel	Rhumatologie
M. LEOBON Bertrand	Chirurgie Thoracique et Cardiaque
M. LOPEZ Raphael	Anatomie
M. MARX Mathieu	Oto-rhino-laryngologie
M. MAS Emmanuel	Pédiatrie
M. OLIVOT Jean-Marc	Neurologie
M. PARANT Olivier	Gynécologie Obstétrique
M. PAYRASTRE Bernard	Hématologie
M. PERON Jean-Marie	Hépto-Gastro-Entérologie
M. PORTIER Guillaume	Chirurgie Digestive
M. RONCALLI Jérôme	Cardiologie
Mme SAVAGNER Frédéric	Biochimie et biologie moléculaire
M. SOL Jean-Christophe	Neurochirurgie

**P.U. Médecine générale**

M. MESTHÉ Pierre Médecine Générale

**P.A Médecine générale**

POUTRAIN Jean-Christophe Médecine Générale

# FACULTE DE MEDECINE TOULOUSE-RANGUEIL

133, route de Narbonne - 31062 TOULOUSE Cedex

Doyen : E. SERRANO

## P.U. - P.H.

Classe Exceptionnelle et 1ère classe

M. ACAR Philippe	Pédiatrie
M. ALRIC Laurent	Médecine Interne
Mme ANDRIEU Sandrine	Epidémiologie
M. ARNAL Jean-François	Physiologie
Mme BERRY Isabelle (C.E)	Biophysique
M. BOUTAULT Franck (C.E)	Chirurgie Maxillo-Faciale et Stomatologie
M. BUJAN Louis (C. E)	Urologie-Andrologie
Mme BURA-RIVIERE Alessandra	Médecine Vasculaire
M. BUSCAIL Louis (C.E)	Hépatogastro-Entérologie
M. CANTAGREL Alain (C.E)	Rhumatologie
M. CARON Philippe (C.E)	Endocrinologie
M. CHIRON Philippe (C.E)	Chirurgie Orthopédique et Traumatologie
M. CONSTANTIN Arnaud	Rhumatologie
M. COURBON Frédéric	Biophysique
Mme COURTADE SAIDI Monique	Histologie Embryologie
M. DAMBRIN Camille	Chirurgie Thoracique et Cardiovasculaire
M. DELABESSE Eric	Hématologie
Mme DELISLE Marie-Bernadette (C.E)	Anatomie Pathologie
M. DELORD Jean-Pierre	Cancérologie
M. DIDIER Alain (C.E)	Pneumologie
Mme DULY-BOUHANICK Béatrice	Thérapeutique
M. ELBAZ Meyer	Cardiologie
M. GALINIER Michel	Cardiologie
M. GALINIER Philippe	Chirurgie Infantile
M. GLOCK Yves (C.E)	Chirurgie Cardio-Vasculaire
M. GOURDY Pierre	Endocrinologie
M. GRAND Alain (C.E)	Epidémiologie. Eco. de la Santé et Prévention
M. GROLLEAU RAOUX Jean-Louis	Chirurgie plastique
Mme GUIMBAUD Rosine	Cancérologie
Mme HANAIRE Hélène (C.E)	Endocrinologie
M. KAMAR Nassim	Néphrologie
M. LARRUE Vincent	Neurologie
M. LEVADE Thierry (C.E)	Biochimie
M. MALECAZE François (C.E)	Ophtalmologie
M. MARQUE Philippe	Médecine Physique et Réadaptation
Mme MAZEREEUW Juliette	Dermatologie
M. MINVILLE Vincent	Anesthésiologie Réanimation
M. RAYNAUD Jean-Philippe (C.E)	Psychiatrie Infantile
M. RITZ Patrick	Nutrition
M. ROCHE Henri (C.E)	Cancérologie
M. ROLLAND Yves (C.E)	Gériatrie
M. ROUGE Daniel (C.E)	Médecine Légale
M. ROUSSEAU Hervé (C.E)	Radiologie
M. ROUX Franck-Emmanuel	Neurochirurgie
M. SAILLER Laurent	Médecine Interne
M. SCHMITT Laurent (C.E)	Psychiatrie
M. SENARD Jean-Michel (C.E)	Pharmacologie
M. SERRANO Elie (C.E)	Oto-rhino-laryngologie
M. SOULAT Jean-Marc	Médecine du Travail
M. SOULIE Michel (C.E)	Urologie
M. SUC Bertrand	Chirurgie Digestive
Mme TAUBER Marie-Thérèse (C.E)	Pédiatrie
Mme URO-COSTE Emmanuelle	Anatomie Pathologique
M. VAYSSIERE Christophe	Gynécologie Obstétrique
M. VELLAS Bruno (C.E)	Gériatrie

## P.U. - P.H.

2ème classe

M. ACCADBLED Franck	Chirurgie Infantile
M. ARBUS Christophe	Psychiatrie
M. BERRY Antoine	Parasitologie
M. BONNEVILLE Fabrice	Radiologie
M. BOUNES Vincent	Médecine d'urgence
Mme BOURNET Barbara	Gastro-entérologie
M. CHAUFOUR Xavier	Chirurgie Vasculaire
M. CHAYNES Patrick	Anatomie
Mme DALENC Florence	Cancérologie
M. DECRAMER Stéphane	Pédiatrie
M. DELOBEL Pierre	Maladies Infectieuses
M. FRANCHITTO Nicolas	Addictologie
M. GARRIDO-STÓWHAS Ignacio	Chirurgie Plastique
Mme GOMEZ-BROUCHET Anne-Muriel	Anatomie Pathologique
M. HUYGHE Eric	Urologie
Mme LAPRIE Anne	Radiothérapie
M. MARCHEIX Bertrand	Chirurgie thoracique et cardiovasculaire
M. MAURY Jean-Philippe	Cardiologie
M. MEYER Nicolas	Dermatologie
M. MUSCARI Fabrice	Chirurgie Digestive
M. OTAL Philippe	Radiologie
M. SOLER Vincent	Ophtalmologie
Mme SOTO-MARTIN Maria-Eugénia	Gériatrie et biologie du vieillissement
M. TACK Ivan	Physiologie
M. VERGEZ Sébastien	Oto-rhino-laryngologie
M. YSEBAERT Loic	Hématologie

### P.U. Médecine générale

Mme ROUGE-BUGAT Marie-Eve      Médecine Générale

**M.C.U. - P.H.**

M. ABBO Olivier	Chirurgie infantile
M. APOIL Pol Andre	Immunologie
Mme ARNAUD Catherine	Epidémiologie
M. BIETH Eric	Génétique
Mme CASPAR BAUGUIL Sylvie	Nutrition
Mme CASSAING Sophie	Parasitologie
M. CAVAINAC Etienne	Chirurgie orthopédique et traumatologie
M. CONGY Nicolas	Immunologie
Mme COURBON Christine	Pharmacologie
Mme DAMASE Christine	Pharmacologie
Mme de GLISEZENSKY Isabelle	Physiologie
Mme DE MAS Véronique	Hématologie
Mme DELMAS Catherine	Bactériologie Virologie Hygiène
M. DUBOIS Damien	Bactériologie Virologie Hygiène
M. DUPUI Philippe	Physiologie
M. FAGUER Stanislas	Néphrologie
Mme FILLAUX Judith	Parasitologie
M. GANTET Pierre	Biophysique
Mme GENNERO Isabelle	Biochimie
Mme GENOUX Annelise	Biochimie et biologie moléculaire
M. HAMDJ Safouane	Biochimie
Mme HITZEL Anne	Biophysique
M. IRIART Xavier	Parasitologie et mycologie
Mme JONCA Nathalie	Biologie cellulaire
M. KIRZIN Sylvain	Chirurgie générale
Mme LAPEYRE-MESTRE Maryse	Pharmacologie
M. LAURENT Camille	Anatomie Pathologique
M. LHERMUSIER Thibault	Cardiologie
M. LHOMME Sébastien	Bactériologie-virologie
Mme MONTASTIER Emilie	Nutrition
Mme MOREAU Marion	Physiologie
Mme NOGUEIRA M.L.	Biologie Cellulaire
M. PILLARD Fabien	Physiologie
Mme PUISSANT Bénédicte	Immunologie
Mme RAYMOND Stéphanie	Bactériologie Virologie Hygiène
Mme SABOURDY Frédérique	Biochimie
Mme SAUNE Karine	Bactériologie Virologie
M. SILVA SIFONTES Stein	Réanimation
M. TAFANI Jean-André	Biophysique
M. TREINER Emmanuel	Immunologie
Mme TREMOLLIERES Florence	Biologie du développement
Mme VAYSSE Charlotte	Cancérologie
M. VIDAL Fabien	Gynécologie obstétrique

**M.C.U. Médecine générale**

M. BRILLAC Thierry  
Mme DUPOUY Julie

**M.C.U. - P.H.**

Mme ABRANEL Florence	Bactériologie Virologie Hygiène
Mme BASSET Céline	Cytologie et histologie
Mme CAMARE Caroline	Biochimie et biologie moléculaire
M. CMBUS Jean-Pierre	Hématologie
Mme CANTERO Anne-Valérie	Biochimie
Mme CARFAGNA Luana	Pédiatrie
Mme CASSOL Emmanuelle	Biophysique
Mme CAUSSE Elizabeth	Biochimie
M. CHAPUT Benoit	Chirurgie plastique et des brûlés
M. CHASSAING Nicolas	Génétique
M. CLAVEL Cyril	Biologie Cellulaire
Mme COLLIN Laetitia	Cytologie
Mme COLOMBAT Magali	Anatomie et cytologie pathologiques
M. CORRE Jill	Hématologie
M. DE BONNECAZE Guillaume	Anatomie
M. DEDOIT Fabrice	Médecine Légale
M. DELPLA Pierre-André	Médecine Légale
M. DESPAS Fabien	Pharmacologie
M. EDOUARD Thomas	Pédiatrie
Mme ESQUIROL Yolande	Médecine du travail
Mme EVRARD Solène	Histologie, embryologie et cytologie
Mme GALINIER Anne	Nutrition
Mme GARDETTE Virginie	Epidémiologie
M. GASQ David	Physiologie
Mme GRARE Marion	Bactériologie Virologie Hygiène
Mme GUILBEAU-FRUGIER Céline	Anatomie Pathologique
M. GUILLEMINAULT Laurent	Pneumologie
Mme GUYONNET Sophie	Nutrition
M. HERIN Fabrice	Médecine et santé au travail
Mme INGUENEAU Cécile	Biochimie
M. LAIREZ Olivier	Biophysique et médecine nucléaire
M. LEANDRI Roger	Biologie du dével. et de la reproduction
M. LEPAGE Benoit	Biostatistiques et Informatique médicale
Mme MAUPAS Françoise	Biochimie
M. MIEUSSET Roger	Biologie du dével. et de la reproduction
Mme NASR Nathalie	Neurologie
Mme PRADDAUDE Françoise	Physiologie
M. RIMAILHO Jacques	Anatomie et Chirurgie Générale
M. RONGIERES Michel	Anatomie - Chirurgie orthopédique
Mme SOMMET Agnès	Pharmacologie
Mme VALLET Marion	Physiologie
M. VERGEZ François	Hématologie
Mme VEZZOSI Delphine	Endocrinologie

**M.C.U. Médecine générale**

M. BISMUTH Michel  
Mme ESCOURROU Brigitte

Médecine Générale  
Médecine Générale

Maîtres de Conférences Associés de Médecine Générale

Dr ABITTEBOUL Yves  
Dr CHICOULAA Bruno  
Dr IRI-DELAHAYE Motoko  
Dr FREYENS Anne

Dr BOYER Pierre  
Dr ANE Serge  
Dr BIREBENT Jordan  
Dr LATROUS Leila

**Monsieur le Professeur Raynaud,**

Vous nous faites l'honneur de présider ce jury.

Nous avons apprécié la qualité de votre engagement et de votre enseignement tout au long de l'internat, mais aussi de l'externat, pendant lequel grandissait mon intérêt pour la psychiatrie.

Merci de nous avoir transmis votre passion, contant toujours avec ferveur vos expériences et l'histoire de vos patients.

Merci pour votre bienveillance.

Veillez recevoir l'expression de notre plus profond respect et de nos sincères remerciements.

**Monsieur le Docteur Bensidoun,**

Merci d'avoir accepté de m'encadrer pour ce travail de thèse, de m'avoir permis d'étudier et apporté vos connaissances sur ce sujet qui compte particulièrement pour moi.

Je vous suis reconnaissante pour les enseignements que vous dispensez à la faculté qui sont à la fois riches, ludiques, diversifiés et passionnants. J'ai eu la chance, grâce à vous, de pouvoir aborder la psychiatrie et la psychanalyse sous un autre angle : à travers les contes, les films et les dessins animés.

Soyez assuré de mes plus sincères remerciements pour m'avoir permis de réaliser ce travail.

**Monsieur le Professeur Schmitt,**

Nous sommes très sensibles à l'honneur que vous nous faites en acceptant de juger ce travail.

Durant mon internat, j'ai eu la chance d'assister à vos cours et à vos visites lors desquels j'ai pu bénéficier de votre regard clinique aiguisé et de la richesse de vos connaissances. J'ai aussi été marquée par votre sollicitude à l'égard des patients.

Veillez recevoir l'expression de notre plus profond respect.



**Monsieur le Professeur Arbus,**

Vous nous faites l'honneur d'accepter de juger notre travail.

Nous vous remercions pour l'implication dont vous faites preuve quant à la formation des internes, cherchant continuellement à l'améliorer. Vous avez été à notre écoute et fait en sorte que notre cursus se passe pour le mieux.

Veillez accepter l'expression de notre profonde gratitude et de notre plus grand respect.

**Madame le Docteur Sporer,**

Je suis très touchée que tu aies accepté de siéger à ce jury.

Ce fut un honneur pour moi de faire mon premier stage au CHU sous ta direction. Je te remercie pour ta bienveillance envers les patients et les internes, ton regard clinique, ton implication dans notre formation et ta disponibilité. Cela a été un stage très formateur pour moi.

Je te remercie d'être présente pour un jour aussi important.

Merci à mes parents, ma sœur et mon beau-frère de m'avoir soutenue et aidée durant ces longues années d'étude.

Merci à toute ma famille qui m'a soutenue.

Merci à tous les maîtres de stages qui ont jalonné mon parcours, et qui m'ont abreuvé de leurs connaissances ; une mention particulière aux Drs Pracca, Chevreau et Rappard qui ont confirmé que la psychiatrie était vraiment la meilleure spécialité médicale au monde.

Merci à toutes les équipes soignantes, infirmier(e)s, aide-soignant(e)s et cadres qui m'ont grandement chouchoutée tout le long de mon internat, et auprès desquelles j'ai énormément appris.

Merci aux patients, qui m'ont également beaucoup appris.

Merci à tous mes colocataires (notez bien que je vous mets juste à côtés des patients ;-)) : Arnaud, Baptiste, Bérénice, Camille, Clara, Clément, Flo, Jérémy, Laura, Lorette, Rémy, Thibault et Valentin, et aussi Camillou qui m'avez aidée, soutenue, supportée, écoutée Freudonner à longueur de journée et regardé des films avec moi. A tous les moments passés avec vous, je ne sais pas comment j'aurais fait sans vous...

Merci à tous mes co-internes qui ont rendu ces années d'études et de stage plus agréables :

- Toute 'l'équipe' de Saint-Girons : Anne-Sophie, Stella, François, Anne, Alexandre, Clara, Mélanie. Heureusement que vous étiez là, ce fut un vrai bonheur de partager ce semestre avec vous.
- Aline et Rafaèle : à vous qui avez réchauffé mon cœur durant ces longs mois d'hiver à Leyme.
- Pierre, Damien et Thibaut : on a travaillé 'comme des fous', mais je me suis sacrément bien amusée avec vous.
- Ophélie : tu m'as permis de ne pas sombrer dans la paranoïa, merci pour ta légèreté, ta solidarité, et nos discussions qui nous permettaient de décompresser.
- Fanny : très chère Fanny, ta douceur, ta gentillesse, ton énergie, ta bonne humeur, ta créativité et nos repas de midi ont égayé mon semestre passé avec toi, et plus encore.
- Gwendy : j'ai été ravie de pouvoir te connaître, dommage que nous n'ayons pas pu passer plus de temps ensemble, nous aurions pu, je pense, partager nombre de choses intéressantes.

Merci à Alison : ces 10 ans de ma vie n'auraient tout simplement pas été les mêmes sans toi. Merci d'avoir rendu agréables toutes ces années de médecine,

avec tous nos fous rires, notre complicité, nos discussions interminables (mais pas de médecine), et merci de m'avoir grassement nourrie...

Merci à Stella, merci pour ta gentillesse, ton honnêteté, ta positivité à toute épreuve, ton écoute attentive et ton aide qui m'ont été très précieuses. Un des rares esprits à la construction impeccable qu'il m'a été donné de voir.

Merci à Hélène, je remercie une quelconque puissance supérieure de t'avoir mis sur mon chemin, même si je ne l'ai pas remarqué de suite. Ta gentillesse, ton intelligence, ton ouverture d'esprit, ton humour et ton écoute me manquent. Tu es formidable, je vais à présent pouvoir vous rendre visite plus souvent, et revoir petit Marcel.

Merci à Julien, ton amitié m'est très précieuse, j'ai hâte que tu reviennes habiter sur notre bon vieux continent européen. Ton génie m'impressionnera toujours, ton humour irrésistible me manque. Un autre des rares esprits à la construction impeccable qu'il m'a été donné de rencontrer.

Merci à Tiffany, j'ai hâte de reprendre avec toi nos discussions psychanalytiques, et pas que. Dommage que tu ne sois pas là.

Merci à Antoine, tu as été génial.

Merci à Philippe, tu m'as permis de respirer, de sortir la tête de tout ça. Tu vas enfin pouvoir me connaître autrement que 'moi faisant ma thèse'.

Merci à P.M.G.

Enfin, merci à tous ceux que j'aurais malencontreusement oublié...

# Sommaire

---

Sommaire.....	9
I. INTRODUCTION.....	12
II. MATERIELS ET METHODES.....	12
III. RESULTATS.....	13
A. ETUDE QUANTITATIVE ET QUALITATIVE DE LA DISTRIBUTION DE FICTIONS EN FRANCE.....	13
Au niveau quantitatif.....	13
Au niveau qualitatif.....	15
B. PREREQUIS.....	19
1) L'artiste et son œuvre.....	19
L'artiste et son désir.....	19
Les mythes.....	21
Création et réélaboration des positions schizo-paranoïde et dépressive....	22
2) L'identification.....	23
L'identification primaire.....	23
Les identifications secondaires.....	24
L'idéal du moi.....	24
Le surmoi.....	25
Moteur et mécanisme des identifications.....	26
3) Le héros.....	27
La horde primitive.....	28
L'alliance des frères et l'animal totem.....	29
L'humanisation de l'animal totem.....	30
Le matriarcat.....	30
La souveraineté du père de la horde primitive rétablie.....	31
Le héros.....	31
Evolution de la figure du père dans la fiction.....	32
La culpabilité liée au meurtre du père.....	33
C. ROLE DES HEROS DANS LA CONSTRUCTION PSYCHIQUE.....	35
1) Chez l'enfant.....	35
La grossesse et la naissance.....	36

Le roman familial .....	36
L'Œdipe .....	38
Chez la fille .....	39
La figure de la mère dans la fiction.....	40
La magie dans la fiction .....	43
L'identification au personnage du héros .....	46
Le détachement des parents .....	50
Conserver l'amour des parents .....	51
2) Chez l'adolescent.....	53
L'Œdipe .....	53
Le détachement des parents .....	55
L'adolescence : maladie de l'idéalité.....	57
Entre détachement et appartenance.....	61
3) Chez l'adulte.....	64
Les identifications.....	64
L'Œdipe .....	65
Le détachement des enfants .....	67
Se laisser surpasser .....	72
L'infans mirabilis .....	76
D. DEFAILLANCES ET DEBORDEMENTS DE L'IDENTIFICATION HEROIQUE	
77	
1) Impossibilité d'identification héroïque .....	77
La psychose.....	77
Imagos parentaux défaillants.....	78
Imagos parentaux tout-puissants .....	84
2) Perte de l'authenticité .....	88
Le faux self.....	89
Imposture transitoire et costumes .....	91
Aliénation et imposture .....	95
3) Fusion à l'identification héroïque .....	102
Trouble de la personnalité antisociale .....	102
Idéologies.....	107
Fusion à l'objet primaire .....	109

Adulthood .....	112
4) Le besoin de héros dans la société et les implications actuelles.....	113
Le besoin de magie .....	113
Le besoin de protection et le besoin de croire .....	117
Homo Deus.....	119
Le besoin de soumission et la cohésion de la masse .....	120
Le besoin d'identification.....	124
IV. DISCUSSION .....	126
V. CONCLUSION.....	129
VI. BIBLIOGRAPHIE.....	131
VII. ANNEXES .....	140
A. Annexe 1 : Liste des plus gros succès mondiaux au box-office (inflation non prise en compte) (9) .....	140
B. Annexe 2 : Liste des plus gros succès au box-office Français (10).....	141
C. Annexe 3 : Box-office français de 2010 à 2018 (12) .....	143

## I. INTRODUCTION

Pourquoi nous intéresser à la fonction des héros de fiction dans le psychisme humain ? Cela vient d'un constat, ou plutôt d'un sentiment que les figures héroïques réelles viennent à manquer, celles-ci semblent être de nature différente d'auparavant et de qualité moindre. En effet, nous n'avons plus de héros de guerre, de grands révolutionnaires ou de figure lutte pour telle ou telle cause. A la place, nous avons les footballeurs et les stars, chanteurs ou acteurs. A cela, s'ajoute l'intuition que ce début de siècle est marqué par un accroissement considérable du contenu de l'audiovisuel. En effet les films et les séries semblent se multiplier, ainsi que de nombreuses émissions — notamment de télé-réalité —, des créateurs de contenu vidéo en ligne — type YouTubers — etc.

Notre hypothèse serait que les héros sont indispensables à la construction psychique et que la détérioration des figures héroïques réelles entraîne une appétence pour les fictions, permettant ainsi l'identification du spectateur au héros. Tout cela paraissant traduire une soif d'identifications difficile à étancher.

## II. MATERIELS ET METHODES

Afin de démontrer notre hypothèse, nous allons tout d'abord confirmer, ou non, cette impression d'accroissement du contenu audiovisuel et de sa consommation en nous servant principalement des statistiques du CSA — conseil supérieur de l'audiovisuel —, du CNC — centre national du cinéma et de l'image animée —, de Médiamétrie — mesure de l'audience.

En nous basant principalement sur les travaux de S. Freud, D. Anzieu et O. Rank, nous reverrons deux principes qui semblent fondamentaux à notre élaboration : les rapports qu'entretiennent l'auteur et sa fiction et plus globalement l'artiste et son œuvre, puis les mécanismes de l'identification. Et nous définirons ensuite ce qu'est un héros et comment la figure du héros est apparue.

Nous étudierons ensuite le rôle des héros de fiction dans la construction psychique chez l'enfant, l'adolescent et l'adulte à travers ces mêmes fictions auxquels ils appartiennent. Nous nous servirons alors d'un large éventail de fictions parmi celles qui ont connu un succès important comme matériel clinique, étudiant à la fois le héros de la fiction, les rapports de ce héros avec ses propres figures héroïques et ainsi l'évolution de ce héros dans la fiction. Pour cette



analyse, nous nous appuyerons principalement sur les travaux de B. Bettelheim, d'O. Rank, de Freud et des concepts de D. W. Winnicott.

Nous nous baserons ensuite majoritairement sur les travaux de A. Bauduin, J. Chasseguet-Smirgel et D. W. Winnicott, toujours en utilisant les fictions comme matériel clinique, afin d'étudier les troubles liés aux déficits et aux débordements de l'identification héroïque.

Puis, à travers des tendances récentes dans les films, les travaux de S. Freud, B. Bettelheim, et Y. N. Harari, et une réflexion sur les figures héroïques modernes 'réelles', nous essaieront de prendre du recul afin de comprendre le rôle des héros dans la société et d'interpréter des phénomènes de sociétés actuels.

Enfin, nous discuterons des résultats obtenus.

### III. RESULTATS

#### A. ETUDE QUANTITATIVE ET QUALITATIVE DE LA DISTRIBUTION DE FICTIONS EN FRANCE

Les statistiques que nous vous présentons concernent en majorité des tendances observées en France dans le début du siècle et portent sur les films, les dessins animés et les séries que nous regrouperons sous le terme de 'fiction'. En effet, comme nous le discuterons plus tard, les 'histoires' des fictions possèdent de nombreux éléments émanant de l'inconscient de l'auteur et faisant écho à celui du lecteur ou du spectateur. Ainsi, celles-ci nous semblent les plus pertinentes pour réaliser un travail sur la psyché humaine.

##### *Au niveau quantitatif*

Ce que nous observons :

- Pour le cinéma : le nombre de films sortis en salles (c'est-à-dire hors rediffusion) au cinéma en France est passé de 509 en 2003 à 716 en 2016, et représente donc une augmentation de 41% (1). Le nombre de séances a augmenté de 24 % en 10 ans. Le nombre de salle de cinéma par habitant en France est le plus dense d'Europe. De plus, la part de marché des films nationaux par rapport aux films étrangers est plus élevée en France que dans

les autres grands marchés européens. (2) Du fait, entre autres, de 'l'exception culturelle française'.

- Pour la télévision : en 2000, 1487 films sont passés sur les chaînes nationales françaises gratuites (et Canal +) et 2457 en 2017, soit + 65% ; les fictions représentent 23,4% du contenu diffusé sur ces chaînes. (2)
- La production annuelle de séries est en constante augmentation depuis le début des années 2000 ; en 2000, 182 nouvelles séries sont sorties aux Etats-Unis contre 419 en 2015, soit une augmentation de 230%. (3)

Qu'en est-il de leur consommation ?

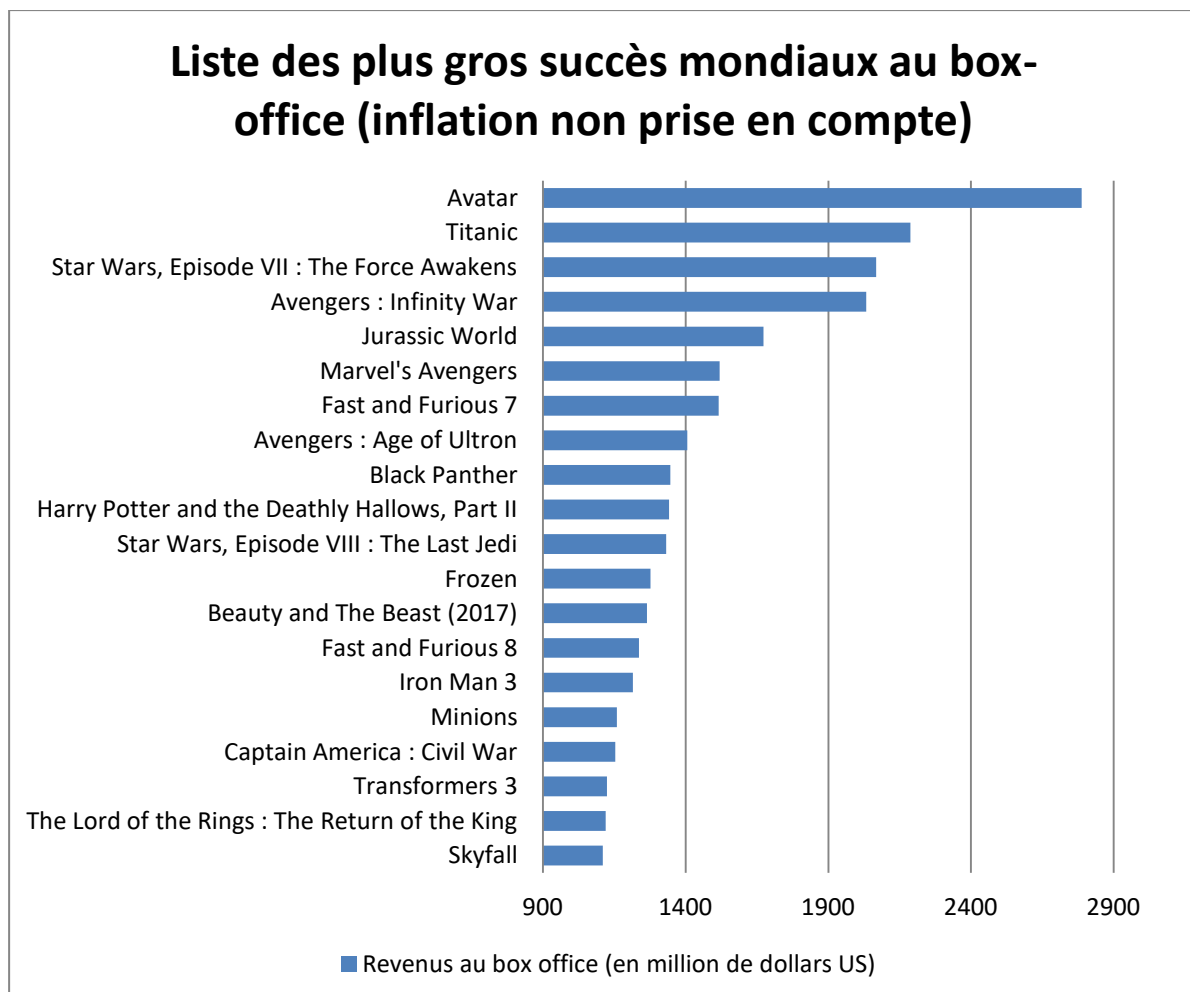
- Pour le cinéma : après avoir baissé suite à l'introduction de la télévision dans les foyers et de l'augmentation du prix du ticket d'entrée, la fréquentation des salles de cinéma a augmenté grâce au développement des multiplexes dans les années 90. Le nombre d'entrées annuel en salles de cinéma en France, rapporté au nombre d'habitants est passé de 2.8 en 2000 à 3.2 films / habitants en 2017 soit une augmentation de 14%. (4) En 21 ans, la fréquentation des salles en France a progressé de 28,5 %, soit une croissance plus rapide que celle de la population totale de référence (+11,5 %) (2).
- Pour la télévision : en 2017, 83% des français affirmaient regarder la télévision lors de leur temps libre. (5) Le temps moyen passé devant la télé était de 3h47 par jour par habitant, les chiffres étant en hausse, malgré la multiplication du type d'écrans. (6) 24.4% de ce qu'ont regardé les français sur les chaînes nationales gratuites en 2017 étaient des fictions et ont regardé en moyenne 265 heures de fiction dans l'année. (7)
- Les vidéos de la télévision de rattrapage et les vidéos à la demande avec abonnement : leur consommation a considérablement augmenté en France :
  - o TVR : 1.812 milliards de vidéos ont été vues en 2011 et 6.889 milliards en 2017 (+380%) (2)
  - o VàDA : 252 millions d'euros de recettes en 2012 et 485 millions en 2017 (+92.5%) (2)
  - o Le nombre d'abonnés à Netflix (leader des VàDA) dans le monde entier est passé de 7.48 millions en 2007 à 98.74 millions en 2017, soit une augmentation de 1320%. (3)
- Quant aux séries en particulier : 84,7 % des soirées de fiction sont dédiées aux séries en 2017 à la télévision française (chaînes gratuites) contre 78.6% en 2010 (+ 8%). (7) Le terme de 'binge-viewing' a été créé : fait de regarder plusieurs épisodes d'une même série à la suite. 42% des spectateurs pratiqueraient le binge-watching une ou deux fois par mois. Par exemple,

selon Netflix, 75% des abonnés ayant regardés la première saison de *Breaking Bad* sur la plateforme, auraient regardé tous les épisodes en une seule fois. Les saisons 2 et 3, contenant 13 épisodes, ont été regardées en une seule fois dans respectivement 81 et 85 % des cas. (3)

- Internet : le temps passé sur internet est en augmentation et est actuellement de 1h28 par personne, par jour, de plus, 1/3 de ce temps est consacrée à regarder des contenus vidéos. (6)
- Les livres : on pourrait penser que ceci est corrélé avec une diminution de la lecture mais la vente de livres en France est passée de 353.6 millions de livres en 2000 à 434.5 en 2016, soit une augmentation de 23% (avec un pic en 2007 à 486.6 millions) (8)

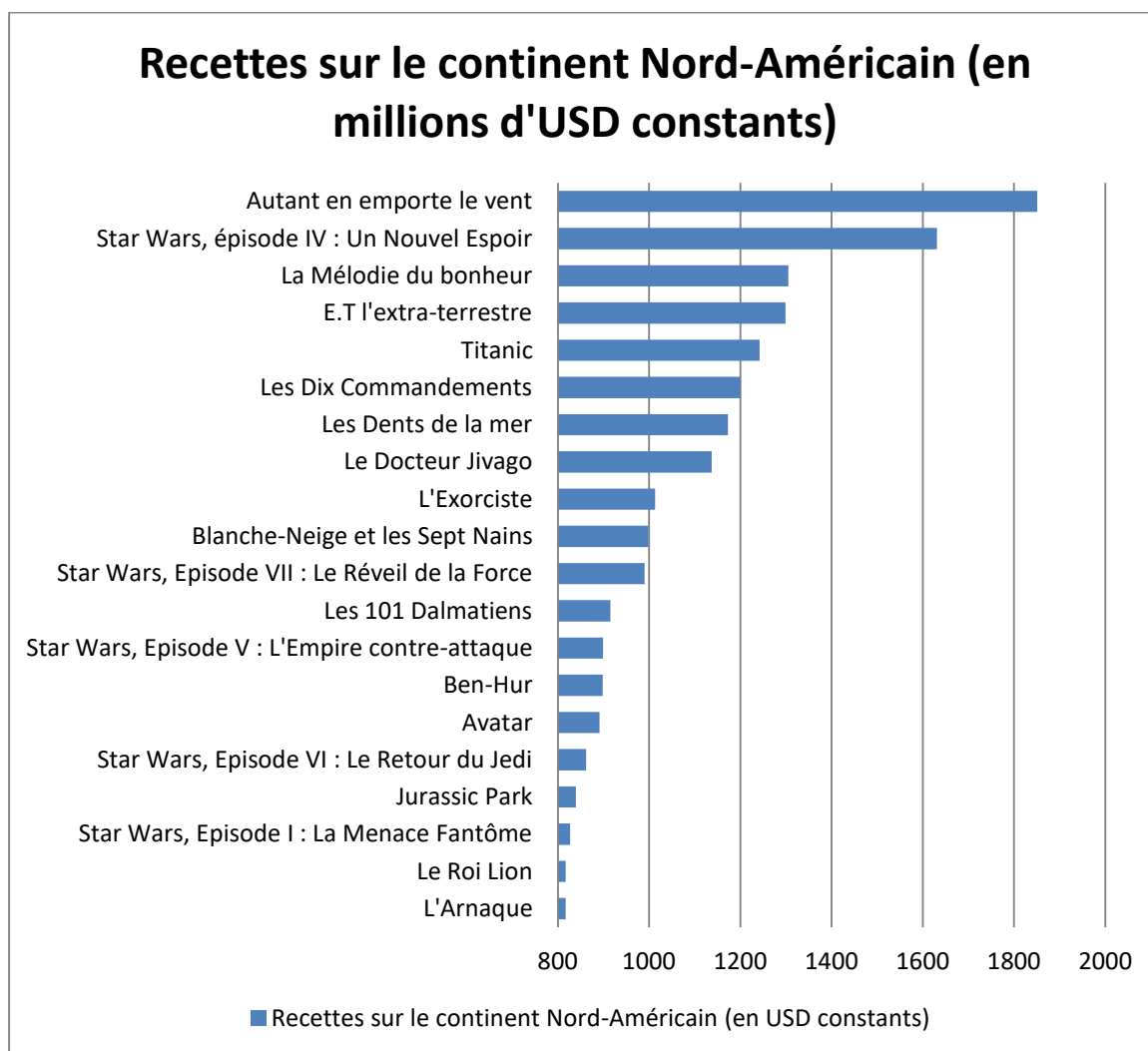
Ainsi, la consommation de films et de séries a nettement augmenté depuis le début du siècle. Mais quels sont les genres de fictions les plus représentés ?

*Au niveau qualitatif*



Si nous prenons la liste des 20 plus gros succès mondiaux au box-office (9), 16/20 (soit 80%) sont des fictions de fantaisie, fantastiques ou de science-fiction — avec des éléments irrationnels ou irréalistes. Et si nous prenons les 100 plus gros succès mondiaux (cf. Annexe n°1), 90 sont de fantaisie, fantastiques ou de science-fiction ! Nous vous proposons de les appeler films de genre 'irréel' par commodité. Sur les 20 premiers nous avons aussi 3 films d'action (deux '*Fast and Furious*' et un *James Bond*) et *Titanic* qui est une romance dramatique...

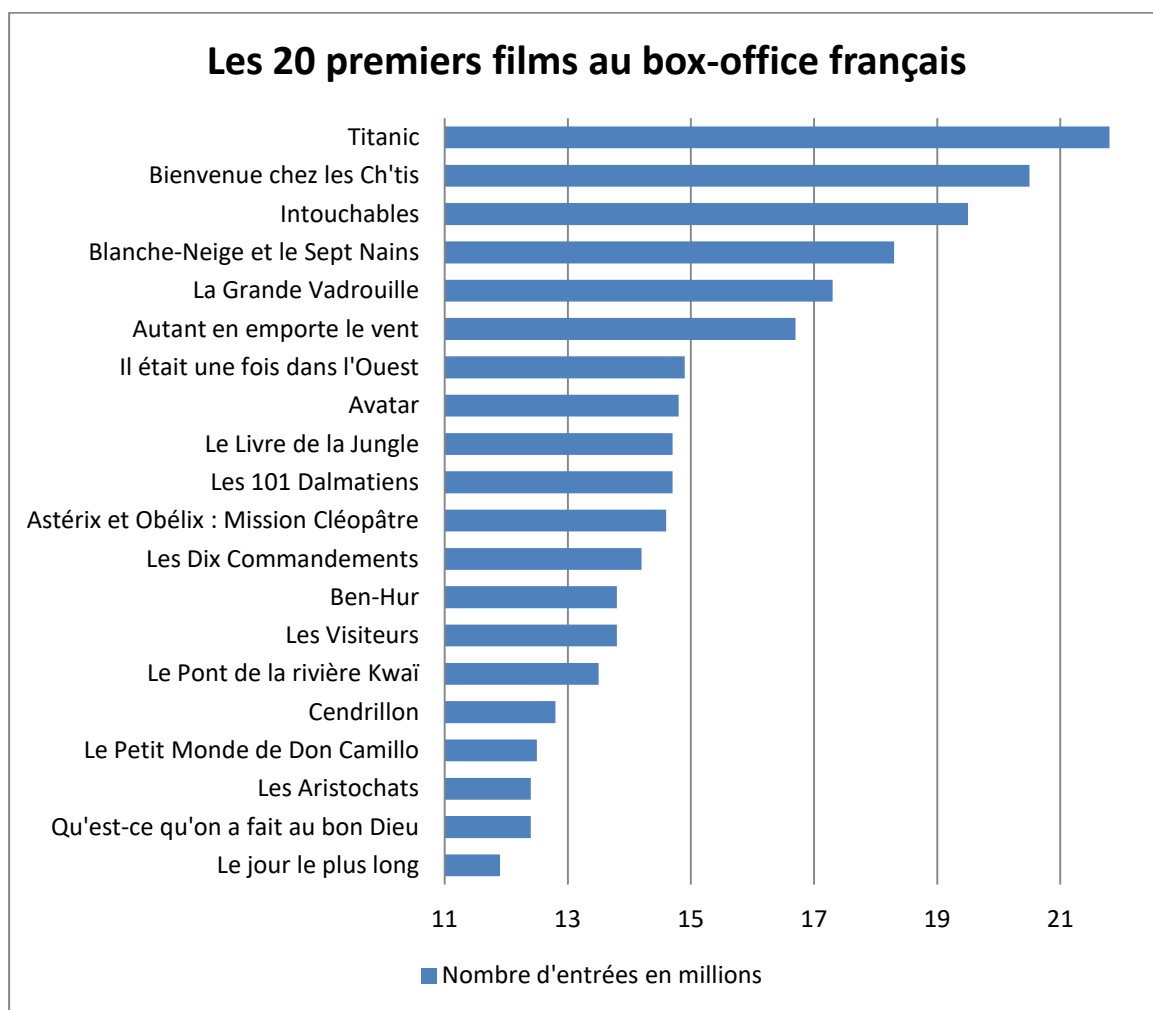
Cependant, la plupart de ces films sont relativement récents, ce qui peut être faussé par l'inflation du dollar. Nous avons donc recherché des chiffres en fonction de cette inflation (mais ne les avons trouvés uniquement pour le continent Nord-Américain). (9) Les films de genre 'irréel' sont alors moins représentés : 12/20, soit 60%, mais représentent tout de même plus de la moitié de ces films (notons qu'un quart de ces films sont des épisodes de la saga Star Wars). Ainsi, l'appétence pour ce genre cinématographique semble s'être accrue récemment.

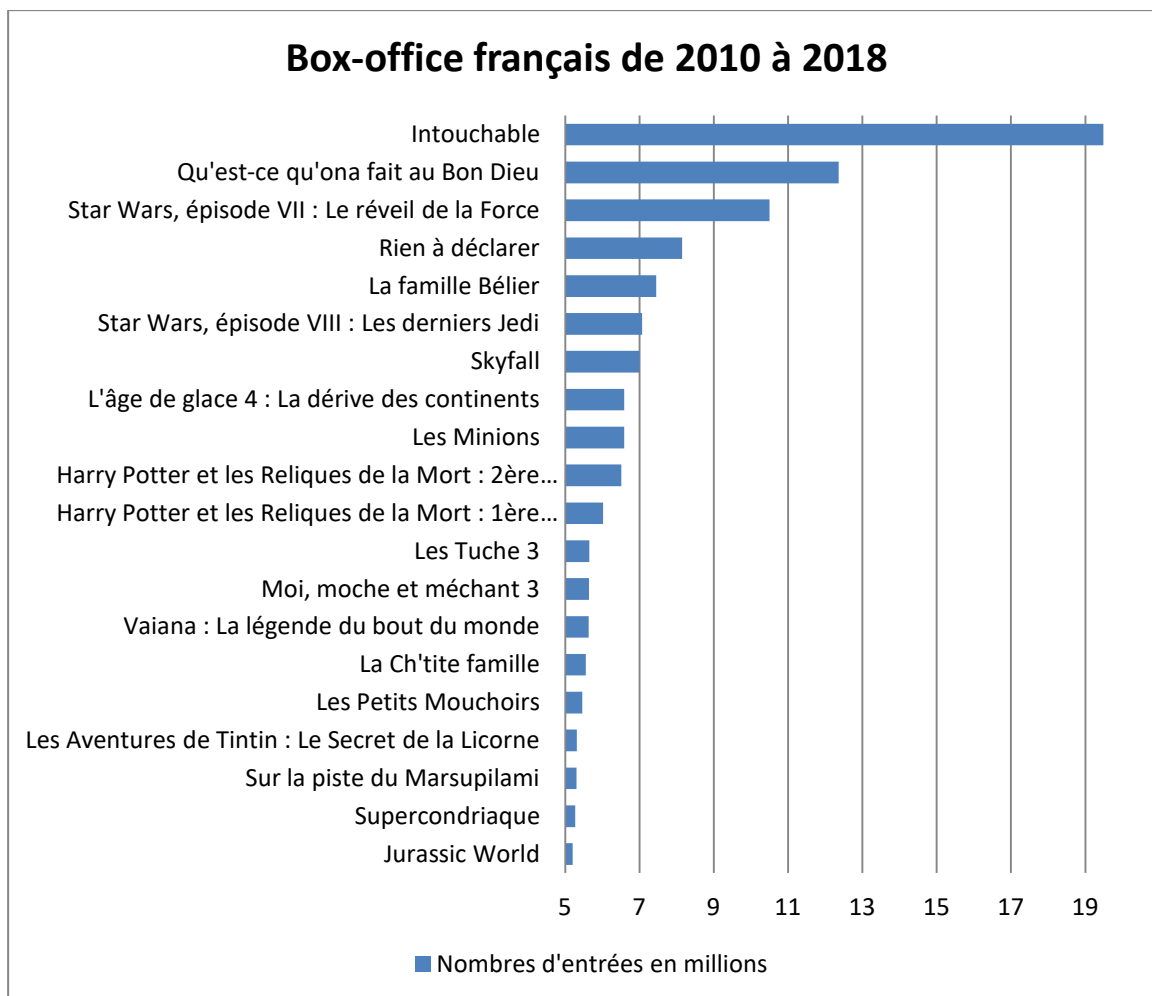


Si nous allons voir plus précisément, ce qu'il se passe en France en prenant les 100 premiers films au box-office français (10) (Annexe 2, et un extrait ci-joint) : 47 films sont français et 50 proviennent des États-Unis. Les films du genre 'irréel'

sont beaucoup moins représenté qu'au box-office mondial et sont au nombre de 34 (6 sur les 20 premiers dont 4 dessins animés). Il semblerait que la comédie soit particulièrement appréciée avec 28 comédies — françaises qui plus est —, alors que celle-ci est quasiment absente des 100 premiers films du box-office mondial à l'exception de quelques dessins animés du type *Shrek* ou *Moi, Moche et Méchant* et de deux super-héros comiques : *Dead Pool* et *Les Gardiens de la Galaxie*. Les comédies ont représenté en moyenne 27% des entrées au cinéma en France de 2005 à 2014. (11)

Sur ces 100 premiers films au box-office français, nombre de films sont relativement anciens (probablement du fait d'une 'dilution' des entrées au cinéma du fait de la multiplication du nombre de films dont nous avons parlé plus tôt). Pour observer les dernières tendances, nous avons pris le box office sur les 8 dernières années en France : de 2010 à 2018 (12) (Annexe 3 et diagramme ci-joint). Nous remarquons alors que 73 films sur 100 sont de genre 'irréel' (10 sur les 20 premiers) ce qui tend à confirmer l'attrait récent pour ce genre cinématographique.





Si l'on regarde le top 5 des genres cinématographiques des fictions les plus regardées en 2016 et en 2017 sur les plateformes de vidéo à la demande aux Etats-Unis (en se basant sur le 20 premiers pourcents des séries les plus demandées) (13), il semble que le genre 'irréel' soit particulièrement apprécié :

N°	2017	2016
1	Drames apocalyptiques	Drames apocalyptiques
2	Aventures historiques	Séries de super héros
3	Séries de super héros	Aventures historiques
4	Drame de fantaisie	Séries de super héros
5	Science-fiction	Drame musical

En tête des drames apocalyptiques, nous avons *The walking dead*, et *Vikings* pour les aventures historiques. Les séries de super-héros sont descendues d'une place entre 2016 et 2017, l'hypothèse faite est que, du fait que le nombre de séries de super-héros se soit multiplié, l'audience s'est diluée parmi ces différentes séries. Au devant de la scène pour les drames de fantaisie : nous trouvons *Game of Thrones* et enfin *Stranger Things* pour la science fiction.

Nous pourrions supposer que cette tendance à 'l'irréel' est due à un public très jeune mais ceci est infirmé par les statistiques :

- 81.7% des français allant au cinéma avaient plus de 15 ans en 2017. (2)
- Le taux de fréquentation du cinéma (c'est-à-dire rapporté à la proportion de la tranche d'âge concernée dans la population totale française) est le plus élevé chez les 15-19 ans, suivi de près par les 11-14 ans et les 20-24 ans ; concernant donc un public tout de même jeune, mais non des enfants. Cependant, le public de moins de 14 ans est en hausse : de 5.4 millions d'entrées en 2000 à 6.3 millions en 2017 (le plus haut niveau jamais atteint) soit une augmentation de 16.7%. (2)
- De plus, si l'on observe la répartition du public des salles de cinéma en fonction du nombre d'enfants par foyer : en 2015 par exemple, 81,3% des spectateurs provenait d'un foyer sans enfants, puis cette proportion diminue à mesure que le nombre d'enfants augmente. (14)

Ainsi, le contenu audiovisuel est de plus en plus riche et de plus en plus consommé. Par ailleurs, plusieurs tendances se dessinent : l'appétence pour les films de genre 'irréel' et le franc succès des séries.

## B. PREREQUIS

### 1) L'artiste et son œuvre

Dans la partie « Rêve », de *l'Introduction à la psychanalyse* (15), S. Freud « tient à attirer notre attention sur un côté des plus intéressants de la vie imaginative [...] : l'Art. »

#### *L'artiste et son désir*

S. Freud décrit l'artiste comme quelqu'un animé de « tendances extrêmement fortes, qui voudrait conquérir honneur, puissance, richesse, gloire et amour des femmes ». Mais, n'y parvenant pas, il va « concentrer tout son intérêt et aussi sa libido, sur les désirs créés par sa vie imaginative ». « Le véritable artiste [...] sait d'abord donner à ses rêves éveillés une forme telle qu'ils perdent tout caractère personnel susceptible de rebuter les étrangers, et deviennent une source de jouissance pour les autres. Il sait également les embellir de façon à dissimuler complètement leur origine suspecte. [...] Il procure à d'autres le moyen de puiser à nouveau soulagement et consolation dans les sources de jouissance, devenues inaccessibles, de leur propre inconscient. » C'est pourquoi, « le domaine

intermédiaire de la fantaisie jouit de la faveur générale de l'humanité, et tous ceux qui sont privés de quelque chose y viennent chercher compensation et consolation. »

Ainsi, S. Freud fait le parallèle entre les œuvres d'art et les rêves : ils mettent en scène la réalisation de désirs. Il cite les désirs inconscients, dont nous n'avons donc pas connaissance parce qu'ils ont été refoulés par le surmoi, car jugés immoraux, honteux. Selon D. Anzieu, dans son écrit *Vers une métapsychologie de la création* (16), l'artiste doit posséder un surmoi sans sévérité ce qui lui permet d'avoir accès à ces matériaux oubliés des premières années de l'enfance. Il explique que la première étape du travail psychique de la création consiste en un « mouvement régressif, lié à une crise intérieure et mobilisant des représentations archaïques ». Ceci permettrait à l'artiste de libérer des productions fantasmatiques. Ensuite — correspondant à la deuxième étape de la création — l'artiste va percevoir certaines de ces représentations qui vont alors se fixer au niveau préconscient et qui vont agir comme noyau organisateur de la création.

S. Freud, précise qu'une partie du travail de l'artiste est de réussir à déguiser ces désirs socialement inacceptables et leur réalisation afin que son œuvre soit acceptée par le public. En effet, dans le cas contraire, le surmoi et la censure se manifesteraient et le public se détournerait de l'œuvre, la jugeant inadmissible. L'œuvre ne pourrait donc plus remplir son rôle. S. Freud ne les nomme pas, mais les œuvres peuvent également représenter des désirs conscients n'étant pas répréhensibles.

Par ailleurs, S. Freud parle du fait que l'artiste gomme les traits personnels de son œuvre, pour ne pas repousser le public ; celui-ci peut alors la faire sienne, se l'approprier. Cependant, des traces de l'histoire personnelle de l'artiste doivent inévitablement persister dans l'œuvre. Il est alors probable que ces traces fassent écho à l'histoire personnelle d'une partie du public, ce qui expliquerait que, en dehors de sa qualité, l'œuvre touche préférentiellement telle ou telle personne.

Le public rentre ainsi dans « une illusion particulière, celle de vivre une représentation de son propre fantasme alors qu'il a affaire à un fantasme ou à un aspect d'un fantasme propre à l'auteur. Mais de plus, l'œuvre, par sa réalité, par ses effets, prouve la rémanence en nous, depuis la petite enfance, de l'univers de l'illusion et satisfait à la nécessité où nous nous trouvons tous, pour supporter la difficulté de vivre, de réconcilier de temps à autre le principe de plaisir et le principe de réalité » (16).



## Les mythes

Nous avons principalement abordé la mise en scène du désir dans l'art. Mais déjà en 1901, dans *Psychopathologie de la vie quotidienne* (17), S. Freud pense que « pour une bonne part, la conception mythologique du monde, qui anime jusqu'aux religions les plus modernes, n'est autre chose qu'une psychologie projetée dans le monde extérieur. L'obscur connaissance des facteurs et des faits psychiques de l'inconscient (autrement dit : la perception endopsychique de ces facteurs et de ces faits) se reflète [...] dans la construction d'une réalité supra-sensible, que la science retransforme en une psychologie de l'inconscient. On pourrait se donner pour tâche de décomposer, en se plaçant à ce point de vue, les mythes relatifs au paradis et au péché originel, à Dieu, au mal et au bien, à l'immortalité, etc. et de traduire la métaphysique<sup>1</sup> en métapsychologie<sup>2</sup>. »

En d'autres termes, la perception que nous avons des faits étranges et a priori inexplicables émanant de notre inconscient (les lapsus, les rêves, les actes manqués, le 'karma' etc.) se retrouve dans les mythes (et les religions). Ils peuvent ainsi, une fois extériorisés, être analysés et permettent de comprendre les processus intrapsychiques. Le concept ne concerne alors plus seulement le désir, mais il s'étend à tous les processus psychiques. S. Freud l'avait déjà mis en pratique en 1899 avec le célèbre complexe d'Œdipe qu'il expose dans *L'interprétation des rêves* (18). Il y met en évidence la similitude entre deux rêves qu'il rencontre régulièrement chez ses patients : le rêve de la mort du père et le rêve de relation sexuelle avec sa mère, et le mythe d'Œdipe, où un oracle prédit à Œdipe qu'il tuera son père et qu'il se mariera avec sa mère, ce qu'il fera plus tard sans le savoir. Cet exemple met cependant encore en scène des désirs.

Plus tard, en 1909, sous l'instigation de S. Freud, O. Rank rédige un travail sur *Le mythe de la naissance du héros* (19). Il part du constat que les grandes civilisations, assez tôt dans leur histoire, ont des 'héros nationaux' qu'elles glorifient dans des poèmes et des légendes. Il remarque alors que le récit de leur naissance est particulièrement marqué par des éléments fantastiques et surtout qu'à travers le monde, dans des pays totalement indépendant, des similitudes déconcertantes, voire des éléments identiques se retrouvent. Il en arrive à la conclusion que le mythe est comme un « rêve de masse ». Nous détaillerons plus loin les principales découvertes qu'il expose dans son ouvrage. Il étend ensuite ses découvertes aux autres récits fictifs.

Enfin, en 1974, D. Anzieu (16), s'appuyant sur les travaux de G. Bachelard (1943) (20), explique que « n'importe quel complexe inconscient, n'importe quel conflit défensif peuvent alimenter une œuvre. L'ensemble des œuvres créées vise

---

<sup>1</sup> Philosophie, partie fondamentale de la réflexion philosophique qui porte sur la recherche des causes, des premiers principes. Par ex. : Dieu, le monde, le moi, la liberté et l'immortalité. (32)

<sup>2</sup> Psychanalyse, [chez Freud] Théorie généralisée des processus psychiques visant à les décrire dans leurs relations topiques, économiques, dynamiques. (32)

à établir en quelque sorte un inventaire des désirs, des défenses, des angoisses, des fantasmes humains. »

### *Création et réélaboration des positions schizo-paranoïde et dépressive*

D. Anzieu (16), d'après les enseignements de Mélanie Klein (21), distingue comme moteurs principaux de la création artistique la réélaboration des positions schizo-paranoïde et dépressive. Il paraît important de détailler ces deux positions qui nous aideront à comprendre certains éléments dans la suite de notre exposé :

- Dans la position schizo-paranoïde : le 'mal' est le problème, « le sujet se débat avec les angoisses de morcellement et de persécution »
- Dans la position dépressive : la 'mort' est le problème, « l'expérience vécue du dépressif est dominée par l'angoisse d'avoir perdu l'objet aimé, de l'avoir détruit en même temps qu'il l'aimait. »

Il précise par ailleurs que le conflit qui fournit le contenu latent de l'œuvre (c'est-à-dire les éléments inconscients à l'origine des éléments manifestes, 'visibles' de l'œuvre) peut tout à fait être différent de la structure psychique de l'artiste. Essayons de nous pencher quelques instants sur ces deux positions et leur traduction artistique. Dans la position schizo-paranoïde, le mal donc, est le problème. Il y a du clivage : tout ce qui est bon est gardé en dedans et tout ce qui mauvais est projeté à l'extérieur représentant un univers manichéen. Ceci donne naissance à des bons et des mauvais objets. Nous reconnaissons bien ici les gentils, idéalisés et les méchants, persécuteurs. Correspondant plutôt à des films d'aventure et de genre 'irréel'. Dans la position dépressive, la mort est le problème, l'expérience est dominée par « l'angoisse d'avoir perdu l'objet aimé, de l'avoir détruit en même temps qu'il l'aimait. » On trouve la culpabilité, la castration, la réparation, la sublimation... On reconnaît alors les drames, les romances. La réalité n'est cependant pas aussi scindée, les œuvres possédant en général les deux aspects dans des proportions variées, l'un pouvant évidemment prédominer.

Ainsi, le contenu de toute œuvre est un complexe inconscient et n'importe quel complexe inconscient peut alimenter une œuvre. Nous avons vu que le spectateur peut jouir de cette œuvre parce qu'il a l'impression de vivre une représentation de son propre fantasme. Ceci est aidé par les talents de l'artiste mais est possible grâce un mécanisme : l'identification.

## 2) L'identification

Il est intéressant de commencer par de l'étymologie et des définitions basiques qui donnent déjà une vue d'ensemble sur le sujet. Selon le Larousse (22), 'identifier' vient du latin classique *idem*, le même, et *facere*, faire, donc littéralement : 'faire le même'. Voici les différentes définitions d'identifier :

- Etablir l'identité d'une personne (par exemple reconnaître une victime).
- Préciser la nature de quelque chose, son type, sa catégorie, pouvoir dire ce que c'est.
- Considérer que quelqu'un, quelque chose, a des caractères identiques ou comparable à quelqu'un ou quelque chose d'autre et les assimiler l'un à l'autre.

Nous voyons que ceci englobe les différentes nuances de l'identification : établir une identité, reconnaître quelque chose, assimiler quelque chose, et enfin, faire la même chose. Développons. S. Freud a proposé une définition de l'identification : "l'identification est l'assimilation d'un moi à un moi étranger, par la suite de laquelle ce premier moi se conduit à certains égards, comme l'autre... l'identification est une forme très importante de la liaison à l'autre personne, vraisemblablement la plus originelle, elle n'est pas la même chose qu'un choix d'objet" (23), (24)

### *L'identification primaire*

Il y a d'abord l'identification primaire que S. Freud décrit dans *Psychologie des masses et analyse du moi* (25) : « L'identification est connue de la psychanalyse comme la manifestation la plus précoce d'une liaison de sentiment à une autre personne. » C'est une identification processuelle, une identification aux processus psychiques des parents de la préhistoire individuelle, c'est-à-dire aux modèles des processus psychiques 'père', 'mère' et 'parents'. Cette identification se fait avant tout investissement d'objet. (26) Pour certains auteurs, il s'agirait d'un « stade d'indifférenciation mère-bébé, de l'ordre de la symbiose, d'une fusion, correspondant à un stade préobjectal et dans laquelle se produisent les premières intégrations psychosomatiques ». (27) Ceci fait penser aux concepts de la mère environnement et du *holding* et *handling* chez D. W. Winnicott (28), où le bébé, à partir d'un état d'indifférenciation va réussir petit à petit à définir ses limites corporelles grâce aux soins et à se 'vivre' de la manière dont il est considéré. Cette identification primaire est cannibalique : le nouveau-né s'approprie les propriétés de ce qui est absorbé. Mais ceci implique alors une ambivalence : ce qui est avalé est détruit. (24)

## *Les identifications secondaires*

Arrivent ensuite les identifications secondaires, S. Freud (25) poursuit : « le petit garçon fait montre d'un intérêt particulier pour son père, il voudrait et devenir et être comme lui, venir à sa place en tous points. Disons-le tranquillement : il fait du père son idéal. Simultanément à cette identification avec le père, peut-être même antérieurement à elle, le garçon a commencé à effectuer un véritable investissement d'objet de la mère selon le type par étayage ». « L'identification aspire à donner au moi propre une forme analogue à celle du moi autre pris comme 'modèle'. »

S. Freud décrit plusieurs types d'identifications secondaires :

- L'identification dans l'hystérie : il prend l'exemple d'une petite fille qui contracte le même symptôme que sa mère : une toux. Cette identification montre que la fille veut prendre la place de sa mère, auprès de son père. Cette identification provient du complexe d'Œdipe et exprime l'amour d'objet pour le père. La deuxième possibilité est que la petite fille contracte la toux de la personne aimée (la toux du père), ici, l'identification vient alors à la place du choix d'objet. L'identification hystérique est labile, partielle et ne porte que sur un trait en particulier.
- L'identification dans la mélancolie : le moi introjecte totalement l'objet perdu (et décevant). Le moi se scinde alors en deux parties : une, cruelle, l'idéal du moi — dont nous reparlerons sous peu — qui fait rage contre l'autre, qui contient l'objet perdu, l'accablant d'amers critiques et reproches.

Ces identifications vont être à la source de deux 'grandes institutions psychiques' : l'idéal du moi et le surmoi (24).

### *L'idéal du moi*

S. Freud décrit l'idéal du moi dans *Psychologie des masses et analyse du moi* (25). L'idéal du moi est l'héritier du narcissisme originel dans lequel le moi enfantin se suffit à lui-même, il 'se convient' si l'on peut dire, ne prenant pas en compte les obligations extérieures. L'enfant est ainsi son propre idéal. Mais, au fur et à mesure, les exigences de l'environnement vont faire irruption, notamment celles des parents. L'enfant va réussir à se plier à certaines de ces exigences mais il y en aura d'autres qu'il ne pourra pas accomplir. Va alors se former l'idéal du moi qui correspond à une image du moi possédant les qualités nécessaires pour répondre à toutes ces obligations. Ainsi, l'être humain peut trouver satisfaction car il abrite dans cet idéal du moi — et donc en lui — les qualités attendues par

l'environnement (25). L'idéal du moi représente donc les « exigences nécessaires pour que le moi de l'enfant garde l'amour des parents ». (24)

Ainsi, l'idéal du moi se forme en grande partie sur les attentes des parents. C'est ce que S. Freud décrit dans *Pour introduire le narcissisme* (29) utilisant la célèbre dénomination « His Majesty the Baby » : « Il accomplira les rêves de désirs que les parents n'ont pas mis à exécution ; il sera un grand homme, un héros à la place de son père ; elle épousera un prince, dédommagement tardif pour la mère. » L'enfant représente alors un prolongement, complète le narcissisme des parents : il fera mieux qu'eux, il sera la garantie de leur immortalité, il palliera à leur finitude. En effet, le nouveau-né contient un potentiel quasi-illimité ; il est pluripotent, laissant ouvert le champ des possibles, les parents projetant leurs propres désirs idéalisés sur lui.

### *Le surmoi*

S. Freud décrit le surmoi dans *L'homme Moïse et la religion monothéiste* (30). Le surmoi est l'héritier du complexe d'Œdipe. « Lors du développement individuel, une part des puissances inhibitrices à l'œuvre dans le monde extérieur est intériorisée » et forme le surmoi « qui se pose en face du reste pour observer, critiquer, interdire. » Ainsi, grâce à des identifications secondaires, l'enfant fait sien les lois, la morale, les principes de ses parents et des différentes personnes participant à son éducation. Ce faisant, le moi va donc devoir renoncer à bien plus de satisfactions pulsionnelles qu'auparavant. En effet, il devait déjà prendre en compte le principe de réalité (satisfaction impossible en pratique, ou dangereuse du fait de la réalité extérieure) mais il devra dorénavant se soumettre à sa propre loi morale. Il nous semble que le 'petit ange' se posant sur l'épaule du héros dans les fictions, lui disant de faire 'le bien', accompagné à son opposé par un 'petit diable' incitant le héros à céder à ses pulsions, représente à merveille le conflit entre le surmoi et le ça.

Il est important de préciser que, « si le renoncement à une pulsion pour des motifs extérieurs est seulement générateur de déplaisir, celui qui résulte de motifs intérieurs, d'obéissance à l'égard du surmoi, a un autre effet économique. En dehors de l'inévitable séquelle de déplaisir, il apporte aussi au moi un gain de plaisir, en quelque sorte, une satisfaction substitutive. Le moi se sent élevé, enorgueilli de renoncer à la pulsion ». En effet, lorsqu'un enfant provoque le mécontentement de ses parents, il a peur de perdre leur amour. A l'inverse, lorsqu'il leur obéit et renonce à une pulsion, il attend d'être aimé davantage par eux et se sent plus en sécurité. Le surmoi étant le 'vestige' ou la continuité introjectée de l'autorité parentale, le moi, comme dans l'enfance, a peur de mettre en jeu « l'amour de son maître suprême » : dès lors qu'il va passer outre les 'commandements' de son surmoi, il va ressentir remords, culpabilité, voire

colère envers lui-même. Au contraire, lorsque le moi renonce à ses pulsions, l'amour qui provenait de ses parents est remplacé par de l'amour pour soi, de la fierté, de la satisfaction, nourrissant donc le narcissisme. (30)

### *Moteur et mécanisme des identifications*

Nous avons déjà en partie discuté de ce qui motive ces identifications : c'est, dans l'identification de type hystérique, le désir de 'jouir comme' la personne à laquelle le trait est emprunté (identification au parent du même sexe pour prendre sa place auprès du parent de sexe opposé dans l'exemple cité ci-dessus). C'est l'amour des parents, pour répondre à leurs attentes, avec l'idéal du moi. Enfin, c'est l'Œdipe avec la crainte de la castration pour le surmoi. Mais S. Freud évoque un autre contexte : « l'identification étant la forme la plus précoce et la plus originelle de la liaison de sentiment [...] il arrive souvent que le choix d'objet redevienne identification, donc que le moi fasse sienne les propriétés de l'objet ». Dans ce cas, l'identification « devient le substitut d'une liaison d'objet libidinale, en quelque sorte par introjection de l'objet dans le moi » (25), ce sont les identifications narcissiques.

Ici, le travail de B. Chervet sur l'œuvre de S. Freud, *Le double sens de l'identification* (26), va nous aider à comprendre le motif de ce type d'identification et son mécanisme. Il part du fait que « tout élément inconscient doit se transposer sur une réalité externe tangible afin de devenir conscient. Dans un premier temps, [...] l'élément inconscient se reconnaît dans une réalité perceptible à laquelle il s'identifie. [...] Dans un second temps, s'effectue une différenciation entre l'élément de réalité servant de support d'identification et l'élément inconscient ; les deux réalités sont alors reconnues et séparées. L'identification devient différenciatrice. » Pour illustrer schématiquement, nous allons prendre l'exemple de la joie. Si dans une interaction mère-bébé le bébé est joyeux, l'émotion va être partagée par la mère, le bébé va identifier les traits du visage heureux de la mère (le visage de la mère étant le premier miroir du bébé (31)), il va aussi enregistrer la prosodie gaie de sa voix et celle-ci va nommer l'émotion 'tu es content'. L'émotion qu'il ressent va se reconnaître, s'identifier dans ce que ressent la mère car elles se correspondent. La notion de joie va d'abord rester 'collée' avec la représentation qu'il a de sa mère heureuse, puis du fait de la répétition de l'expérience (avec sa mère et d'autres personnes), les deux représentations vont se différencier, et donc se séparer, l'enfant identifiant sa propre joie comme telle, sans s'appuyer sur une représentation extérieure.

Cependant, ce mécanisme va avoir une limite : le cas où il n'y a pas de réalité externe tangible sur laquelle s'appuyer : l'absence. Les absences, les manques, les pertes sont donc des « réalités qui ne peuvent donner lieu à des traces directes, différenciables en représentation de choses ». Le moyen que va trouver

le psychisme pour traiter avec ce manque est de justement le supprimer. Ainsi, lorsque le moi va détecter une différence (que ce soit entre présence et absence ou entre perception et représentation), il va introjecter ce qui lui manque et le faire sien. Va alors commencer une « course aux identifications multiples. Il s'agit d'avaler le monde, de s'en remplir et d'être sans manque », ceci étant source de plaisir. Mais, par la suite, sera réalisé qu'aucune identification ne supprimera jamais le manque. C'est pourquoi, dans un deuxième temps, l'identification va s'accompagner d'une déception. Cette douleur morale associée signe l'endeulement, la reconnaissance de la perte définitive et du manque.

Il est important ici de noter que l'identification paraît paradoxale : elle naît de la reconnaissance d'un manque qu'elle essaie à la fois de nier. Elle permet de se séparer d'un objet en même temps qu'elle le retient. B. Chervet, précise que « toute étude de l'identification doit renoncer à résoudre ces ambiguïtés, mais bien au contraire les envisager inhérentes à la définition même de l'identification. » Ces identifications sont « multiples, plurielles et concomitantes, plus ou moins mouvantes et labiles, voire instables ou au contraire rigides, souvent contradictoires et même incompatibles. » « Les identifications participent toutes à octroyer au sujet son identité. » Nous comprenons maintenant que l'identification est au cœur même de la construction de l'appareil psychique (24).

Nous avons alors éclairci les nuances de la définition de l'identification : reconnaître deux choses comme identiques, classer quelque chose dans une catégorie, assimiler quelque chose, faire la même chose et enfin établir une identité. Notre hypothèse de départ était que l'appétence pour les fictions provient de l'identification du spectateur au héros. Nous allons maintenant voir ce qu'est un héros.

### 3) Le héros

Nous allons également commencer par de l'étymologie et des définitions du dictionnaire. Dans le *Trésors de la langue française informatisé* (32) : héros vient du grec ἥρως signifiant « demi-dieu ». Il y a plusieurs définitions :

- Héros, substantif masculin :
  - Mythologie, être fabuleux, la plupart du temps d'origine mi-divine, mi-humaine, divinisé après sa mort.
  - Personnage légendaire auquel la tradition attribue des exploits prodigieux.
- Héros, héroïne, substantif :

- Homme, femme qui incarne dans un certain système de valeurs un idéal de force d'âme et d'élévation morale.
- Homme, femme qui porte un trait de caractère à son plus haut degré. (Ex. : C'est un héros de sagesse)
- Principal personnage masculin ou féminin d'une œuvre artistique.

Nous trouvons plusieurs notions intéressantes :

- Dans la première partie de la définition, le mot est uniquement masculin.
- La notion de divinité est associée à l'origine même du mot héros.
- Il y a un côté 'léger', imaginaire, une histoire.
- C'est un personnage avec des qualités remarquables, ou ayant un trait de caractère exceptionnel, il représente un idéal.
- Enfin, c'est une notion ancienne, ayant commencé avec les mythes grecs, se poursuivant avec les légendes, puis glissant jusqu'au personnage principal d'une œuvre artistique. Il paraît important de noter qu'un héros de fiction même 'quelconque', c'est-à-dire même non exceptionnel, descend ainsi de la lignée du demi-dieu, il y a une notion de 'filiation'.

S. Freud, dans *L'homme Moïse et la religion monothéiste* (30), essaie de comprendre ce qu'est un héros. Pour cela, il remonte à l'origine de sa création, et suit son évolution. Ce faisant, il s'aide de ses travaux effectués dans *Totem et Tabou* (33). Il part du modèle de la horde originaire que nous allons donc brièvement rappeler. Il précise que cette histoire est une « version très condensée » de la réalité, comme si elle n'était arrivée qu'une seule fois, alors qu'en réalité, cette histoire s'est répétée un nombre incalculable de fois, sur des millénaires, probablement pour toute l'humanité. A force de répétitions, cette préhistoire a laissé des traces psychiques inconscientes chez l'humain, un patrimoine se transmettant de façon héréditaire de génération en génération. Les restes de ces temps primitifs sont donc toujours présents à l'heure actuelle en chaque personne, tout comme si l'histoire s'était produite à l'échelle de sa propre famille, dans un passé très proche. Voici cette histoire :

### *La horde primitive*

« Dans des temps primitifs, l'homme primitif vivait en petites hordes, dont chacune était placée sous la domination d'un mâle puissant. » « Le mâle puissant était le maître et le père de toute la horde ; il n'était pas limité dans son pouvoir, dont il faisait usage avec brutalité. Tous les êtres féminins étaient sa propriété, les femmes de sa propre horde et leurs filles [...]. Le destin des fils était dur ; quand ils éveillaient la jalousie du père, ils étaient assommés ou châtrés ou



bannis. Ils étaient contraints de vivre ensemble dans de petites communautés et de se procurer des femmes par rapt, l'un ou l'autre pouvant alors parvenir à se créer une position analogue à celle du père dans la horde primitive. » Par la suite, « les frères chassés, vivant en communauté, s'associèrent, vainquirent le père et le dévorèrent cru, selon la coutume de ces temps. » « Ce n'était pas seulement qu'ils haïssaient et craignaient le père ; ils le vénéraient aussi comme un modèle et chacun voulait en réalité se mettre à sa place. L'acte cannibale devient alors compréhensible en tant que tentative d'identification avec lui par incorporation d'un morceau de lui. »

Il est important de noter ici cette ambivalence indissociable de la relation au père. D'une part, une admiration avec un respect, d'autre part une crainte du fait de sa puissance associée au risque de castration ; le sentiment d'injustice à cause de cet abus de pouvoir mais à la fois de la jalousie, l'envie d'être à sa place. C'est pourquoi, après le renversement de ce règne, la place laissée vacante du père attisa la convoitise des frères qui se disputèrent alors l'héritage paternel. Ceux qui étaient les plus puissants réussirent à reprendre la place du maître de la horde et à réinstaurer un modèle identique à celui de la horde primitive, jusqu'à ce qu'il se fasse à son tour tuer, et ainsi de suite.

### *L'alliance des frères et l'animal totem*

Au vu « des dangers et de l'absence de succès de ces luttes, le souvenir de l'acte de libération accompli en commun et les liens affectifs nés entre les frères pendant les temps du bannissement conduisirent finalement ceux-ci à s'unir, à conclure une sorte de contrat social ». S'instaure alors une certaine organisation sociale impliquant des obligations mutuelles : les frères acceptent de ne plus prendre individuellement la place du père, ils renoncent aux pulsions, le tabou et donc « l'interdiction de l'inceste » naît avec une obligation de « l'exogamie ». Se mettent en place des institutions inviolables, sacrées ; nous sommes aux commencements de la morale et du droit.

De façon concomitante, une part importante du pouvoir est restée libre du fait de l'éviction du père, « l'alliance des frères » les empêchant de s'en emparer pour eux, les femmes l'ont alors saisie et une phase de « matriarcat » s'est alors mise en place. Le souvenir du père est cependant resté présent et pérenne. En effet, le père tout puissant a été substitué par un « animal totem ». Le 'choix' de l'animal totem s'est ainsi porté sur un animal pouvant arborer les propriétés du père de la horde. C'est un animal qui était déjà probablement craint antérieurement, terrifiant et puissant. L'animal totem est considéré comme ancêtre physique du clan, a lui aussi pour rôle de protéger le clan et est vénéré, maintenant alors ce statut ambivalent que nous avons explicité plus tôt quant au père. Une tradition est alors née : un jour dans l'année, une fête était organisée lors de laquelle un

repas totémique était effectué : l'animal totémique était « tué et dévoré en commun par tous les membres du clan. Ce grand jour de fête était en réalité une célébration triomphale de la victoire des fils associés sur le père ».

### *L'humanisation de l'animal totem*

Par la suite, l'animal totem vénéré s'est petit à petit humanisé : il y a eu des dieux ayant la forme d'un animal, et des chimères, mi-homme, mi-animal. Nous pensons par exemple au dieu égyptien Râ (dieu solaire) représenté par un être avec un corps humain et une tête de faucon et qui possédait aussi un cobra. Par ailleurs, le dieu Râ pouvait apparaître sous d'autres formes, par exemple celle de Khépri, un scarabée bousier (34). Puis le totem devient « le compagnon privilégié » du dieu à forme humaine. Pour illustrer, Odin, dieu principal de la mythologie nordique (dieu du savoir de la guerre et des morts), se déplace sur un cheval à huit pattes et est accompagné de deux corbeaux et de deux loups (35). Ou bien, des dieux se métamorphosent en un animal, nommé avatar ; comme Zeus, 'dieu suprême de la mythologie grecque', qui s'est transformé nombre de fois en animal (taureau, aigle, cygne etc.) pour pouvoir conquérir de nombreuses femmes (36).

Il est intéressant de noter que dans le polythéisme, les dieux s'organisent en famille. Les pères sont nombreux et se limitent alors mutuellement. Il peut y avoir une hiérarchie, un étant supérieur aux autres, mais « les nouveaux pères n'atteignent jamais la toute-puissance du père primitif ».

### *Le matriarcat*

Bien sûr, ces familles sont aussi composées de mères et de filles ; reprenons alors un fil que nous avons laissé précédemment : le matriarcat qui s'est installé suite à l'éviction du père tout-puissant. S. Freud précise que, durant l'humanisation des totems : « en un point de cette évolution qu'il n'est pas facile de déterminer, apparaissent de grandes déesses mères, probablement encore avant les dieux mâles ». « Les dieux mâles apparaissent d'abord en tant que fils à côté des Grandes Mères, plus tard seulement, ils prennent nettement les traits de figures paternelles ». Ceci est particulièrement remarquable dans la mythologie grecque avec Gaïa (signifiant « Terre »), qui est une déesse primordiale identifiée à la « Déesse mère ». Elle est l'ancêtre maternelle des races divines, mais enfante aussi de nombreuses créatures. Gaïa donne naissance dans un premier temps (sans intervention mâle) à Ouranos (le Ciel) afin de l'envelopper, Pontos (le Flot marin) et à Ouréa (les Montagnes et les Monts), ainsi qu'aux nymphes. Elle donne ensuite naissance avec Ouranos à Cronos (entre autres) (37), qui est le père de

Zeus (ayant engendré dieux, déesses et nombreux héros) (36). Notons au passage que la notion de la mère est associée à celle de la terre, nous disons bien, 'la mère nature'.

### *La souveraineté du père de la horde primitive rétablie*

S. Freud note ensuite, comme nous pouvons le voir avec l'exemple de la mythologie grecque où Zeus prend le pouvoir après Gaïa, que « le matriarcat fut remplacé par un ordre patriarcal restauré ». Le père redevint chef suprême d'une famille. « L'étape suivante [...] [étant] le retour du dieu père, le seul et unique, à la domination illimitée ». C'est à ce propos que S. Freud écrira *L'homme Moïse et la religion monothéiste* où sont déroulés les raisonnements que nous venons de présenter et où il expose ses hypothèses quant aux mécanismes du passage du polythéisme au monothéisme à travers la figure de Moïse et la naissance de la religion israélite avec Yahvé.

Il décrit comme un « lent retour du refoulé » ce cheminement ramenant à la configuration du départ : la domination d'un père unique. Mais pourquoi le 'réinstaurer' ? S. Freud explique : « il existe dans la masse humaine le fort besoin d'une autorité que l'on puisse admirer, devant laquelle on s'incline, par laquelle on est dominé, et même éventuellement maltraité. La psychologie de l'individu nous a appris d'où vient ce besoin de la masse. C'est la nostalgie du père, qui habite en chacun depuis son enfance. [...] On doit l'admirer, on a le droit de lui faire confiance, mais on ne peut s'empêcher de le craindre aussi. »

### *Le héros*

Qu'en est-il du héros dans tout cela ? S. Freud énonce que le héros surgit entre « l'animal totémique et le dieu ». Il développe d'où provient cette figure dans *Psychologie des masses et analyse du moi*. (25) Selon lui, la figure du héros serait apparue au temps du matriarcat. En effet, comme nous l'avons présenté plus tôt, le matriarcat a pu s'installer du fait de l'éviction du père, au moment de l'alliance des frères. A cette période, les frères renoncent aux pulsions, ils acceptent de ne plus prendre individuellement la place du père et doivent respecter l'exogamie. Cette « privation chargée de désirance » a dû inciter un des frères à prendre la place du père, tout en respectant la communauté des frères totémiques. Il a rendu cela possible en accomplissant cet acte dans sa fantaisie, c'est donc un progrès psychique. Cet homme fut le premier « poète épique ». Le poète compte une histoire où il change la réalité selon ses désirs : c'est le mythe héroïque. Dans le mythe, le héros arrive seul à terrasser le père alors que sûrement, en réalité, cet acte n'avait pu être réalisé que par l'association de tous

les frères. « Le mythe est donc le pas par lequel l'individu sort de la psychologie des masses. [...] Ce héros n'est au fond nul autre que lui-même », le poète, qui 'rêve' de réussir à détrôner le père seul, et de prendre sa place. « Les auditeurs, eux, comprennent le poète, ils peuvent, sur la base de la même relation de désirance au père originaire, s'identifier avec le héros. »

O. Rank (19) précise que le déni de l'aide des frères de la horde pour abattre le père a laissé des traces dans les contes : souvent le héros ne peut mener à bien sa tâche que grâce à l'aide d'une « troupe de petits animaux (abeilles, fourmis) ». Ces animaux représenteraient alors les frères de la horde primitive, comme dans l'interprétation des rêves où les frères et sœurs sont symbolisés par des insectes (15). Nous pensons alors aussi aux acolytes, meilleur ami, animal de compagnie voire même équipe qui accompagnent le héros dans les fictions.

### *Evolution de la figure du père dans la fiction*

Ainsi, le héros est celui qui a vaincu seul le père. Il est alors intéressant de savoir comment est représenté le père dans les mythes et les fictions afin de pouvoir les décrypter. Ici, le travail d'O. Rank sur *Le Mythe de la naissance du héros* (19) va nous être d'une aide précieuse.

S. Freud précise tout d'abord que dans les premiers mythes, le père était encore représenté sous la forme d'animal totemique. Par la suite, comme pour le totem, le père est humanisé et est représenté sous sa propre forme, mais c'est alors un père hostile. Il faut rajouter que ce sont souvent des parents du plus haut rang (un roi et une reine, voire même un dieu). Dans le mythe, le père est souvent averti par une vision ou un rêve prémonitoire, où il est informé que son propre fils le tuera ou du moins prendra sa place. Le père ordonne alors d'exposer ou de tuer ce nouveau-né, mais dans les deux cas, par des moyens divers, ce fils survit bien évidemment. La plupart du temps, il est sauvé et recueilli par un animal sauvage ou directement par un couple de condition humble qui va l'élever.

On devine alors ici l'ambivalence par rapport au père. En effet, il y a deux figures paternelles dans l'histoire : un père puissant, riche, impitoyable et rejetant ce nouveau-né (reconnu alors comme le père de la horde) ; et un père pauvre mais 'bon' et accueillant. Nous comprenons ainsi, qu'en clivant cette figure paternelle en un 'bon' et un 'mauvais' père, cela supprime l'ambivalence. En effet, le héros n'a pas de scrupules à éliminer et à prendre la place de ce père tyrannique qui a voulu le tuer à la naissance, donnant ainsi à son fils le mobile pour le tuer. Le bon père et les qualités qu'on lui attribue sont alors préservées et il n'y a pas de place pour la culpabilité, le fils peut devenir roi à son tour. Il faut noter que nous reconnaissons ici la marque de la position schizo-paranoïde dont nous avons discuté dans la partie sur l'artiste et son œuvre. Par ailleurs, nous reviendrons

juste après sur cette notion de culpabilité et plus tard sur ces deux couples parentaux pour ajouter quelques précisions.

La représentation du père dans les récits a par la suite évolué : la figure du mauvais père glissant, se déplaçant sur d'autres personnages de moins en moins proches héros. Elle est d'abord portée par l'oncle, ou le grand-père (le roi pouvant toujours être présent), puis s'éloigne de plus en plus : un beau-père par exemple, jusqu'à ne plus avoir aucun lien de parenté avec le héros. On peut parfois deviner la figure paternelle, l'autorité du père, avec un 'supérieur' ou un 'directeur de pensionnat' tyranniques. Le 'méchant de l'histoire' serait alors la partie clivée correspondant au 'mauvais père'.

O. Rank précise que dans les fictions, il peut y avoir une multiplication importante et variée du nombre de protagonistes, et, avec eux, du nombre de « motifs ». Il précise aussi que la multiplication des personnages ne se fait pas de la même manière que celle que nous venons de voir : ce n'est plus un clivage, une division d'une même figure — père humble, roi, tyran — mais plutôt une copie, un « double » de la figure représentée — par exemple plusieurs tyrans.

### *La culpabilité liée au meurtre du père*

Dans *L'homme Moïse et la religion monothéiste* (30), S. Freud explique qu'une fois le meurtre du père de la horde primitive perpétré, une culpabilité s'installe parmi les hommes. En effet, comme nous l'avons vu plus tôt, la relation au père est ambivalente : d'un côté, la puissance castratrice, de l'autre, le respect et l'admiration. C'est aussi ce père qui protège la horde, qui éduque, et c'est bien évidemment le géniteur de la horde sans lequel celle-ci n'existerait pas. Il serait alors plus facile d'éliminer ce père s'il n'était que mauvais. Nous rejoignons ainsi ce que nous disions tout à l'heure sur l'origine du clivage de la figure du père dans les fictions. C'est donc cette ambivalence, ou plutôt son côté positif, qui va être à l'origine de la culpabilité suite au meurtre du père. Selon S. Freud, cette culpabilité — faisant aussi partie des précipités psychiques des temps primitifs — est à l'origine de deux phénomènes particuliers, l'un dans le christianisme, l'autre dans les fictions :

- Le « péché originel » : « c'était un crime contre Dieu qui ne pouvait être expié que par la mort. Par le péché originel, la mort était entrée dans le monde. En réalité, ce crime digne de mort avait été le meurtre du père primitif, plus tard divinisé. Mais on ne rappela pas l'acte du meurtre ; à sa place on fantasma son expiation [...]. Un fils de Dieu s'était laissé mettre à mort comme victime innocente et ce faisant avait pris sur lui la faute de tous. Ce devait être un fils car le meurtre avait été commis sur le père ». Ce « rédempteur » devait être le principal coupable du meurtre du père, que l'on sacrifierait pour se faire

pardonner. Mais comme nous l'avons vu, l'acte a probablement été commis par l'ensemble de la horde. Cependant, chaque individu désirait sûrement accomplir l'acte 'héroïque' lui tout seul afin de pouvoir prendre la place du père. Le Christ étant alors « l'héritier d'un fantasme qui resta inassouvi ». Si le héros a vraiment existé alors le Christ était son « successeur » et devait 'payer pour son crime'.

C'est pour S. Freud l'une des raisons pour lesquelles le christianisme a eu du 'succès' : le sacrifice du fils permet de « conjurer le sentiment de culpabilité de l'humanité ». De plus, le christianisme qui prétendait vouloir rétablir Dieu le père, le détrôna et le fils, le Christ, pris sa place, ce que chaque fils avait toujours souhaité.

- La « faute tragique » du héros : dans la fiction, la culpabilité liée à la faute tragique du héros aurait pour origine la culpabilité liée au meurtre du père. S. Freud ne l'explique pas plus en profondeur, disant qu'il est « difficile de [l']expliquer autrement ». Nous pouvons trouver des exemples dans des fictions :
  - *Batman* (38) : alors qu'ils sont à l'opéra avec ses parents, le jeune Bruce Wayne a peur lors de la pièce et insiste pour quitter la pièce alors que celle-ci n'est pas terminée. Lorsqu'ils sortent, ils tombent alors sur un malfrat qui tente de les voler et tue les parents de Bruce. Bruce confie alors à son majordome, Alfred, qu'il se sent coupable de leur mort.
  - *Spider-Man* (39) : à la suite d'un combat dont il est le gagnant, Peter Parker se fait arnaquer car le bookmaker ne lui donne pas tout l'argent qui était prévu. Un brigand débarque alors et vole toute la recette des combats sous ses yeux. Le bookmaker demande à Peter de l'aider, mais il refuse pour se venger de lui et laisse partir le voleur qui l'en remercie. A la sortie du bâtiment, par un concours de circonstances, le brigand tue l'oncle de Peter (par lequel il a été élevé, ses parents étant décédés, il représente donc une figure paternelle). Il se sent alors coupable de la mort de son oncle.
  - *Le Roi Lion* (40) : Mufasa, le père de Simba, le sauve alors qu'il risque de se faire piétiner par un troupeau de gnous. L'oncle de Simba, Scar, tue son frère Mufasa lors de cette scène, mais persuade Simba qu'il est mort par sa faute.

Pour ces exemples, la 'faute tragique' est particulièrement remarquable, mais, dans ces cas-là, le héros ne tue pas le père, il y a un déplacement de l'acte : c'est un 'méchant' qui assassine le père, mais le héros commet une 'faute' qui pourrait le laisser penser que c'est à cause de lui, il porte alors la culpabilité du meurtre. Le meurtre n'est pas 'direct' probablement pour ne pas 'repousser' le public. Par ailleurs, les deux super-héros vont essayer de réparer leur 'faute' toute leur vie, en neutralisant le plus de 'méchants'

possible. Il y a probablement nombre de 'fautes tragiques' dissimulées dans les fictions que nous ne reconnaissons pas au premier coup d'œil.

Nous comprenons alors que la figure du père est liée à celle du dieu, le totémisme étant la première manifestation de la religion dans l'histoire humaine. Mais la figure du père est aussi liée à celle du tyran, rappelant alors toute l'ambivalence de la relation au père. Le héros est celui qui s'est élevé courageusement contre son père et qui, à la fin, l'a emporté sur lui par une victoire. Dans les temps primitifs, cette éviction a sûrement été accomplie par l'ensemble de la horde, le héros étant donc plus de l'ordre du fantasme. Cependant, le meurtre de ce père est source de culpabilité chez l'homme, pouvant entraîner le besoin de réparer cette faute. En parallèle, un matriarcat s'est installé après le terrassement du père puis, le règne du père s'est lentement réinstauré.

Mais alors pourquoi s'identifier au héros ? Pourquoi tuer ce père qui n'a a priori plus les mêmes caractéristiques que le père tout-puissant de la horde primitive ? Le héros a-t-il d'autres rôles dans le psychisme humain ? Qu'en est-il des femmes, des mères et des filles ?

## C. ROLE DES HEROS DANS LA CONSTRUCTION PSYCHIQUE

### 1) Chez l'enfant

Il est intéressant de reprendre ici le travail d'O. Rank dans *Le mythe de la naissance du héros* (19). Rappelons qu'il a retrouvé dans les mythes sur la naissance des héros des contenus identiques à travers le monde, dans les différentes civilisations. Les voici : « Le héros est l'enfant de parents de plus haut rang, le plus souvent un fils de roi. [...] Pendant la grossesse de la mère, sinon déjà avant, il y a une prophétie, sous forme d'un rêve ou un oracle, un avertissement contre sa naissance, qui menace le plus souvent le père ou son représentant. Il en résulte que le nouveau-né, [le plus souvent par ordre du père ou de la personne qui le représente, est destiné à être mis à mort ou exposé]<sup>3</sup> ; en général, est confié à l'eau dans une corbeille. Il est alors sauvé par des animaux ou des gens d'humbles conditions (bergers) et allaité par un animal femelle, ou une femme d'humble condition. Devenu adolescent, il retrouve ses parents de haut rang au gré d'aventures très variables, se venge d'une part de son père, est reconnu d'autre part et parvient à la grandeur et à la gloire ». O. Rank s'attelle

---

<sup>3</sup> Rajouté par Freud dans *L'homme Moïse et la religion monothéiste* (30)

alors à décrypter ses différents éléments, sachant qu'il les considère comme des « rêves de masse ».

### *La grossesse et la naissance*

L'exposition dans une boîte dans l'eau représente la naissance. Le contenant (panier, boîte etc.) représentant l'utérus et la mise à l'eau (le liquide amniotique) représentant directement la naissance, mais représenté par son contraire.

D'autres représentations des théories sexuelles infantiles peuvent être retrouvées. (41) Par exemple, la théorie du baiser avec l'idée que la mère pourrait tomber enceinte grâce à un baiser. Aussi la théorie du cloaque, l'enfant ignorant l'existence du vagin, il imagine que le bébé sort par l'anus, le nombril ou le ventre qui se fend.

Nous avons l'exemple des *Aristochats* (42) : Edgar, majordome et figure paternelle, tente de perdre les chats de sa vieille et riche patronne, pour s'assurer de récupérer l'héritage qu'elle leur avait légué. Il leur donne des somnifères à leur insu, les met dans un panier et essaye de les perdre. Lors du trajet, le panier tombe dans une rivière puis s'échoue sur la berge. Ils sont trouvés à leur réveil par l'humble Thomas O'Malley, le chat de gouttière, qui finira par être le père adoptif des trois chatons.

Dans *Aladdin* (43), Aladdin rentre dans une grotte remplie de trésors dont l'entrée est la gueule d'un tigre, afin d'y trouver la lampe magique. Touchant le trésor alors qu'il ne devait pas, une rivière de lave s'abat sur lui. L'entrée de la grotte s'effondre et il reste coincé. Le génie le fait sortir en l'expulsant à travers le plafond de la grotte. La grotte représentant ici le ventre de la mère.

### *Le roman familial*

Le roman familial, est l'histoire que l'enfant se raconte sur la manière dont il aimerait que sa famille et les relations en son sein soient. Il est du même ordre que les rêveries diurnes. Ces rêves diurnes réalisent des souhaits qui 'arrangent', améliorent la réalité. Ils ont deux thèmes principaux : « l'un érotique et l'autre de nature ambitieuse (généralement avec le facteur érotique caché derrière). »

Dans le mythe, le héros naît de parents du plus haut rang, et se fait recueillir par une famille humble. O. Rank l'explique : l'enfant souhaiterait être né d'une famille prestigieuse, profitant ainsi de nobles origines, des avantages qui les accompagnent et ayant un rang élevé lui aussi. Cette vision provient d'une réalité psychique plus ancienne, d'une époque où l'enfant idéalise ses parents : « tous les



efforts pour remplacer le vrai père par un plus distingué sont simplement l'expression de la nostalgie de l'heureuse époque disparue, lorsque le père semblait être l'homme le plus fort et le plus grand, et la mère la plus chérie et la plus belle femme. » Cette idéalisation est poussée à son paroxysme lorsque le père est remplacé par un dieu.

L'exemple d'*Anastasia* (44) est particulièrement parlant : Anastasia est grande duchesse, fille du Tsar. Lors d'une révolution qui fait tomber sa famille, elle arrive à s'échapper, mais lors de sa fuite, elle se cogne la tête et souffre d'amnésie, oubliant tout de ses origines. Elle est recueillie dans un orphelinat, et après maintes péripéties, elle finit par retrouver sa famille et ses origines.

Petit à petit, avec les expériences de la vie, l'école, les parents des amis etc., l'enfant compare, critique et se rend compte que ses parents ne sont pas si parfaits que ça... Il aimerait alors avoir de 'meilleurs' parents, ce qu'il peut avoir dans le roman familial et dans le mythe. Ceci est entre autre à l'origine de l'impression — dont on se souvient souvent de façon consciente d'avoir eu dans l'enfance — d'avoir été adopté, ou que l'un des deux parents n'est pas le sien. Cette idée peut aussi naître du sentiment d'être négligé quand l'enfant n'obtient pas l'amour entier, toute l'attention de ses parents ou qu'il doit partager avec ses frères et sœurs. L'idée d'être adopté soulage alors, justifiant alors le sentiment que l'enfant a de ne pas être aimé autant par ses parents qu'il les aime.

Nous avons donc ici une approche différente des deux couples parentaux dans le mythe. L'apparition des deux familles est alors dans l'ordre chronologique : d'abord la famille royale, idéalisée (notons que les roi et reine représentent encore le père et la mère dans les rêves d'adultes), puis la famille humble, par laquelle l'enfant est recueilli, qui est le retour aux conditions réelles. La famille humble représente donc la famille réelle. O. Rank fait remarquer que c'est la famille humble qui porte les qualités, elle est bienveillante. L'enfant, l'auteur, rendant ainsi hommage à sa vraie famille. Le mauvais, comme nous l'avons vu plus tôt, réside soit dans le couple royal, soit, dans un 'méchant', le couple 'royal' étant alors bienveillant. Il y a l'exemple de *Superman* (45) qui a été adopté par une famille terrienne bienveillante, avec également de 'bons' parents.

Cependant, il n'est pas rare de retrouver dans les fictions ou la littérature, des héros avec de 'bons' parents mais adoptés par une famille tyrannique ou un orphelinat avec un directeur malveillant. Nous avons le célèbre exemple d'*Harry Potter* (46), ses parents, puissants sorciers idéalisés, sont tués alors qu'Harry n'est qu'un bébé, et il est adopté par son oncle et sa tante qui le négligent et le rejettent. Certains sont adoptés plus tard dans leur histoire, comme *Cendrillon* (47) : sa mère décède, puis son père, elle est alors gardée par sa belle-mère, une marâtre qui l'exploite et favorise ses belles-sœurs. Cette 'mauvaise' famille serait-elle alors dans ce cas la famille réelle ? Traces de l'histoire de l'artiste ? La famille maltraitante étant tout de même idéalisée au départ, puis la réalité fait

surface. Ou bien le fait de partir de conditions défavorables pour un héros n'en rend la victoire que plus éclatante ? Ou cela serait la transcription de l'impression d'être négligé lorsque les parents n'accordent pas la totalité de leur temps à l'enfant ?

### *L'Œdipe*

Nous avons vu précédemment que l'attitude hostile du père ou de son (ses) représentant(s) vient de la relation ambivalente au père, justifie aussi son terrassement, et diminue la culpabilité. Mais O. Rank précise : « La plus profonde, et généralement inconsciente, racine de l'hostilité d'un fils envers son père, ou entre deux frères, est imputable à la compétition pour obtenir la tendre dévotion et l'amour de la mère », en d'autres termes, le complexe d'Œdipe. Car en effet, si l'enfant prend la place du père, il prend aussi la place auprès de la mère. « La naissance d'une mère vierge étant la plus abrupte répudiation du père. »

Nous avons vu plus tôt que la mère est représentée par une reine dans l'inconscient infantile (mais aussi chez l'adulte). Nous avons alors un exemple flagrant avec *Kirikou et la sorcière* (48) : la puissante sorcière Karaba fait régner la terreur. Sa tenue, ses bijoux, sa beauté, sa puissance et son armée de fétiches la désignent alors comme l'équivalent d'une reine. Kirikou, qui a l'aspect d'un enfant, voire d'un nourrisson, arrive à lever le maléfice qui rendait Karaba méchante. Il lui demande alors de l'épouser mais celle-ci refuse car il est trop jeune, il obtient alors un baiser en dédommagement et devient instantanément adulte. Kirikou et Karaba vivent alors ensemble.

Si nous allons plus loin, nous voyons comme à l'instant que la mère peut être représentée par un autre moyen qu'une reine. Dans la représentation de l'enfant, c'est la plus belle femme, une femme de haut rang, inaccessible du fait père, il peut aussi y avoir un autre rival, le frère. Ce pourrait alors être une princesse, ou son équivalent, la fille d'un chef, une femme aux origines bourgeoises... Pour maintenir cette inaccessibilité il faudrait alors un homme aux origines humbles. De plus, alors que la mère garde cette représentation dans l'inconscient, l'enfant réalise, comme nous l'avons vu plus tôt, qu'il vient d'une famille modeste, et qu'il est donc lui-même modeste. De nombreux dessins animés prennent alors sens, par exemple :

- *Aladdin* (43) : Aladdin est un voleur, au vaurien, il s'éprend de la belle princesse Jasmine. Le 'méchant de l'histoire' (et donc figure du père), Jafar, souhaite lui aussi épouser la princesse.
- *Les Aristochats* (42) : le chat de gouttière Thomas O'Malley tombe amoureux de la distinguée 'Duchesse', visiblement d'origine aussi bourgeoise que sa maîtresse.

- *Pocahontas* (49) : l'indépendant et vagabond John Smith s'éprend de l'aventureuse fille du chef, Pocahontas. Mais celle-ci est déjà promise à un homme du clan : Kocoum.

Et de nombreux autres... On remarque alors, que malgré leurs modestes origines, ces hommes possèdent de nombreuses qualités : ils sont intelligents, rusés, 'débrouillards' etc. et souvent 'rebelles'. Nous y reviendrons plus tard.

### *Chez la fille*

Nous avons beaucoup exposé les héros du point de vue des hommes, du garçon et du père. Rappelons que la définition du héros, au niveau chronologique, est d'abord masculine, le terme d'héroïne n'apparaissant que plus tard. Le héros est historiquement celui qui s'élève courageusement contre le père, le vainc, et prend parfois sa place. Qu'en est-il chez les femmes, les filles et les mères ? Des deux aspects les plus importants du héros que nous avons dégagé jusqu'alors, l'élimination du père ne semble pas à première vue être l'apanage des femmes. Il paraît alors plus intéressant dans un premier temps de se tourner vers l'autre aspect du héros pour trouver quelques pistes de réflexion : prendre la place du parent du même sexe auprès du parent de l'autre sexe.

Chez la fille, il serait alors logique d'observer le désir d'obtenir l'amour du père et une rivalité avec la mère et/ou les sœurs. Pour poursuivre notre réflexion, nous pouvons nous aider de l'hypothèse, de façon équivalente à ce qu'il se passe pour la représentation de la mère, que les princes tiennent le même rôle que les rois et représentent la figure du père. Nous en discuterons plus tard. Prenons alors quelques exemples parmi les dessins animés de femmes voulant conquérir des princes :

- *Cendrillon* (47) : Cendrillon vient d'une famille plutôt aisée mais sa belle-mère l'oblige à s'habiller en haillons et à faire toutes les tâches ménagères, telle une servante. Cendrillon est cependant bien plus belle que ses belles-sœurs. Le prince va être séduit par Cendrillon au bal et va tenter de la retrouver grâce à la chaussure de vair. Le prince déclare qu'il épousera la femme qui réussira à chausser la pantoufle. Les belles-sœurs, voulant aussi épouser le prince, vont essayer la chaussure, usant de stratagèmes ridicules pour faire croire qu'elle leur sied. En parallèle, la belle-mère va tout faire pour ne pas que Cendrillon séduise le prince (mal la vêtir, l'empêcher d'aller au bal, l'empêcher d'essayer la chaussure...). Cendrillon épousera le prince à la fin de l'histoire.
- *La Belle et la Bête* (50) : Belle est d'origine très modeste. La Bête est un prince sur lequel s'est abattue une malédiction. Sa puissance et son côté terrifiant et

tyrannique font penser au père de la horde primitive. Et surtout, nous y voyons là l'animal totémique. Belle tombe bien sûr amoureuse de la Bête.

- *La petite Sirène* (51) : Arielle, fille du roi Triton, tombe amoureuse du prince Eric, humain. Pour pouvoir le revoir, elle décide de faire un pacte avec la puissante sorcière Ursula : en échange de sa voix, Ursula lui offre des jambes. Si Arielle arrive à embrasser le prince avant trois jours, elle peut garder ses jambes, dans le cas contraire, elle devra rester l'esclave d'Ursula pour toujours. Mais Ursula fait tout pour empêcher cette union : elle enlève d'abord la voix d'Arielle alors qu'Eric est tombé amoureux d'elle grâce à sa voix mais ne l'a pas vue. Ensuite, quand Ursula se rend compte qu'Arielle va sûrement réussir à séduire le prince, elle se transforme en belle jeune femme (qui ressemble d'ailleurs à Arielle) et use de ses pouvoirs pour séduire Eric en utilisant notamment la voix d'Arielle. Ursula (sous la forme de Vanessa) arrive à le séduire et ils vont alors se marier mais les compagnons d'Arielle arrivent à dévoiler le subterfuge au prince à temps. Arielle après plusieurs péripéties, se marie avec Eric.

Ainsi, dans ces trois exemples, la jeune femme obtient l'amour du prince. Nous observons, à l'instar de ce qu'il se passe chez le garçon, une rivalité avec les sœurs : ce sont les deux belles-sœurs pour *Cendrillon*. Dans *La Belle et la Bête*, nous voyons brièvement des triplées qui jalourent l'amour qu'a Gaston pour la Belle. Il est intéressant de noter que, dans la version actuellement la plus connue de ce conte écrite par Mme Leprince de Beaumont, Belle a trois frères et deux sœurs qui sont très jalouses d'elle et qui l'empêchent de retourner voir la Bête (52). Dans *La petite Sirène*, les sœurs sont brièvement évoquées mais ne jouent aucun rôle. C'est la sorcière Ursula qui tente d'empêcher l'union d'Arielle et du prince, mais celle-ci ne semble pas s'apparenter à une sœur.

Quant à la rivalité avec la mère, elle apparaît clairement dans *Cendrillon* avec la belle-mère qui empêche à plusieurs reprises Cendrillon de retrouver le prince. Dans *La Belle et la Bête* et *La petite sirène*, il n'y a pas à première vue de figure maternelle, les 'vraies' mères étant décédées. Serait-elle alors dissimulée ou clivée, à la manière de la figure du père dans les fictions ? Il est alors temps d'étudier la figure de la mère dans la fiction pour plus d'entendement.

### *La figure de la mère dans la fiction*

Comme nous venons de le voir, une figure évidente de la mère dans la fiction est 'la méchante belle-mère'. Nous subsumons ici une analogie avec le 'mauvais père'. Nous pouvons nous appuyer ici sur l'étude de B. Bettelheim sur « Le fantasme de la méchante marâtre » dans *Psychanalyse des contes de fées* (52). Il y confirme alors cette hypothèse : « il y a une division de la mère en deux

personnages (si caractéristique des contes de fées) : une mère bonne — le plus souvent décédée — et une méchante marâtre [...]. C'est non seulement pour lui [l'enfant] une façon de préserver en lui-même l'image d'une mère toujours bonne quand la vraie mère ne l'est pas, c'est aussi pour l'enfant la possibilité d'être en colère contre cette méchante 'marâtre' sans entacher la bienveillance de la vraie mère, qu'il considère comme une autre personne. » Nous reconnaissons alors ici le clivage entre la bonne et la mauvaise mère qui permet, entre autres, comme pour le père, de ne pas culpabiliser lorsqu'il s'agira d'éliminer cette rivale dans l'histoire.

B. Bettelheim fait le constat qu'il y a bien plus de belles-mères que de beaux-pères malveillants. En effet, il explique que l'enfant, fille ou garçon, peut plus difficilement se passer de la Mère (ou son représentant) étant donné que c'est elle qui, par définition, prodigue les premiers soins, le nourrit, le cajole... Elle est de plus, historiquement, plus souvent présente à ses côtés. Ainsi, le lien à la mère est plus précoce et plus puissant, ce qui a des conséquences cliniques quant à notre thème que nous développeront plus tard. Le personnage de la belle-mère permet alors de garder la présence d'une mère dans le foyer, sa figure ne pouvant pas être 'enlevée' aussi facilement que celle du père.

Mais, est-ce que, à la manière de la figure du père, la figure de la 'mauvaise mère' s'est déplacée de la mère à un membre de la famille plus éloigné jusqu'à ne plus avoir de lien de parenté ? Dans un premier temps, comme le fait remarquer B. Bettelheim à juste titre, dans les contes, la mère bonne, qui est la 'vraie', est décédée. L'aspect 'mauvais' échouant alors au substitut maternel le plus proche : la belle-mère. Et lorsque la 'vraie mère' est présente, il semble très rare, en effet, que celle-ci soit 'mauvaise'. Comme nous venons de le dire, la fonction indispensable qu'a tenue la mère interdit de façon quasi systématique, du moins dans les œuvres destinées aux enfants, d'attribuer directement ce 'mauvais' côté à la vraie mère. Contrairement au père qui, comme nous l'avons vu dans les mythes, peut porter le rôle du 'mauvais père'.

Notons au passage que la belle-mère n'a aucun lien de parenté avec le héros ou l'héroïne. Ce qui paraît encore plus remarquable quand nous réalisons que les 'tantes' ou les 'grands-mères' paraissent ne porter que très rarement (jamais ?) le rôle de la 'méchante mère', le lien de parenté semblant encore trop proche pour 'oser' leur attribuer des traits de caractères péjoratifs, ces deux figures, lorsqu'elles sont présentes, étant alors bienveillantes. Peut-être faut-il alors chercher plus loin, un personnage n'ayant alors aucun lien de parenté avec le héros.

Si nous remontons plus haut, nous pouvons glaner quelques indices : nous avons donné l'exemple de *Kirikou* (48) où la sorcière Karaba, du fait de sa tenue, ses bijoux, sa beauté, sa puissance et son armée de fétiches la désignent alors comme l'équivalent d'une reine et donc d'une mère. Nous nous apercevons alors

que la figure de la sorcière est très présente dans les contes. Mais correspond-elle la plupart du temps à une figure maternelle ? Prenons quelques exemples :

- Un des plus 'visibles' est celui de *Blanche-Neige et les Sept Nains* (53) : ici, la belle-mère 'marâtre' est elle-même une sorcière ; la figure de la mère et la sorcière ne sont donc pas dissociées. La belle-mère, qui voit que Blanche-Neige se fait courtiser par un prince au début de l'histoire, et qui est vexée du fait que son miroir magique vient de lui dire que maintenant ce n'est plus elle mais sa belle-fille la plus belle du royaume, demande à un chasseur d'aller tuer Blanche-Neige dans la forêt. La rivalité maternelle est donc flagrante.
- Dans *La petite Sirène* (51) : Ursula est une sorcière. Il y a plusieurs arguments en faveur du fait qu'elle représente une figure maternelle 'mauvaise' : il y a une rivalité entre elle et Arielle ; lorsqu'Ursula capture Arielle, elle la libère en échange de la couronne de son père, le roi Triton, Ursula devient donc reine ; enfin, dans des scènes qui ont été coupées dans le dessin animé final, on découvre qu'Ursula est la sœur du roi Triton (54), et donc la tante d'Arielle, mais cette idée n'a pas été laissée dans le dessin-animé. Ici, la 'mauvaise' figure maternelle aurait pu être transférée sur la tante, mais finalement les réalisateurs n'ont pas 'osé', étant probablement trop proche de la 'vraie mère'. Autre fait intéressant, le personnage d'Ursula a été inspiré de Divine, une drag-queen, l'éloignant encore plus d'un personnage féminin et donc de la mère (54).
- Dans *Raiponce* (55) : Raiponce est une princesse, elle est enlevée par une sorcière à sa naissance, *Mère Gothel*, car ses cheveux ont le pouvoir de guérir et de rajeunir. Mère Gothel l'élève en lui faisant croire qu'elle est sa mère. Elle l'enferme dans une tour et l'interdit de sortir, lui disant que le monde extérieur et les hommes sont dangereux.
- Enfin, au début *La Belle et la Bête* (56), il est raconté pourquoi le prince est transformé en Bête. C'est un prince capricieux et égoïste. Il repousse, devant sa misérable apparence, une vieille mendicante qui lui demande un abri pour la nuit en échange d'une rose. Elle se métamorphose en une créature enchantée et le punit en le transformant en Bête. Il ne pourra retrouver sa forme humaine que s'il trouve le vrai amour avant ses 21 ans.

Ce dernier exemple est plus incertain car on ne retrouve a priori pas de 'trait maternel' dans cette sorcière (ou fée). Son sort transforme tout de même le prince en monstre ce qui est sensé repousser les prétendantes et pourrait être interprété comme une rivalité œdipienne de la part d'une mère. Autre fait intéressant, elle possède deux apparences : une jeune et belle et une vieille et laide. On remarque alors que c'est un trait commun à toutes les sorcières que nous venons de citer : la belle-mère de Blanche-Neige qui est au départ « la plus belle » se transforme en vieille femme pour offrir à Blanche-Neige la pomme

empoisonnée sans éveiller ses soupçons ; Ursula se transforme en la belle Vanessa pour conquérir le prince ; Mère Gothel qui est réalité très vieille retrouve sa jeunesse et sa beauté grâce à la chevelure de Raiponce. Nous reviendront ultérieurement sur ce fait intrigant. La sorcière semble donc être de façon sûre la figure de la 'mauvaise mère'. La sorcière empêche l'héroïne d'être avec son prince, et essaie parfois de le séduire à sa place, on retrouve donc la rivalité avec la mère.

Comme nous l'avons vu plus tôt, la mère peut-être représenté par une reine, une princesse ou une femme de haut rang. C'est aussi une belle femme ou jeune fille.

Enfin, la mère peut être représentée par la nature, comme nous l'avons expliqué précédemment. *Vaiana* (57) en est un exemple flagrant : la déesse Te Fiti crée les océans, les îles, la vie... Elle est représentée par une femme, et lorsque celle-ci a fini son 'œuvre', elle se couche dans l'océan et se transforme en île en forme de femme, recouverte par une végétation luxuriante. Par ailleurs, lorsque Maui lui vole son cœur, Te Fiti laisse la place à Te Ka, démon volcanique, dont on se rend compte à la fin, qu'elles sont toutes les deux une seule et même personne. Plus fréquemment, elle est simplement représentée par une nature verdoyante (58). Dans les fictions où la mère est sous la forme de nature, elle semble intervenir dans des relations d'ordre différent, nous en reparleront plus loin.

Par ailleurs, il serait intéressant de savoir pourquoi la mère est représentée par le personnage de la sorcière, un être avec des pouvoirs magiques. Pour cela, il faut d'abord comprendre d'où vient le concept de la magie.

### *La magie dans la fiction*

Nous supposons que la magie est l'héritage d'une représentation archaïque. La magie permet, entre autres, de faire apparaître des choses, ou de les faire venir à soi par la pensée (ou éventuellement à l'aide d'une baguette), de deviner des choses, ou de voler... À quel moment pouvions-nous, par la pensée, en tendant la main ou en pointant du doigt faire venir quelque chose à soi ? Et bien lorsque nous étions bébé. En effet, lorsque nous avions faim et que cette sensation nous faisait pleurer, alors un sein (ou un biberon) arrivait comme par magie, de même lorsque nous avions besoin d'un câlin ou d'être couvert, notre besoin était comblé. Un peu plus tard, lorsque nous tendions le bras pour essayer d'attraper un objet ou, encore plus tard lorsque nous pointions du doigt pour l'obtenir, encore une fois, l'objet nous arrivait comme par magie.

Tout ceci est possible grâce à la Mère et ses soins. Au départ, le nouveau-né ne distingue pas les différents éléments de l'environnement, objets et personnes

(dont lui-même), tout est indifférencié et la satisfaction des besoins du nouveau-né est quasi parfaite (adaptée et apportée au bon moment). Ce sont la 'mère environnement' et la 'préoccupation maternelle primaire' (28). Nous pensons ici de suite à la 'mère nature', nourricière, enveloppante, sécurisante, sans 'personnage maternel' différencié. Nous devinons alors que lorsque la mère est représentée sous cette forme, ce sont des formes de relations primaires, archaïques, qui sont représentées. L'exemple de *Pocahontas* (49) illustre bien cette mère nature : « courrons dans les forêts d'or et de lumière, partageons-nous les fruits murs de la vie, la terre nous offre ses trésors, ses mystères, le bonheur ici bas n'a pas de prix. » Il n'y a qu'à tendre la main pour se nourrir... Et il y a bien sûr la sage « Grand-Mère Feuillage », représentée par un saule pleureur 'vivant'.

Au fur et à mesure des soins, le moi se constitue, l'enfant commence à se réaliser comme une entité à part entière. En parallèle, au gré des expériences, du toucher, il arrive à distinguer les différents éléments de l'environnement mais uniquement les objets partiels dans un premier temps, la mère n'est pas encore vue comme totale. La satisfaction des besoins par la mère — qui n'est donc pas encore perçue comme telle — est, la majorité du temps, quasi immédiate. Le nourrisson a donc l'impression que c'est lui, par les cris, les pleurs, les mouvements et plus tard par la pensée, qui va faire apparaître les choses et les objets partiels dont il a besoin, ou qu'il désire. C'est la phase de toute-puissance, qui est donc possible grâce à la mère, où le nouveau-né se pense auto-suffisant. Nous reconnaissons-là les pouvoirs magiques, et probablement de façon légèrement antérieure, les superpouvoirs.

Dans les fictions, le pouvoir de 'créer', de faire apparaître des choses, semble cependant plutôt rare. Lorsqu'il existe, il n'est pas le fait du héros, ou les objets disparaissent par la suite. C'est le cas par exemple d'*Harry Potter* (46) où des festins apparaissent sur les tables de la grande salle. Mais on apprendra bien plus tard que ce sont en fait les elfes de maison qui préparent ces repas et c'est donc en fait de la téléportation. Il y a aussi *Peter Pan* (59) où il y a un repas abondant qui apparaît pour les enfants mais l'on s'aperçoit ensuite que c'était le fruit de leur imagination. Dans *Aladdin* (43), lorsqu'il est bloqué dans la grotte, le génie lui montre ses pouvoirs et fait apparaître des montagnes de nourriture, mais tout disparaît après. On devine alors que cette représentation de l'apparition correspond plutôt à l'hallucination de l'enfant qui s'imagine que la mère le nourrit en attendant qu'elle arrive réellement (ce que nous allons voir juste après). Le fait de pouvoir faire venir les choses à soi est alors plutôt représenté par de la télékinésie, dont nous avons un magnifique exemple dans *Star Wars* (60) avec la 'force' : il n'y a qu'à tendre le bras, le désirer et l'objet vient à nous. De nombreux autres pouvoirs pourraient probablement révéler leur origine après analyse, comme voler qui paraît correspondre à lorsqu'on se faisait porter dans les bras.



Ensuite, petit à petit, la mère va introduire des écarts entre les demandes de l'enfant et ses réponses car elle va recommencer à porter de l'intérêt au reste de son environnement (le père, les amis, le travail...) : c'est la censure de l'amante. Ce manque va obliger l'enfant à penser, à s'imaginer, à halluciner la réalisation de ses besoins et désirs. Ceci va l'apaiser en attendant que sa mère vienne le satisfaire. Percevant cet écart grandissant, l'enfant va comprendre que ce n'est finalement pas lui qui satisfait ses besoins mais sa mère, qu'il perçoit alors maintenant comme une unité, comme un objet total. On comprend ainsi pourquoi l'on se représente la mère comme une femme ayant des pouvoirs, sorcière ou fée. La mère étant ainsi chronologiquement, lors de la croissance, la dernière personne à être imaginée comme possédant des pouvoirs, ce qui explique que dans un conte, la sorcière ou la fée puisse être le seul personnage à posséder des pouvoirs magiques.

Nous voyons alors que la magie est le reliquat d'une représentation archaïque d'une époque merveilleuse où l'on pouvait obtenir ce que l'on voulait sans faire d'effort, 'sans l'aide de personne'. Il est logique que lorsque l'enfant se rend compte que ce n'est pas vrai, qu'il est dépendant et qu'il doit subir des frustrations, il soit terriblement déçu. Naît alors probablement une nostalgie de cette époque de toute-puissance. Nous émettons alors l'hypothèse que les fictions avec des héros possédant des pouvoirs permettent d'aider à faire le deuil de la phase de toute-puissance en s'identifiant à ce héros, en s'imaginant toujours avoir des pouvoirs.

On pourrait penser que le fait de s'imaginer avoir des pouvoirs magiques pourrait attiser l'envie d'en avoir et empêcher le deuil. Le travail de P. Fedida sur *La relique et le travail de deuil* (61) peut nous aider à ce sujet. A la manière de l'identification, la relique peut paraître être un concept contradictoire : on conserve une partie de quelque chose dont on veut se séparer. « La relique répond pourtant — preuve de la réalité à l'appui — qu'en dépit d'un savoir sur la séparation, il faut croire que quelque chose subsiste. » La relique réalise le « compromis illusoire » qui permet à l'homme de ne pas faire coïncider le deuil avec la nécessité d'un « ne plus ». La séparation totale serait trop violente, trop insupportable, ainsi, le sentiment de conserver une partie de ce dont on veut faire le deuil permet de mieux s'en séparer. P. Fedida précise : « le souvenir [est la] relique par excellence ». Bien qu'il prenne le décès d'une personne pour exemple, nous pouvons le transposer aux autres types de deuil. Il n'y a, chez une personne saine, a priori pas de souvenir conscient de la phase de toute-puissance mais des traces mnésiques inconscientes. La fiction jouerait ici le rôle d'une 'relique', faisant écho à des souvenirs inconscients ; nous pourrions dire 'comme si l'on regardait un album photo', étant donné que l'artiste, comme nous l'avons vu plus tôt, arrive à gommer dans une certaine mesure les traits personnels dans l'œuvre. Les fictions avec des héros ayant des pouvoirs magiques permettant alors d'accepter l'abandon — sinon trop douloureux — de la toute-puissance.

## *L'identification au personnage du héros*

Nous avons jusqu'à présent majoritairement parlé de l'identification de l'enfant au héros de par les actions que celui-ci entreprend. Mais l'identification concerne aussi les traits mêmes du héros.

Comme le précise B. Bettelheim (52), il arrive souvent que le héros soit un personnage qui paraît faible, délaissé par les autres ou qui se fait même moquer. On ne s'attend pas à ce qu'il puisse accomplir quelque chose. Puis, au fur et à mesure de l'histoire, au gré des épreuves qu'il subit, il fait preuve de courage et de détermination et sort victorieux. Nous pouvons prendre les exemples de :

- *WALL-E* (62) : Wall-e est un vieux robot usé, pas très reluisant, menant une vie routinière sans histoire, compactant des déchets. Il arrive, avec l'aide de ses partenaires, à amener la précieuse plante au capitaine du vaisseau et à déjouer les plans de l'ordinateur de bord, devenant ainsi le héros de l'histoire.
- *Hercule* (63) : qui au début de l'histoire a une force surhumaine mais est très maladroit — il brise les objets, échoue dans tout ce qu'il entreprend, les gens du village se moquent de lui —, devient un héros : « de zéro en héros » chantent les muses.
- *Kung Fu Panda* (64) : par un concours de circonstances, Po, panda 'gros et lent' n'ayant aucune compétence pour le combat, est choisi pour devenir le Guerrier Dragon afin de terrasser le terrible Tai Lung. Son maître l'humilie pendant les entraînements et les autres se moquent de lui. Mais il finira, à sa manière, par vaincre le puissant Tai Lung.

Nous pouvons alors reconnaître ici la situation du petit enfant face aux parents (et aux adultes) : il se sent en situation d'infériorité, de faiblesse physique et de moindre connaissance face aux puissants adultes, face à ce monde et ses dangers qu'il ne connaît pas encore et qu'il devra tôt ou tard affronter. L'enfant peut donc s'identifier à ce héros qui lui ressemble puis a tout intérêt à continuer à s'identifier à lui tout au long de l'histoire, faisant siennes ses qualités : courage, persévérance, abnégation, générosité... la liste est longue.

A l'opposé, nous avons aussi vu plus tôt qu'il arrive souvent que les héros masculins soient des 'vauriens', parfois des vagabonds et/ou des voleurs, ou des hommes égoïstes ; mais dans ces cas-là, ils possèdent de nombreuses qualités : ils sont souvent rusés, intelligents, indépendants, beaux et ont confiance en eux, parfois jusqu'à en être suffisants, charmeurs (ou volages, plutôt dans une littérature destinée aux plus grands). Mais, au fur et à mesure de l'histoire, ils deviennent alors honnêtes, fiables et 'se sédentarisent'. Nous pensons à :

- John Smith dans *Pocahontas* (49), Thomas O'Malley dans les *Aristochats* (42) que nous avons déjà cités.
- Flynn Rider dans *Raiponce* (55) qui possède toutes ces caractéristiques : il vole la couronne de la princesse, arnaque ses deux acolytes, fait sa 'moue charmeuse légendaire' pour soudoyer Raiponce, n'a pas d'attaches, puis finit par se sacrifier pour Raiponce et l'épouser.
- Maui, dans *Vaiana* (57), est très imbu de lui-même, égoïste, essayant de se soustraire à la tâche qui lui incombe à chaque occasion. Il revient finalement aider Vaiana, sacrifiant son précieux hameçon magique pour elle. Mais il repart mener sa vie en solitaire à la fin de l'histoire.

En prenant ces exemples frappants, il semblerait alors que ce type de héros masculin soit plus présent dans les fictions (tout du moins en ce qui concerne celles pour les enfants) qui se placent du point de vue de la fille. Ces hommes paraissent déjà avoir surmonté cette 'faiblesse' dont nous parlions juste avant, ils sont indépendants, souvent orphelins, et donnent l'impression d'avoir déjà vécu de nombreuses aventures dont ils sont sortis vainqueurs. Certains d'entre eux sont des hors-la-loi. Rappelons-nous que la loi est initialement représentée par le père. Ils se sont donc soustraits à celui-ci et à son autorité et semblent alors déjà être des héros. Dans *Le Roi Lion* (40), Simba, après avoir 'tué son père', mène une vie de bohème avec Timon et Pumbaa, ils n'ont même pas besoin de chasser puisqu'ils picorent des insectes... La chanson, en version originale, parle de « rois et vagabonds ».

On remarque alors que ces héros n'ont pas intégré de surmoi. Cependant, comme nous l'avons dit, ils vont progressivement le faire tout au long de l'histoire, devenant 'honnêtes et droits'. Mais il est intéressant de voir que ce sont les héroïnes qui leur permettent d'acquérir ces qualités de façon plus ou moins volontaire. Elles les 'élèvent' à un niveau supérieur. Pocahontas apprend à John à respecter la nature et leur mode de vie indigène, Duchesse apprend à Thomas les bonnes manières, Raiponce oblige Flynn à tenir sa promesse de l'amener à la fête des lumières, etc. C'est leur amour pour elles qui va les rendre meilleurs et parfois les amener à se sacrifier pour la belle. En général, l'héroïne tombe amoureuse de ce jeune garçon une fois qu'il a acquis les nobles qualités dont nous venons de parler. Ils forment alors un couple et, étant responsable et ayant intégré la loi, le jeune homme peut alors devenir père à son tour.

Il peut arriver que le jeune homme reparte 'sur les chemins' ou 'sur les mers', comme dans *Pocahontas*. Notons que dans ce cas précis, John Smith s'est sacrifié non pas pour protéger Pocahontas, mais pour sauver son père, Powhatan. John propose à Pocahontas de le suivre en Angleterre mais elle refuse disant que son peuple a besoin d'elle. Peut-être n'était-elle pas prête à quitter, à 'tuer' son père. Ajoutons aussi que la figure de 'l'amant rebelle' est assez courante dans les fictions, peut-être plus encore dans celles qui sont destinées à un public plus âgé.

Pocahontas est sensée épouser Kocoum mais elle le trouve trop « solennel ». Il semble aussi obéir au chef de la tribu et père de Pocahontas. Est-ce seulement parce que, comme nous l'avons dit plus tôt, ces rebelles semblent avoir un statut de héros ?

Dans des dessins animés plus anciens centrés sur les princesses (ou filles), tels que *Blanche-Neige* (53), *Cendrillon* (47) ou *La Belle au bois dormant* (65), on n'accorde que peu d'importance au personnage du prince en lui-même. Il est peu travaillé tant dans son apparence que dans ses traits de personnalité et semble présent uniquement pour sauver la princesse. Il paraît plus difficile alors pour le petit garçon de s'identifier à lui et ses qualités alors que pourtant ce prince paraît 'parfait' en tous points. Il peut tout de même s'identifier du fait de ses actions héroïques. Quant aux héros 'rebelles' il paraît possible de s'identifier à leurs qualités mais peut-être pour des garçons un peu plus grands.

Quant aux petites filles, elles peuvent s'identifier aux héroïnes et leurs nombreuses qualités : beauté, gentillesse, générosité, droiture, audace... Il semblerait que les femmes aient plus conservé leur 'hautes origines' dans les contes que les hommes et qu'il y ait moins de 'princes' actuellement. Par contre, le personnage de la princesse a grandement évolué. Dans *Blanche-Neige* (53), le tout premier long-métrage de Disney, celle-ci cherche l'amour dès le début de l'histoire, puis elle fait en sorte que tous les nains l'apprécient et fait même un gâteau au nom de Grincheux qui est le seul récalcitrant. Elle fait le ménage avec plaisir. Elle est plutôt docile, peu aventureuse mais n'est pas timide.

Jasmine, 55 ans plus tard, dans *Aladdin*, alors que la loi l'oblige à trouver un mari, refuse d'épouser quelqu'un dont elle n'est pas amoureuse. Elle s'échappe discrètement du palais et tient tête au méchant Jafar. Puis Pocahontas, quelques années plus tard, très indépendante, désobéit fréquemment à son père pour des choses sans grandes conséquences habituellement. Ensuite, Mérida, 17 ans plus tard, dans *Rebelle* (66), (*Brave* : courageuse, pour le titre original), doit se marier avec celui des prétendants qui réussira à l'épreuve qu'elle a choisit : le tir à l'arc. Mais elle désobéit à son père, participe à l'épreuve et les bat tous, refusant d'épouser un prince qu'elle ne connaît pas. Elle est agile, combative et aventurière. Ce n'est plus un prince qui vient la sauver la demoiselle en détresse. Cette évolution semble suivre celle de la société, où les femmes ont recherché plus d'indépendance, de libertés et de droits. Mais l'on peut se demander si certains de ces traits ne sont pas plutôt masculins, phalliques, dénaturant d'une certaine manière la figure féminine. C'est peut-être la raison pour laquelle ces héroïnes sont 'punies' du fait de leur caractère désobéissant et aventureux :

- Dans *Aladdin*, Jasmine, après sa fugue, se fait retrouver par les gardes du palais en compagnie d'Aladdin. Ils la ramènent au palais et Jafar lui fait croire qu'ils ont exécuté Aladdin parce qu'ils pensaient qu'il avait capturé Jasmine.

- Dans *Pocahontas*, celle-ci revoit John en cachette alors que son père lui avait interdit. Kocoum les surprend et de jalousie, attaque John. Thomas, l'ami de John, voyant ceci et pensant qu'il va le tuer, abat Kocoum.
- Dans *Rebelle*, après une dispute entre Mérida et sa mère à propos de ce qu'il s'est passé avec les prétendants, Mérida fait manger un gâteau magique à sa mère (fait par une sorcière) qui était sensé la faire changer d'avis mais la transforme en ours. Mérida doit alors « réparer le lien qui a été brisé par l'orgueil » avant que le sort ne soit irréversible.

Dans tous ces cas, elles désobéissent à leurs parents. Est-ce à rapprocher de 'l'acte tragique' du héros dont nous parlions plus tôt ? Est-ce une représentation des écueils lorsqu'une prise d'indépendance est trop prématurée ? Nous remarquons aussi que ces trois jeunes filles étaient destinées à épouser un homme dont elles n'étaient pas amoureuses. Est-ce simplement une représentation d'un passé proche où il y avait peut-être moins de mariages d'amour ? Ou peut-être refusent-elles simplement d'épouser un homme et ce serait alors un refus d'abandonner leurs désirs œdipiens pour les reporter sur un autre homme que leur père.

Mérida exprime clairement qu'elle ne veut pas se marier pour l'instant. Pocahontas ne suit pas John et reste avec son père. Jasmine, quant à elle, épouse Aladdin. Notons qu'Aladdin, à l'image du père, est scindé en deux personnages : Aladdin, qui est un 'vaurien' et 'Prince Ali'. A la fin de l'histoire, Aladdin fait don de son dernier vœu au génie pour pouvoir le libérer, renonçant ainsi à son titre de prince. Finalement, c'est le sultan, père de Jasmine, qui change la loi et l'autorise à épouser quelqu'un qui n'est pas un prince (qui n'est pas lui ?).

D'autres héroïnes, cependant, à l'image du petit garçon 'faible', sont moins aventureuses et vont être poussées, par le contexte, à effectuer des grands voyages, faisant preuve de courage et autres nombreuses qualités. Le côté 'faible' est par contre moins flagrant que pour les garçons, probablement parce que c'est une qualité qui est surtout attendue des garçons : être fort et vaillant. Il y a par exemple :

- *Mulan* (67) : l'histoire commence avec Mulan qui doit rencontrer la 'marieuse'. Celle-ci la trouve 'chétive', ce qui n'est pas bon pour porter des enfants dit-elle. Puis Mulan accumule maladresses sur maladresses et la marieuse finit par l'expulser de chez elle en lui disant qu'elle devrait avoir honte et que jamais elle ne mettrait sa famille à l'honneur. Puis Mulan apprend que son père est réquisitionné pour aller à la guerre, mais celui-ci est âgé et malade. C'est pourquoi Mulan, malgré l'interdiction de son père, se déguise en homme et le remplace. Au camp militaire, Mulan sème le trouble sans le vouloir, n'a pas d'aptitude au combat et est jugée trop frêle. Elle s'entraîne aussi dur que les hommes et finit par jouer un rôle décisif dans la victoire contre les Huns.

- *Raiponce* : Raiponce est terrifiée par le monde extérieur à cause de la façon dont Mère Gothel, sa mère 'adoptive', le décrit, celle-ci lui interdisant d'ailleurs formellement de sortir de la tour où elle est enfermée. Raiponce finit par sortir, poussée par sa curiosité d'aller découvrir ce que signifient ces 'lumières dans le ciel' une fois par an. Il se trouve qu'elle s'en sort très bien dans le monde extérieur, ayant même parfois de meilleures idées que Flynn, le brigand qui l'accompagne.
- *Vaiana* : son père, chef de la tribu, lui interdit de passer le récif, car cela est trop dangereux. Mais poussée par la nécessité de lever la malédiction afin que son village puisse se nourrir (et par sa grand-mère), elle prend un bateau, — alors qu'elle ne sait pas naviguer —, quitte l'île et part à l'aventure. Elle fait preuve de détermination et de courage, devenant d'ailleurs une navigatrice hors-pair, et réussit à rendre son cœur à Te Fiti.

Le cas de Mulan est le plus flagrant, certainement parce qu'elle doit jouer le rôle d'un homme dans cette histoire. Pour Raiponce et Vaiana, ce sont leur famille qui tente de les dissuader de quitter la 'maison'. Ceci pouvant représenter l'angoisse de l'enfant de partir du giron familial projetée sur les parents.

Dans cette discussion, nous distinguons alors deux mouvements antagonistes : des héros qui doivent partir de chez eux, se détacher des parents et explorer le monde et d'autres qui, trop audacieux, doivent revenir, de manière passagère, aux enseignements familiaux.

### *Le détachement des parents*

Pour vivre toutes ces aventures, la plupart du temps, les héros vont devoir quitter leur foyer, et bien sûr, se détacher de leurs parents. Poussés, comme nous venons de le voir, par des causes diverses et variées, ils vont devoir s'aventurer hors de leur 'zone de confort'. Souvent, ils ne sont pas seuls et sont accompagnés au moins d'un animal de compagnie. Mais ils peuvent aussi être accompagnés d'une ou plusieurs personnes qui vont les aider à traverser les différentes épreuves auxquelles ils feront face. Ils vont rencontrer sur leur chemin de nombreux personnages : des 'gentils' qui vont les aider, les guider et leur apprendre de précieuses leçons ; des 'méchants' qui vont leur 'mettre des bâtons dans les roues' mais dont ils vont également tirer d'importants enseignements et enfin ils vont devoir surmonter diverses épreuves liées au contexte. C'est un 'voyage initiatique'. Bien évidemment, toutes les fictions abordant le détachement des parents ne sont pas aussi typiques que cela. Ce peut être un véritable voyage, un entraînement suivi hors du foyer ou simplement une succession d'épreuves. Nous avons comme exemples :

- *Vaiana* (57) : Vaiana part de son île avec son coq de compagnie, parcourt l'océan pour retrouver Maui qui lui donne du fil à retordre mais continue le voyage avec elle. Ils se font attaquer les Kakamoras, doivent récupérer l'hameçon magique de Maui chez un crabe géant puis affrontent Te Ka. Vaiana revient sur son île, victorieuse, grandie, et son peuple redevient des explorateurs.
- *Le voyage extraordinaire de Samy* (68) : Samy, petite tortue, grandit aux côtés de son ami Ray, mais plus grands, ils vont être séparés. Commence alors un long périple : filets de pêche, marée noire, requin, serpent... Samy va être aidé par d'autres personnages : un dauphin, une famille d'humains qui le recueille... puis il va lui-même sauver d'autres personnages. Après un long voyage, il va finir par retrouver sa petite-amie Shelly et devient père à son tour.
- Dans *Kung Fu Panda* (64), *Hercule* (63) et *Mulan* (67) : Po, Hercule (rapidement rejoint par Pegase, son fidèle destrier) et Mulan (accompagnée de Mushu et Cri-Kee) quittent leur foyer, sont entraînés au combat, et arrivent à battre les 'méchants'.

Les contes 'encouragent' en quelque sorte l'enfant à explorer le monde. Ils montrent que dans le monde extérieur, les mauvaises rencontres sont malheureusement inévitables et que ce ne sera pas forcément simple. Mais, ils ne sont pas seuls, et ils feront aussi de bonnes rencontres le long du chemin qui vont les aider et les guider : les contes finissent toujours bien (52). Ces contes montrent aussi qu'il est nécessaire de se détacher des parents pour grandir, c'est un début d'individuation. Il montre à l'enfant qu'il peut survivre, se 'débrouiller' sans ses parents.

### *Conserver l'amour des parents*

Cependant, il paraît impossible pour le jeune enfant d'affronter ces dangers seul, c'est pourquoi, comme nous venons de le voir, le héros est très souvent accompagné par des protecteur ou même des 'formateurs'. Ceux-ci remplacent ou plutôt représentent de manière déguisées les figures parentales, ils guident, protègent, éduquent les jeunes héros :

- *Vaiana* (57) : elle est aidée par « la mer(e) » tout le long de l'histoire, celle-ci, entre autres, la sauve de la noyade et ramène Maui lorsqu'il essaie de se défilier. De plus, lorsque Vaiana est seule car Maui l'a quittée après qu'ils aient échoué contre Te Ka, Vaiana pense abandonner et rentrer chez elle. Sa grand-mère lui apparaît alors et lui redonne du courage, Vaiana poursuit alors son

but. Maui représente quant à lui plutôt une figure paternelle, il la protège et lui apprend à naviguer.

- Quant aux 'combattants' que nous venons de voir, ils ont tous un 'mentor' : Shifu, maître Kung Fu pour *Kung Fu Panda* (64) ; le satyre Philoctète qui entraîne Hercule (63), et Mulan (67) est entraînée par le fils du général : Shang.
- *Raiponce* (55) : elle demande à Flynn, le voyou, de l'amener jusqu'au royaume où il y a la fête des lumières. Il va alors la guider et l'accompagner tout le long.

Ceci permet un détachement des parents tout en bénéficiant de leurs fonctions. Nous pourrions le voir sous un angle différent lorsque nous parlerons des adolescents.

Par ailleurs, il semblerait que le souhait de conserver l'amour des parents soit une autre raison de l'identification au héros. En effet, comme nous le savons, le héros possède de nombreuses qualités. Le fait de s'identifier à ce héros permet à l'enfant, dans une certaine mesure, d'acquérir ces qualités afin de se rapprocher un peu plus de son moi de son idéal du moi. Et, comme nous l'avons dit plus tôt, l'idéal du moi se forme en grande partie selon les exigences des parents. Ainsi, se rapprocher de son idéal du moi permet de se rapprocher des attentes des parents, donc de les satisfaire et conserver leur amour. 'Bien faire les choses pour être aimé des parents'.

Mais ce mécanisme semble parfois être 'dépassé'. En effet, parmi les premières exigences des parents, se trouve la capacité de l'enfant à différer la satisfaction de ses pulsions, et plus tard, renoncer à certaines de ses pulsions. L'enfant va donc satisfaire ses parents en reportant ou en renonçant à satisfaire ses pulsions (ce qui, nous l'avons vu, sera entre autre à l'origine du surmoi). Si cela tombe dans l'excès, un certain masochisme peut apparaître. Dans les fictions, il semblerait que ce masochisme, pour ne pas repousser le public, apparaisse en étant inversé et projeté et est alors sous forme de sadisme. Il y a les exemples de *Cendrillon* (47) et de *Blanche-Neige* (53).

Ainsi, « le vrai héros de la romance est donc le moi, qui se retrouve dans le héros » (19). Les fictions permettent la réalisation imaginaire de désirs dont l'Œdipe, et le retour à la toute-puissance qui se traduit par la possession de pouvoirs magiques. Elles permettent ainsi d'en faire le deuil et de pouvoir y renoncer dans la réalité. Les fictions aident également à l'élaboration d'une



immense variété de complexes psychiques, dont, pour ce qui nous intéresse, l'Œdipe (à nouveau), l'ambivalence quant aux figures paternelle et maternelle mais aussi les théories sexuelles infantiles, les différentes angoisses, le principe de réalité etc. qui sont moins notre sujet. L'identification au héros permet aussi à l'enfant d'acquérir des qualités. Ceci permet entre autres de se rapprocher de son idéal du moi et donc de conserver l'amour des parents. Enfin, elle incite l'enfant à sortir du giron familial, à explorer le monde et l'aide donc à s'individuer. Comme nous allons le voir, ces deux derniers mouvements, détachement des parents et appartenance à la famille, antagonistes mais complémentaires, sont particulièrement importants lors de la phase d'adolescence.

Enfin, il est important de rajouter que, « comme tout, dans les contes de fées est exprimé de façon symbolique, l'enfant peut écarter ce à quoi il n'est pas préparé pour ne réagir qu'à ce qu'on lui raconte en surface. Mais à mesure qu'il se prépare à le maîtriser et à en profiter, il peut également glaner brin par brin le sens qui se cache derrière le symbole » (52). En effet, le conte contient de nombreux éléments mais aussi différents niveaux de lecture. L'enfant, le spectateur, va donc 'piocher' dans la fiction ce qui lui permet de l'aider à élaborer sa 'problématique du moment'. A des périodes différentes du développement psychique un même conte n'aura donc pas la même signification et sera regardé pour des motifs différents.

## 2) Chez l'adolescent

A l'adolescence, vont être réélaborés de nombreux complexes inconscients de l'enfance.

### *L'Œdipe*

L'adolescence survient après la phase de latence. Elle est déclenchée par la puberté qui correspond à l'acquisition des caractères sexuels secondaires rendant alors possibles une sexualité génitalisée et par là-même l'Œdipe. L'Œdipe se rejoue alors. Voici quelques exemples :

- *Titanic* (69) : Jack, pauvre et vagabond, mais encore une fois rusé (il gagne son billet pour le Titanic au jeu), courageux (il saute à l'eau pour sauver Rose) et 'voyou', séduit la belle Rose, issue de la bourgeoisie. Il a un rival, Caldon, le fiancé de Rose et 'méchant de l'histoire', également issu de la bourgeoisie, qui le fait accuser du vol du 'cœur de l'océan' (le cœur de la mer(e) ?), un diamant.

- *Avatar* (70) : Jake Sully est un ancien marine n'en faisant qu'à sa tête. Sur une planète éloignée, Pandora, il remplace son brillant frère jumeau décédé, pour une mission scientifique pour laquelle il n'a a priori aucune compétence. Les autres scientifiques le méprisent alors. Sa mission est de convaincre le peuple autochtone de quitter leur arbre de vie, celui-ci étant situé sur un précieux gisement que les terriens convoitent. Pour ce faire, il doit prendre le contrôle psychique d'un 'avatar', être créée à l'apparence du peuple indigène. La belle et aventureuse Neytiri, fille du chef de la tribu, le prend sous son aile et lui apprend : « tu n'es qu'un enfant » lui dit-elle. Elle lui apprend alors à parler (leur langue), à se déplacer dans la forêt (à marcher), à chasser (à manger). Il tombe amoureux d'elle et apprend très vite de ses enseignements, s'intégrant alors au sein de la tribu. Jake s'élèvera contre les colons, devenant le chef de la rébellion et finira par séduire Neytiri. Il a un par ailleurs un rival, Tsu'Tey, membre de la tribu, auquel Neytiri est promise.
- *Star Wars* (60), (71) : Le jeune et pauvre Anakin Skywalker est l'esclave d'un marchand malhonnête. Mais il possède 'la force', le courage et des capacités hors-pairs. Il se fera élever par des Jedi pour en devenir un lui-même et deviendra le compagnon de la reine Amidala.

Nous voyons alors que peu de choses ont changé : un jeune garçon pauvre et/ou audacieux séduit la princesse ou la femme de haut rang. Il y a souvent un rival : le père et/ou le frère. Rappelons qu'*Avatar* et *Titanic* sont les deux plus gros succès au box-office mondial. Ici aussi les fictions servent à réaliser par l'imagination ce désir inconscient, permettant ainsi de pouvoir accepter de ne pas le réaliser en réalité et de déplacer cet amour sur quelqu'un d'autre. Les fictions mettant en scène un héros ou une héroïne qui se détourne de la situation Œdipienne paraissent bien plus rares, ou tout du moins, ont un succès plus limité. On peut par contre les voir 'hésiter', par exemple dans :

- *Twilight, Chapitre III, Hésitation* (72) : La jeune Bella Swan est fiancée avec un vampire, le séduisant et ténébreux Edward Cullen, issu d'une famille adoptive de haut rang. Mais, malgré ses apparences de lycéen, celui-ci a en réalité 109 ans... Dans ce chapitre, Bella voit naître des sentiments pour son ami Jacob, jeune homme 'bien sous tous rapports', qui l'a aidée à sortir de sa dépression lorsqu'Edward l'avait quittée. Bella choisira finalement d'épouser Edward.
- *Le Seigneur des Anneaux, Les Deux Tours* (73) : Aragorn, dit 'Grands-Pas', un des personnages principaux de l'histoire, est un vagabond mais est aussi héritier du trône. Il est fiancé à l'elfe Arwen, fille d'Elrond (seigneur elfe) qui est de plus de 2000 ans son aînée. Il se rapprochera brièvement d'une humaine, Eowyn, mais finira par épouser Arwen.

Ainsi, l'héroïne préfère le vagabond à l'homme 'convenable' et le héros choisi la 'princesse' plutôt que la femme 'ordinaire'. Mais le choix entre deux partenaires semble cependant être surtout l'apanage des femmes dans la fiction, comme nous avons aussi pu le voir dans *Titanic* (entre Jack et Caldon) et *Avatar* (entre Jake et Tsu'Tey). Peut-être que, comme nous l'avons vu plus tôt, ceci est dû au fait que le lien avec la mère est le plus fort. En effet, l'objet primaire est la mère pour le garçon mais aussi pour la fille. La fille, en général, se tourne dans un deuxième temps vers le père avec qui le lien est donc moins fort (conservant tout de même en parallèle le lien avec la mère). Le choix entre la figure paternelle et un autre compagnon aurait alors sa place. Mais pour le garçon, le choix autre que la mère paraît inenvisageable.

L'Œdipe est représenté 'déguisé' dans la fiction, mais l'inceste est, dans la réalité, tabou et interdit. Du fait des transformations physiques apparaît alors chez l'adolescent le risque de l'attrait incestueux pour les images œdipiennes. Il va alors devoir se détacher de ses parents et transférer son amour et son désir sur d'autres personnes.

### *Le détachement des parents*

Ainsi, le désir Œdipien étant trop dangereux, l'adolescent va devoir se détacher des parents. Si le détachement était partiel pour l'enfant, il va être plus complet, plus en profondeur chez l'adolescent. En effet, cela va lui permettre de s'individuer, se détacher psychiquement des parents afin de pouvoir, plus tard, quitter le foyer. Ou serait-ce l'inverse ? Dans les fictions, cette étape est représentée, comme nous l'avons vu plus tôt, par les voyages initiatiques dont une représentation emblématique est le 'road trip'. Le héros va devoir partir du foyer, s'en sortir sans ses parents ce qui lui permet de grandir (52) :

- *Le Seigneur des Anneaux* (74), (73), (75) : Frodon Sacquet est un jeune hobbit, il vit dans la 'comté', région verdoyante où il fait bon vivre et où les habitants cultivent la terre. Les hobbits sont des êtres de petite taille, potelés, imberbes et insoucians... des enfants en somme. Frodon a la mission de détruire l'anneau unique en l'amenant dans la 'montagne du destin'. Pour ce faire, il va devoir entreprendre un très long voyage semé d'embûches. Il est accompagné lors de sa quête : d'abord par des amis hobbits, puis par tout un groupe : 'la communauté de l'anneau'. Par la suite, le groupe se divise, Frodon voyage alors avec Sam, son ami, et Gollum (ancien hobbit, transformé en créature à cause de l'anneau), jusqu'à être totalement seul au moment où il doit jeter l'anneau dans la lave. Mais il succombe alors à la tentation de l'anneau et le met à son doigt. Gollum arrive et lui arrache le doigt, puis Sam vient sauver Frodon. Par ailleurs, Frodon reçoit des objets de la part de plusieurs personnages au début de son voyage (une côte de maille elfique, la lumière

d'Elendil, du lambas (rations), une épée, etc.) qui lui seront très utiles lors de son périple, mais il sera peu aidé par des personnages extérieurs à partir du moment où il voyage avec Sam.

- *Diarios de motocicleta* (76) : L'histoire est basée sur les livres d'Ernesto 'Che' Guevara et d'Alberto Granado qui racontent leur voyage à travers l'Amérique du Sud. Ils disent au revoir à leur famille et partent avec une vieille moto, 'La vigoureuse', et de l'argent. Le début de leur voyage a un rythme effréné, ils avancent, ils ne font ni attention aux paysages qu'ils traversent, ni aux gens qu'ils rencontrent. Ils mentent sur leur identité et leurs intentions pour obtenir le gîte et le couvert. Ils dépensent une grande partie de leur argent en très peu de temps, La Vigoureuse rend l'âme et la petite amie d'Ernesto le quitte. Commence alors le 'vrai voyage'. « C'est qu'il faut 'se défaire', désinvestir, jusqu'à rompre ses derniers liens. » Ce qu'ils font dorénavant, ils ne le doivent qu'à eux-mêmes. Ernesto parle davantage en son nom, ils prennent conscience de l'altérité. Ils regardent autour d'eux, se rendent compte des inégalités dans l'Amérique du Sud, naît alors une conscience politique. (77)
- *Into the Wild* (78) : Ce film est basé sur une histoire vraie. Christopher McCandless, jeune homme brillant, est destiné à une grande carrière. Après avoir obtenu son diplôme, il décide de partir sur les routes. Il brûle ses papiers et donne son argent à une œuvre de charité. Il vit d'abord de petits boulots et fait de belles rencontres sur son chemin. Il ne s'attache jamais. Il décide d'aller en Alaska où il est alors complètement seul. Il finit par comprendre que « le bonheur n'est réel que lorsqu'il est partagé ». Mais lorsqu'il décide de rentrer chez lui, il est bloqué par une rivière, et décède peu de temps après, confondant une plante toxique avec une plante comestible.

Nous observons alors plusieurs éléments. Des objets, que le héros va pouvoir emporter avec lui, vont l'aider lors de son voyage. Ceux-ci sont matérialisés dans *Le Seigneur des Anneaux* par de vrais objets, le plus important de tous étant 'l'anneau unique', que tout le monde convoite, représentant probablement l'amour de la mère. Nous y reviendrons plus tard. Pouvant le prendre avec lui, il peut alors quitter la chaleureuse Comté. En réalité, quand tout se passe pour le mieux, l'amour de la mère est internalisé, en quelque sorte 'intégré' au moi. Le moi peut alors s'y référer, s'en nourrir en permanence : c'est l'objet interne. Ceci permet alors de quitter la mère, de s'aventurer loin de chez soi. Les autres objets semblent représenter des ressources, des compétences acquises auprès des parents et autres éducateurs sur lesquelles l'adolescent ou le jeune adulte peut compter lorsqu'il s'éloigne du giron familial. Nos deux derniers héros ont préféré se débarrasser de tout signe visible de lien avec leur famille, notamment de l'argent, prouvant ainsi qu'ils peuvent y arriver sans l'aide de leurs parents. Le savoir des parents a été transmis à l'enfant puis intégré par celui-ci, le faisant alors sien.

Nous remarquons aussi que le héros ne fait pas le voyage seul : Frodon voyage avec Sam (et Gollum), Ernesto avec Alberto. Christopher, à l'inverse décide de partir seul, mais au départ, il fait des rencontres et s'appuie sur la société, en trouvant par exemple des petits emplois. Finalement, son rejet de la société consumériste l'amènera à vouloir vivre dans une solitude totale, en autosuffisance, ce qui causera sa perte. De même, au moment où Frodon se retrouve seul, l'attraction de l'anneau (le désir de retourner à la mère) est irrésistible, c'est alors Gollum qui le sauve (à sa manière), puis Sam. Ceci paraît illustrer le fait que l'Homme ne peut pas vivre seul, est un être fondamentalement social.

Ainsi, l'adolescent doit se détacher de ses parents mais il doit alors trouver d'autres figures d'attachement et d'identification. Pour parler métaphoriquement, avant de pouvoir lâcher une branche, il faut en avoir attrapé une autre.

### *L'adolescence : maladie de l'idéalité*

Aimant ses parents, l'adolescent ne va pas pouvoir s'en détacher sereinement. Il va devoir les 'attaquer'. Cependant, les premières identifications sont, comme nous l'avons vu précédemment, les identifications aux parents. L'enfant s'est ainsi construit en introjectant les caractéristiques de ses parents (idées, attitudes, traits de caractère etc.). On comprend alors qu'en attaquant ses parents, l'adolescent s'attaque lui-même.

Ce détachement est également douloureux pour une autre raison : l'adolescent prend conscience, même s'il avait pu en avoir des 'indices' plus tôt, que ses parents ne correspondent pas vraiment aux figures idéalisées qu'il s'était représentées. Leur mots ne sont pas parole d'évangile, leur point de vue n'est pas forcément juste, leurs connaissances sont limitées, leur centres d'intérêt restreints. L'adolescent qui, rappelons-le, s'est construit sur ces images, se rend donc compte qu'il n'est pas l'enfant idéal qu'il pensait être, alors que lui-même était aussi idéalisé par ses parents. Il va donc devoir se 'désidentifier' de ses parents — « tout ce qui distingue la nouvelle génération, aussi bien ce qui est porteur d'espoir que ce qui choque, a pour condition ce détachement » (79) — et trouver de nouvelles figures d'identification. Va alors commencer une quête : la quête d'un idéal aussi parfait que les figures parentales et que l'enfant lui-même ont pu l'être lorsqu'ils étaient idéalisés. J. Chasseguet-Smirgel parle de '*maladie d'idéalité*' (80). L'adolescent va vouloir dépasser ses parents, se dépasser lui-même, dépasser la société, et trouver l'altérité idéale, celle qui pourra remplacer la figure œdipienne.

Une des figures qui semble fréquemment investie est celle du professeur. S. Freud, à l'occasion du 50ème anniversaire de son lycée, avait écrit un texte à ce

sujet (79) : *Sur la psychologie du lycéen*. « Je ne sais pas ce qui nous sollicita le plus fortement et fut pour nous le plus important, l'intérêt porté aux sciences qu'on nous enseignait ou celui que nous portions aux personnalités de nos maîtres. [...] Nous briguiions leurs faveurs ou nous détournions d'eux [...] nous étions portés à l'amour comme à la haine, à la critique comme à la vénération [...]. Ces hommes devenaient pour nous un substitut paternel [...] nous transférons sur eux le respect et les attentes tournés vers le père omniscient de nos années d'enfance. » Il semble aussi y avoir un phénomène similaire avec leur entraîneurs et autres professeurs d'activités extrascolaires.

Mais la perfection n'existe pas, du moins elle n'est pas à notre portée, ou elle n'est peut-être tout simplement pas souhaitable en réalité. Ce qui va alors le plus se rapprocher de la perfection va être fictif : les héros de fictions. S'en rapprochent aussi 'les stars' : brillantes et inatteignables comme l'indique leur nom, leur richesse leur permettant de mener un train de vie exceptionnel, quasi irréel pour nous, et évoquant celui de princes, nous imaginant surtout les bons côtés d'une telle vie... Les magazines à scandale (et leur public) sont pourtant friands de leur moindre 'faux-pas', peut-être cela les rend-il plus humains, plus proches, permettant ainsi de mieux s'identifier à eux ?

Quoi qu'il en soit, les héros de fictions, eux, peuvent être idéaux pour un adolescent en particulier. Ils peuvent être choisis parmi une palette de fictions quasi infinie à notre échelle et correspondre exactement à ses attentes. Un film (ou un livre), pourra être vu et revu, le héros (ou le personnage auquel s'identifie l'adolescent) restera le même et refera inlassablement la même chose, ne faisant aucune erreur restant alors 'fiable'. L'histoire est terminée. Si les problématiques ou attentes personnelles changent, il est alors toujours possible de changer de héros.

Par là-même, nous comprenons aussi que le héros est en quelque sorte 'immortel', n'ayant pas de réalité corporelle et l'histoire pouvant être revue à l'infini. Les stars, quant à elles, s'en rapprochent d'une certaine manière : vivant éternellement à travers leur musique, leurs films, leurs interviews, leurs matches ou leurs émissions auxquels on peut avoir accès en permanence grâce à internet. Par ailleurs, le fait que ces héros soient fictifs ou ces stars inapprochables, éloigne la possibilité d'une sexualité 'réelle' qui pourrait être angoissante. (24)

Ainsi, « par le jeu de la surestimation de l'idole qu'il imite ou de la magie de l'écran qui 'peut tout', l'adolescent projette devant lui le substitut du narcissisme perdu de son enfance avec pour objectif de maintenir une certaine idéalisation de soi alors que s'élabore inversement tout un travail de deuil par rapport à l'enfance, lorsqu'il était justement son propre idéal » (24). Illustrons :

- *Indiana Jones et La dernière croisade* (81) : Lors de ce troisième volet de la saga *Indiana Jones*, nous voyons le père d'Indiana : Henry Jones. Eminent

professeur en histoire médiévale, il ne porte que peu d'attention à son fils, plongé dans la recherche de toute une vie : 'la quête du Graal'. Bien plus tard, lorsqu'il disparaît mystérieusement lors de ses recherches, Indiana part pour le retrouver. A deux reprises, la scientifique qui travaillait avec son père compare Indy à celui-ci. Indy rectifie sur-le-champ, montrant qu'il est meilleur que son père : « mon père est perdu, moi je ne lui suis pas », et après avoir passé une horde de rats pour arriver à un tombeau contenant des informations primordiales « mon père n'aurait pas pu, il a la phobie des rats ». Une fois qu'il a retrouvé son père, celui-ci a plutôt tendance à ralentir la quête : c'est un homme de bureau, pas d'action, contrairement à Indiana. Enfin, proche du but, Henry se fait tirer dessus par un nazi. Indiana est alors seul pour franchir les trois dernières étapes qui mènent au Graal. Il trouve le Graal et ressort ainsi vainqueur, réussissant la quête pour laquelle son père a échoué.

- *Kick-Ass* (82) : Dave Lizewski est un adolescent que personne ne remarque. Il n'a aucun pouvoir magique ni aptitude particulière mais, inspiré par les comic books qu'il lit, il décide de devenir 'un super-héros' afin de défendre la population contre le crime. Lors de sa première sortie en tant que super-héros, il se fait poignarder puis renverser par une voiture et s'en sort avec de multiples fractures. Ceci lui vaut d'être opéré : on lui pose des plaques métalliques le long des os ce qui a pour effet de le rendre plus 'solide' et de léser de nombreuses terminaisons nerveuses, le rendant insensible à la douleur. Il décide alors de poursuivre sa bataille contre le crime. Lors de sa seconde intervention, il sauve la vie d'un homme et devient alors célèbre. En revanche, lors de son combat suivant chez un dealer, il est dépassé par les événements et se fait alors sauver par deux justiciers masqués, qui ont eu la même idée que lui, mais qui sont bien plus compétents. Ce sont 'Big Daddy', ancien policier, et sa fille qu'il a entraînée, surnommée 'Hit Girl'. Dave décide cette fois d'abandonner son projet, ne se sentant pas à la hauteur. Sur une imprudence de Dave, Big Daddy se fera piéger et tuer par le trafiquant de drogue qu'il veut éliminer, D'Amico. Dave décide alors d'aider Hit Girl à venger son père, et même si c'est elle qui fait le plus gros du travail, c'est lui qui vainc D'Amico.
- *Twilight* (83) : Edward, vampire, est l'un des garçons les plus séduisants du lycée, Bella, humaine, est exceptionnelle pour Edward, étant la seule personne dont il ne peut lire les pensées. Ils sont élus reine et roi du bal de promo, représentant ainsi le couple parfait. Par amour, Edward décide de quitter Bella pour ne pas la mettre en danger et disparaît. Bella tombe alors dans une dépression mélancolique. Lorsque, par un concours de circonstances, Edward croit que Bella est décédée, celui-ci décide de se donner la mort. Bella parvient à l'en empêcher à temps. Plus tard, Bella choisira de se transformer en vampire, (un être exsangue, qui ne respire pas), pour pouvoir rester avec

Edward. Tout ceci traduit la force de leur amour, prêts à abandonner leur (pulsion de) vie pour l'autre. Leur amour résiste à la séparation, à la tentation et même à la mort puisqu'Edward ressuscite Bella après qu'elle soit morte en couche en la transformant en vampire. Les vampires sont plus rapides, sont plus forts que les humains, tous leurs sens sont décuplés, ils ne dorment pas : des surhumains en somme. Et surtout, ils sont immortels et ne vieillissent pas, permettant ainsi à Bella et Edward de filer le parfait amour pour l'éternité avec l'apparence de jeunes adultes, se promettant de rester ensemble et de s'aimer 'pour toujours'.

Le dépassement du père est bien mis en scène par la relation d'Indiana Jones avec son père : il arrive à le surpasser en réussissant la quête que son père a poursuivie toute sa vie sans en atteindre le but. Il est à noter qu'il n'y arrive qu'une fois son père presque mort, à l'agonie. Nous remarquons cependant qu'il n'y parvient que relativement tard, à l'âge de 39 ans, nous en reparleront plus loin. Dans *Kick-Ass*, Dave est découragé par la supériorité de Hit Girl et de Big Daddy qui, comme son nom l'indique, représente une figure paternelle. Après ce qui semble être une 'faute originelle' (Big Daddy se fait piéger à cause de Dave puis se fait tuer), Dave reprend son activité de super-héros et arrive à tuer D'Amico, alors que Big Daddy avait échoué.

Le dépassement de soi semble représenté dans ces exemples par un corps plus fort, 'amélioré' pour Dave et Bella. Il est aussi illustré par les héros présentés au chapitre précédent, partant à l'aventure et affrontant l'adversité pour Indy, Dave et Frodon (74) et faisant face à la vie et ses aléas pour Ernesto Guevara et Christopher McCandless (76), (78).

Le dépassement de la société est bien illustré par *Kick-Ass*, où Dave décide, malgré les dangers que cela implique, de neutraliser les malfaiteurs en vue d'un monde meilleur, se montrant finalement plus efficace que les forces de police. Il ne comprend pas pourquoi les autres n'aident pas leur prochain, ni pourquoi personne n'avait pensé à devenir un super-héros avant, se montrant alors meilleurs que tout le monde.

*Twilight* met en scène une histoire d'amour idéalisée destinée à durer pour l'éternité et où les deux protagonistes sont idéalisés par l'autre. Telle est l'illusion adolescente, a priori difficilement réalisable en réalité. Pour rester plausible, l'histoire se termine alors au moment où le couple n'a plus d'obstacle à surmonter, au routinier 'ils vécurent heureux'. D'autres auteurs ont fait le choix, comme dans *Titanic*, qu'un des amoureux meure : ainsi l'histoire d'amour demeure idéalisée à jamais, ne subissant pas les épreuves de la réalité et du temps, figée dans la grisante passion de la rencontre.



## *Entre détachement et appartenance*

« Les identifications narcissiques s'accompagnent donc, du fait de leur historicité singulière [l'identification aux parents], d'une réduction du champ des possibles, des devenirs virtuels, en même temps qu'elles sont inévitables et indispensables. Toute crise d'adolescence peut être envisagée comme une façon de tenter d'échapper aux limitations historiques de ces identifications, de leur redonner une potentialité plus impersonnelle. » (26) Cependant, comme nous l'avons vu pour Christopher Mc Candless dans *Into the wild* (78), un détachement trop important de ses racines peut être dangereux. En effet, comme nous nous sommes en grande partie construits sur ces identifications parentales, toutes les renier 'en bloc' serait donc se renier soi-même, ce qui paraît délétère du point de vue identitaire. Mais y 'coller' totalement serait de l'ordre de aliénation dont nous parleront plus tard. A l'adolescence, il faut alors trouver un équilibre entre détachement et appartenance. Voici quelques exemples :

- *Kung Fu Panda 1 et 2* (64), (84): Po, panda adolescent, est 'fan' des 'Cinq Cyclones', cinq célèbres combattants en Kung Fu qui protègent la vallée. Il possède des figurines à leur effigie et s'imagine ayant autant de notoriété qu'eux, maîtrisant les arts martiaux, et combattant à leurs côtés. Mais en réalité, Po est serveur dans le restaurant de son père, qui fabrique des nouilles de père en fils et qui aimerait que Po poursuive la tradition. Cependant, Po n'ose pas lui dire qu'il préférerait faire du Kung Fu plutôt que de marcher dans ses traces, de peur de le décevoir. Lorsque Po est choisi pour devenir le 'Guerrier Dragon', son père le laisse aller s'entraîner avec maître Shifu et les Cinq Cyclones auxquels il s'identifie. Pourtant, Po n'arrive pas à progresser jusqu'à ce que maître Shifu trouve une astuce : il fait s'entraîner Po en se servant de la nourriture comme récompense. Po, qui est en effet très gourmand, devient alors rapidement très doué en Kung Fu, mais en gardant son propre style (par exemple, il se sert de son gros ventre pour amortir les coups et les renvoyer à son adversaire). Son père mettra alors dans son restaurant des affiches de Po en tant que Guerrier Dragon et appellera certains de ses plats en référence à son fils.
- *Coco* (85) : Miguel a 12 ans, il joue de la guitare, et le célèbre chanteur et guitariste 'Ernesto de la Cruz' est son idole. Il connaît ses chansons et les films dans lesquels il a joué par cœur, il a décoré sa guitare comme la sienne. Malheureusement, la musique est taboue et bannie dans sa famille depuis que son arrière-arrière-grand-père est parti de la maison, abandonnant femme et enfant pour faire de la musique. Pour s'en sortir, son arrière-arrière-grand-mère a alors monté une entreprise de chaussures dans laquelle tous ses descendants travaillent de génération en génération, sans exception.

Le jour des morts, sa grand-mère découvre que Miguel joue de la musique et qu'il veut participer au concours de talents (au lieu de se rassembler auprès

des tombes de ses ancêtres), elle lui brise alors sa guitare. Miguel, pensant avoir découvert que son arrière-arrière-grand-père n'était autre que le célèbre Ernesto, décide de lui voler sa guitare au cimetière pour pouvoir participer au concours. Une malédiction s'abat alors sur lui et il se retrouve dans le monde des morts. Pour pouvoir rentrer chez lui, il doit recevoir la bénédiction d'un membre de sa famille avant l'aube sous peine de ne plus jamais pouvoir rentrer dans le monde des vivants. Il rencontre alors son arrière-arrière-grand-mère décédée, Imelda, celle qui a banni la musique de la famille. Celle-ci lui permet de rentrer dans sa famille à condition qu'il accepte de ne plus jouer de musique, mais Miguel refuse et tente de retrouver Ernesto afin d'avoir sa bénédiction, sans concession. Il sera accompagné dans son périple par Hector. Miguel finit par apprendre qu'Ernesto est un imposteur et qu'il a volé toutes ses chansons à son véritable arrière-arrière-grand-père, Hector, après l'avoir tué. Miguel apprend une autre chose : si les morts sont oubliés par les vivants, ils disparaissent du monde des morts, ils l'appellent la 'deuxième mort'. C'est ce qui est train d'arriver à Hector, que toute la famille, sauf sa fille, a oublié.

Les aïeux de Miguel finissent par comprendre l'importance qu'a la musique pour lui et Imelda, apprenant l'histoire, renoue avec Hector et la musique. Miguel rentre chez lui juste à temps pour ne pas se transformer totalement en squelette et finalement, toute la famille devient musicienne.

- *Dragons* (86) : Harold est le fils du chef d'un village de Vikings qui se fait régulièrement attaquer par des dragons. Apprendre à combattre les dragons fait donc partie de la culture de ce village, mais le père d'Harold le lui interdit car dès que celui-ci essaye, du fait de sa maladresse, il fait encore plus de dégâts que les dragons. Harold fait honte à son père. Mais un jour, grâce à ses inventions, il réussit à attraper le plus dangereux des dragons : un Furie Nocturne. Il essaie de le tuer pour obtenir le respect de son père mais prend pitié de lui et s'y refuse. Il finit par l'appivoiser et se lie d'amitié lui, mais Harold le fait bien sûr en secret. Lorsque son père apprend qu'il 'pactise avec l'ennemi', il renie Harold, disant que ce n'est pas son fils et qu'ils ne se ressemblent pas. Mais Harold, fort de son expérience avec son dragon, apprend les techniques de domestication de dragon à ses camarades qui vont alors à leur tour chacun apprivoiser un dragon. Ceci va leur permettre de terrasser un immense dragon qui menaçait tous les villageois. Le père d'Harold est alors fier de lui et les villageois vivent en harmonie avec les dragons.

Dans ces exemples, on observe au début de l'histoire une forte tradition dont il semble difficile de se soustraire du fait des attentes de la famille et/ou de la culture locale. Le père de Po va être plutôt permissif et, même s'il insiste à plusieurs reprises pour que Po reprenne le restaurant, ne l'empêche pas de partir s'entraîner avec maître Shifu. Harold, lui, doit se cacher et mentir pour pouvoir aller contre la tradition. Après avoir essayé d'être quelqu'un qu'il n'était pas, un

tueur de dragons, il cache qui il est vraiment. Enfin, Miguel, qui se cache dans un premier temps pour vivre sa passion, décide de désobéir à sa famille en jouant de la musique, de façon aussi radicale que cela lui est interdit. Le détachement total de la famille, s'il n'avait pas compris à quel point la famille était importante, aurait mené Miguel à la disparition du monde vivant, donc au décès. En miroir, la demande d'un suivi exclusif de la tradition, en refusant que Miguel rentre chez lui tant qu'il ne jure pas d'arrêter la musique, l'aurait également conduit au décès. Par ailleurs, *Coco* illustre bien le souvenir en tant que relique dont nous parlions plus tôt : en conservant le souvenir des morts, ils restent en quelque sorte 'en vie'. De plus, si nous nous souvenons des défunts, cela nous aide à mieux accepter notre propre mort, se disant que nos descendants feront de même à notre décès, restant alors quelque part en vie.

Nous nous apercevons aussi que l'équilibre entre détachement et appartenance est permis grâce à double mouvement identificatoire : la conservation d'une part d'identification de l'adolescent à sa famille et à sa culture, et l'identification des parents à leur enfant. En effet, si pour faire le deuil de quelque chose il faut en garder une partie, une relique, cela est valable dans les deux sens : les parents, de leur côté, doivent se détacher de leur enfant :

- Po ne progresse que lorsque maître Shifu se sert de la nourriture (le père de Po est cuisinier) et qu'il fait les choses avec son propre style, non en copiant exactement les Cinq Cyclones. Le père de Po 'met un peu de son fils dans sa cuisine' en appelant certains de ses plats en référence à son fils et en placardant dans son restaurant des affiches de Po.
- Miguel comprend l'importance de la famille et de respecter la tradition avec le jour des morts. De plus, Miguel qui ne se sentait pas à sa place dans sa famille, arrive à s'identifier à elle en apprenant que les musiques qu'il aime tant ont été écrites par son arrière-arrière-grand-père. En retour, sa famille se ré ouvre à la musique et se met même à en jouer.
- Enfin, Harold arrive à s'intégrer au village et à rendre fier son père en réussissant à mettre fin aux attaques de dragons, protégeant ainsi les villageois, tel qu'un viking doit le faire. Les villageois, à leur tour, adoptent les dragons.

Ainsi, à l'adolescence, du fait des transformations physiques, se rejoue le complexe d'Oedipe : les fictions vont aider à le réélaborer et permettre d'assouvir ce fantasme inconscient et d'en faire le deuil dans la réalité. Le risque d'attraction par les figures œdipiennes et la nécessité d'individuation vont amener l'adolescent à se détacher des figures parentales. Il va alors devoir trouver des nouvelles figures d'identification et d'attachement, mais celles-ci vont

devoir être idéalisées, comme l'étaient les figures parentales. L'adolescent va aussi essayer de maintenir une certaine idéalisation de soi, comme lorsqu'il était enfant, par le biais des identifications, et va vouloir dépasser ses parents, se dépasser lui-même, dépasser la société. Un équilibre entre détachement et appartenance est cependant indispensable et est permis par une identification réciproque et limitée entre parents en enfant.

### 3) Chez l'adulte

Comme nous l'avons dit plus tôt, les niveaux de lecture d'une fiction sont multiples et les représentations nombreuses. L'enfant va donc pouvoir se nourrir d'éléments différents, voire même d'éléments identiques mais avec une lecture différente en fonction de ses problématiques du moment. Et cela se poursuit à l'âge adulte. Nous observons que les dessins animés et le genre 'irréel', comme nous l'avions dit au début, est également populaire chez les adultes. Aussi, les adultes paraissent souvent nostalgiques des fictions favorites de leur enfance, les re-regardant avec plaisir. De plus, les parents semblent apprécier regarder les dessins animés avec leurs enfants.

Il est alors possible de réexaminer ces mêmes dessins animés mais du point de vue des parents, nous en avons déjà fait une ébauche dans la discussion sur les adolescents, à propos du détachement des parents. Mais nous pouvons également le faire à partir de films étant plutôt destinés à un public adulte.

#### *Les identifications*

Les adultes vont pouvoir continuer à s'identifier aux héros de fictions. En effet, « les idéaux du moi sont nombreux. Ils se succèdent, se superposent, varient selon l'âge et les rencontres, par identifications successives. » (87) Le fait que les identifications soient labiles, mobiles, multiples, éclectiques voire même contradictoires permet au moi de ne pas s'enfermer, de ne pas stagner, d'avoir la possibilité d'être en constante évolution. L'homme essaye ainsi d'atteindre son idéal du moi en choisissant les traits qu'il veut acquérir, et qu'il affectionne chez d'autres personnes. S. Freud écrira : « Quand le moi adopte les traits de l'objet, il s'impose pour ainsi dire lui-même au ça comme objet d'amour, cherche à remplacer pour lui ce qu'il a perdu en disant : 'tu peux m'aimer moi aussi, vois comme je ressemble à l'objet'. » (88)

L'homme essaye donc d'atteindre son idéal du moi mais n'y arrivera jamais... Il mène alors une quête sans fin, tentant d'abolir l'écart entre moi et idéal du moi. Incapable de renoncer à une satisfaction dont il a joui une fois, il « ne veut pas se

dessaisir de la perfection narcissique de son enfance ». « Ce qu'il a projeté en avant de lui-même comme un idéal est simplement le narcissisme perdu de son enfance, du temps où il était à lui-même son propre idéal ». (29)

Les identifications aux héros vont donc avoir une double utilité : d'une part, elles sont une source infinie de support d'identification et elles permettent ainsi d'alimenter et d'améliorer le moi ; d'autre part, elles permettent de réaliser illusoirement le désir qu'est d'atteindre cet idéal du moi.

### *L'Œdipe*

Nous avons vu le complexe d'Œdipe pour les enfants, et le fait qu'il se rejoue au moment de l'adolescence. Mais il faut ajouter que « les parents eux-mêmes exercent souvent une influence décisive sur l'acquisition par leur enfants du complexe d'Œdipe, en cédant de leur côté à l'attraction sexuelle, ce qui fait que, dans les familles où il y a plusieurs enfants, le père préfère manifestement la petite fille, tandis que toute la tendresse de la mère se porte sur le petit garçon ». (15) Ainsi, le complexe d'Œdipe est bidirectionnel. Il porte un nom pour la mère : le « complexe de Jocaste », mère d'Œdipe. Voici quelques exemples :

- *La Belle et la Bête* (56) : nous l'avions cité pour l'Œdipe chez la petite fille, la Bête représentant une figure paternelle. Ils sont ensemble à la fin de l'histoire.
- *Retour vers le futur* (89) : Marty, un adolescent, est ami avec Doc, un savant fou. Il se retrouve transporté dans le passé par inadvertance à cause d'une invention du Doc, à l'époque où sa mère, Lorraine, était adolescente. Marty est courageux et se défend contre Biff, une brute du lycée, alors que son futur père, Georges, est peureux et s'écrase devant lui. Lorraine est alors attirée par Marty, et, ne sachant pas que c'est son fils, elle tente de le séduire. Par là même, Marty a altéré le futur, car sa mère ne s'intéresse pas au futur père de Marty, mais à lui. Marty commence alors à disparaître. Il va donc mettre en place une stratégie pour que Lorraine tombe amoureuse de Georges.
- *La piel que habito* (90) : Robert est chirurgien esthétique. Sa femme s'est suicidée après avoir été défigurée lors d'un accident de voiture. Plus tard, sa fille se fait violer par un jeune homme (Vincente), et, souffrant de stress post-traumatique, elle se suicide. Robert, qui avait kidnappé et séquestré Vincente après le viol, décide de le 'transformer' le jour de l'enterrement de sa fille. Il le transforme, par le biais d'opérations, en femme, qu'il nommera Vera. Il finit par lui donner un visage très ressemblant à celui de sa défunte épouse. Il 'la' maintient captive mais elle finit par gagner sa confiance et par dormir dans le lit conjugal. Enfin, elle arrive à le tuer et à s'enfuir. Vera, bien qu'elle ait le visage de sa femme, semble représenter la fille de Robert. En effet, Robert

commence à transformer Vincente en femme le jour de l'enterrement de sa fille, comme pour la remplacer. De plus, il la façonne lui-même, il la crée, comme un père.

Pour les exemples choisis, nous observons plusieurs choses : les conséquences de l'Œdipe dans le dessin animé (le conte) sont positives, ils 'finissent ensemble' et sont heureux. Au contraire, dans les deux films, les conséquences sont néfastes. Marty risque de disparaître et Vera assassine Robert. Même si ces fictions peuvent être interprétées de la position de l'enfant en disant que ce sont des désirs de l'enfant projetés sur la figure œdipienne, elles nous montrent que « les actes œdipiens des pères [et des mères] précèdent ceux de leurs enfants » (52). C'est la Bête qui cherche une femme pour conjurer le sort, c'est la mère de Marty qui tente de le séduire, c'est Roberto qui donne à 'sa fille' le visage de sa femme...

Marty va essayer de 'remettre son père à sa place', de réparer les choses en faisant les entremetteurs entre ses parents, l'histoire se finit bien. Roberto, quant à lui, va non seulement désirer Vera, mais avoir des relations sexuelles avec elle, il réalise l'Œdipe. Sa destinée est funeste, puisque Vera l'assassine avant de s'enfuir. C'est le parent, garant de la sécurité de l'enfant, qui est puni.

Il semblerait alors que le sort de la réalisation de l'Œdipe soit différent selon le genre de fiction et le public visé. Peut-être que si la fiction est tournée majoritairement du point de vue de l'enfant de 'l'innocence', l'issue est positive, comme dans *La Belle et la Bête*. Ceci n'empêche pas pour autant les parents de s'identifier aux figures parentales de la fiction : la mère pouvant bien sûr s'identifier à la princesse ou fille de haut rang, le père au preux chevalier ou à l'insolent vagabond. Dans *Retour vers le futur*, Marty est le héros de l'histoire, et même si l'on aperçoit que l'Œdipe pourrait lui être fatal, la fin est heureuse. Par contre, dans *La piel que habito*, c'est le père qui est le personnage central, son châtiment sera alors la mort. Cela ressemble à une sorte d'avertissement pour les parents.

La distinction que B. Bettelheim met en avant est que, dans les contes de fées, le message est que « les complications et les difficultés œdipiennes, tout en paraissant insolubles, peuvent être combattues si on les aborde avec courage ». A l'opposé, « côté mythes, on ne retrouve qu'une difficulté insurmontable et la défaite finale [...]. A la fin du conte, la rétribution du héros est non pas la mort, mais une intégration supérieure, telle qu'elle est symbolisée par ses victoires ». « A en croire le mythe, il semble qu'il n'y ait pas d'issue : quiconque, par l'effet du hasard ou par ses propres désirs, s'engage trop profondément dans une relation 'œdipienne', doit être détruit ».

Enfin, nous remarquons une dernière chose, c'est la présence de la séquestration dans les exemples contenant une relation père-fille. Dans *La Belle*

*et la Bête*, la Bête retient Belle prisonnière dans le château, lui interdisant de sortir. De plus, lorsque Belle essaie de s'enfuir du château, elle se fait attaquer par une horde de loups et la Bête vient la sauver. On pense pouvoir reconnaître ici les fils de la horde primitive qui tentent d'avoir une femme pour eux et la Bête, père tout-puissant, qui désire garder Belle jalousement pour lui, à l'abri d'autres prétendants potentiels. Par ailleurs, la Bête gâte Belle, la couvre de cadeaux afin de rendre son séjour plus agréable (robes, festins, livres), et qu'elle souhaite rester de son propre chef. Dans *La piel que habito*, Roberto garde aussi Vera enfermée dans une chambre de sa maison. Un jour, Zeca, le demi-frère de Robert, s'introduit chez lui sans que celui-ci le sache, découvre la captive, et la viole. Robert arrive sur ces entrefaites et abat Zeca avec un pistolet. Robert offre aussi des robes à Vera, et elle peut passer commande de tout ce dont elle a besoin. Ces deux exemples semblent s'apparenter à l'image de la princesse enfermée en haut d'une tour gardée par un dragon. Un père qui garde sa fille pour lui, empêchant tout prétendant de l'approcher, et l'empêchant de quitter la maison.

### *Le détachement des enfants*

Ceci nous conduit tout droit au détachement de ses propres enfants. En effet, si l'enfant doit se détacher des parents et s'individuer, le rôle des parents est de lui permettre, de lui ouvrir la voie. C'est une séparation physique et psychique. Il peut y avoir plusieurs obstacles, du côté parental, à la séparation physique. Par exemple la peur qu'il arrive malheur à l'enfant s'il s'éloigne trop de la maison et de la protection des parents <sup>4</sup> :

- *Vaiana* (57) : Vaiana vit sur l'île de Motunui. Lorsque son père était jeune, il était allé naviguer avec un ami, mais après avoir dépassé le récif, les vagues les ont fait chavirer et son ami s'est noyé. Trouvant alors cela trop dangereux, le père de Vaiana lui interdit d'aller plus loin que le récif. Mais Vaiana va tout de même lui désobéir. Elle va chavirer la première fois qu'elle dépasse le récif mais, la seconde fois, elle s'en sort très bien et part à l'aventure sur son embarcation.
- *Le monde de Nemo* (91) : Marin craint le monde extérieur depuis que sa femme et la quasi-totalité de sa couvée ont été tuées par un barracuda. Il ne lui reste plus que son fils Nemo, avec une nageoire atrophiée, qu'il surprotège. Il lui interdit de trop s'éloigner de leur anémone. Mais, lors d'un défit entre amis, il s'approche d'une barque et se fait 'enlever' par des pêcheurs.

---

<sup>4</sup> Il peut aussi y avoir un autre niveau de lecture : cela peut aussi représenter l'angoisse de l'enfant d'affronter le monde extérieur projetée sur les parents. Mais, rappelons-le, les spectateurs

Dans ces exemples, les parents s'inquiètent à cause de leur propre expérience qui a été mauvaise. Ils ont peur que l'histoire se répète. Mais le déroulement des événements leur montre que l'histoire de leur enfant peut être différente de la leur, ou qu'ils peuvent réussir une épreuve ou eux ont échoué. De plus, cela leur indique aussi qu'ils ne pourront pas toujours être là, et qu'ils ne pourront pas toujours protéger leur enfant du monde extérieur. Enfin, cela montre que, même si les parents interdisent à leurs enfants de partir, inévitablement, ils devront tout de même quitter le foyer et affronter le monde extérieur.

Ensuite, comme nous venons de le voir dans *La Belle et la Bête* (56) et dans *La Piel que habito* (90), le père ne veut pas laisser partir sa fille pour avoir son amour pour lui seul, repoussant les prétendants. Il s'agit là d'une situation œdipienne. L'inverse, une mère qui retient son fils est en apparence plus difficile à trouver dans les fictions. Nous en avons peut-être un exemple dans *La Belle et la Bête* : en effet, il ne faut pas oublier que la Bête est au départ un prince et est sous cette forme parce qu'une sorcière l'a transformé ainsi. Sous la forme d'une vieille mendicante, elle lui demande un abri pour la nuit en échange d'une rose. Mais, devant sa misérable apparence, il la repousse et elle le punit en le transformant en Bête. Rappelons que la sorcière représente la mère dans la fiction et que 'la fleur', notamment la rose, signifie la virginité d'une femme. Ainsi, sa mère lui fait des avances et il refuse. Elle le transforme en monstre : si elle ne l'a pas, personne ne l'aura. Il reste ensuite captif dans son château caché aux yeux de tous, attendant les voyageurs égarés. Cependant, même si cet événement est à la base du récit, la relation avec cette sorcière prend peu de place dans l'histoire. Il doit y avoir des fictions où cette relation est mieux représentée. Peut-être que, le lien avec la mère étant plus fort qu'avec le père, il ne faut pas chercher du côté de la séquestration, c'est-à-dire de l'obligation à rester, mais plutôt de l'impossibilité de partir. Le lien serait trop puissant, l'attraction trop forte et empêcherait le fils de partir. Il est peut-être aussi temps de faire intervenir une autre représentation de la mère : celle de la nature.

- Nous pensons alors à *Avatar* (70). Comme nous l'avons dit, Neytiri fait figure de mère dans le film. Elle est fille du chef (donc future chef, 'reine', elle-même), et elle élève Jake qui est dans le tout nouveau corps qu'il vient d'obtenir, l'avatar, comme un nouveau-né. Elle lui apprend, symboliquement, à parler, marcher, se nourrir et aussi les coutumes de son peuple. Mais la mère est également présente sous forme 'd'Eywa', une divinité qui représente la 'mère nature' pour le peuple Na'vi et avec qui ils vivent en harmonie. C'est une nature luxuriante, d'une grande beauté, riche en couleur et en lumières. Ils peuvent même se lier à elle en se connectant grâce à des filaments se trouvant dans leur tresse. Jake, fasciné par cette nature, par ce peuple et par Neytiri, va passer de plus en plus de temps dans son corps d'avatar, avec eux.



Il finit par quasiment délaissier son corps humain, s'alimentant à peine, négligeant son hygiène, ne se rasant plus.

Puis, les colons viennent détruire l'arbre maison (figurant Eywa) car il est situé sur un précieux gisement qu'ils convoitent, et le chef du peuple et père de Neytiri meurt dans le combat. Jake réussit à unir les différents peuples Na'vi, et devient chef de la rébellion contre les colons. Lors du combat de Jake contre le 'grand méchant', le colonel Quaritch qui est à la tête des opérations, c'est Neytiri qui vient sauver Jake en abattant Quaritch. De plus, alors que les Na'vi sont surpassés par les terriens, Eywa les aide en envoyant les animaux se battre à leurs côtés. Les colons perdent alors la bataille et quittent la planète Pandora. Jake, quant à lui, reste et avec l'aide d'Eywa, la tribu transfère définitivement son esprit dans le corps de son avatar.

Jake est 'captivé' par la (mère-)nature de cette planète et par Neytiri : donc par la mère. Si du côté des terriens, c'est un monde qui paraît réaliste, du côté des Na'vi, la nature est féérique, enchantée, de l'ordre de l'imaginaire. Jake finit par préférer passer son temps dans ce monde imaginaire. Lorsque le 'méchant', c'est-à-dire le père, rappelons-le, décide de les séparer, Jake décide de le repousser. Mais il n'y arrive pas, même avec l'aide de toute la horde, et c'est finalement la mère, sous ses deux formes (Neytiri et mère nature) qui l'aide et évince le tiers : le père. En intégrant totalement son nouveau corps, son avatar, Eywa, la mère, scelle définitivement la fusion, la symbiose avec elle. Notons qu'*avatar* est un mot d'origine sanskrit signifiant 'incarnation divine' (92). Une fusion avec la mère, l'absence de tiers séparateur, une vie dans un monde irréel : nous reconnaissons bien ici la psychose.

- Dans *Le Seigneur des Anneaux* (74), (73), (75) : nous avons fait l'hypothèse plus tôt que l'anneau représentait le lien à la mère. En effet, s'il n'y avait pas eu l'anneau, Frodon n'aurait probablement jamais eu de raison de partir de la Comté. Donc, même si ici les faits sont inversés — il ne part pas grâce à l'anneau mais à cause de l'anneau —, cette anneau contenant l'amour de la mère lui 'permet' de s'éloigner de la Comté. Mais cet anneau a des propriétés bien particulières : non seulement il est convoité de tous car il confère de grands pouvoirs à quiconque le porte, mais aussi, il possède en lui-même une grande force d'attraction. L'histoire raconte qu'il a une 'volonté propre', il peut attiser le désir de son propriétaire, il peut aussi l'abandonner lorsque c'est dans son intérêt.

De plus, lorsqu'un être porte l'anneau, il se passe deux choses : d'une part, il se crée une connexion entre Sauron, seigneur des ténèbres qui a forgé l'anneau, et le porteur. Sauron, représenté sous la forme d'un œil géant dans le ciel, voit alors le porteur, qu'importe où il se trouve. C'est un regard perçant, intrusif, angoissant. D'autre part, son porteur devient invisible, il disparaît aux yeux de tous. Ainsi, lorsque l'anneau est mis, seul Sauron voit le porteur, ils ne sont plus que tous les deux.

Ensuite, Sméagol, qui était au départ un hobbit, vit seul dans une grotte pendant des siècles, fasciné puis obnubilé par l'anneau, son 'précieux', celui-ci le ronge, il devient une créature hideuse, Gollum, et perd la raison : il entend des voix, reçoit des injonctions de leur part, est persécuté ('ils nous l'ont volé !'). En un mot, il est schizophrène. Les Nazgûl, ou cavaliers noirs, quant à eux, étaient des hommes, anciens rois et seigneurs, corrompus par le port d'anneaux de pouvoir donnés par Sauron. Ils sont devenus esclaves de l'anneau, puis serviteurs de Sauron et se sont transformés en spectres.

Enfin, au moment où Frodon se retrouve seul pour détruire l'anneau dans la montagne du destin, l'attraction de l'anneau est irrésistible et il refuse de le jeter. C'est alors Gollum puis Sam qui le séparent de l'anneau, un tiers extérieur. Il ne faut pas oublier que ce volet s'intitule *Le retour du Roi*, donc du père, qui assure la séparation entre la mère et son enfant. De plus, lorsque Gollum reprend l'anneau à Frodon, il fait d'une manière bien particulière, il ne lui arrache pas seulement l'anneau, il lui arrache aussi le doigt. Il semblerait que cela représente la castration, instaurant un Œdipe et mettant fin, en enlevant l'anneau magique, à la toute-puissance de l'enfant.

Tout ceci étaye l'hypothèse que l'anneau représente le lien qui unit à la mère et nous laisse penser que Sauron, bien qu'il soit un homme, représente une mère avide de domination, intrusive mais aussi séductrice, à la recherche d'une symbiose avec son enfant. Si habituellement les quêtes content la recherche d'un objet, dans celle-ci, il s'agit au contraire de le détruire, de mettre fin à ce lien angoissant et envahissant autant qu'il est attractif.

Ainsi, dans ces deux exemples, l'attraction de la mère est très bien représentée. Dans *Avatar*, seul le côté fascinant est représenté, la fusion finale avec la mère est dans un monde irréel, mais est heureuse. Dans *Le Seigneur des Anneaux*, l'attraction est à la fois fascinante, angoissante du fait de sa puissance et de son irrésistibilité, et visiblement destructrice. La fusion avec la mère aliène, annihile. Mais ce lien n'est a priori pas de l'ordre de l'Œdipe, il lui est antérieur. En effet, le père est absent des ces situations. Lorsqu'il fait son 'apparition', il peut soit, comme nous l'avons vu dans *Avatar*, être repoussé et la fusion subsiste, soit 's'installer' et mettre fin à cette situation, comme dans *Le Seigneur des Anneaux*.

Dans *Le Lauréat* (93) : Benjamin, jeune diplômé, rentre chez ses parents pour les vacances. Il revoit là-bas Mrs Robinson, amie de ses parents. Celle-ci lui fait des avances et, peu de temps après, ils entretiennent une relation. Cependant, Mrs Robinson lui interdit une chose : c'est de voir sa fille, Elaine. Mais Benjamin finit par la rencontrer et tombe amoureux d'elle. Mrs Robinson empêchera par plusieurs moyens cette union (le chantage, le mensonge, la menace), mais Elaine et Benjamin finiront par s'enfuir ensemble. Mrs Robinson, du fait de son âge et de sa proximité avec les parents de Benjamin, semble tenir lieu de figure maternelle. Ici, Benjamin essaie de sortir de la relation œdipienne mais Mrs

Robinson l'en empêche, d'abord en lui interdisant une relation avec une fille de son âge puis en sabotant leur union. Elle n'arrivera pas à l'accepter, et, en 'punition', elle brisera le lien avec Benjamin et avec sa fille, qu'elle ne reverra sûrement plus.

Une autre raison semble entraver le bon déroulement du détachement des enfants :

- Dans *Raiponce* (55), Mère Goethel maintient sa 'fille adoptive', Raiponce, prisonnière en haut d'une tour enfin de pouvoir bénéficier de sa chevelure magique dont elle se sert régulièrement pour la maintenir jeune.
- *Minority Report* (94) : En 2054, il existe à Washington une équipe spéciale de police, PreCrime, qui neutralise les meurtriers avant qu'ils aient commis leur crime, amenant à zéro le taux de meurtre dans la ville. Ceci est possible grâce à trois 'Precogs', trois humains qui ont le pouvoir de voir l'avenir. Ils sont préservés en état de stase dans un bassin tricorne contenant du liquide, situé dans ce que l'équipe appelle 'le temple' (ressemblant à s'y méprendre à des fœtus dans un utérus...). L'histoire dévoile que ce sont les trois enfants d'une femme toxicomane qui a pris des drogues pendant sa grossesse et qui sont alors nés avec ce don. Lamar, le fondateur de PreCrime, les a pris pour lui afin de fonder sa société. Lorsque leur mère, une fois sevrée, a voulu récupérer ses enfants, Lamar l'a fait assassiner. En effet, sans les Précogs, PreCrime ne peut pas exister.
- Enfin, dans *Aladdin* (43), il y a le génie. Ses pouvoirs et surtout sa capacité à se transformer, à devenir tout ce qu'il souhaite nous font penser à un enfant. En effet, comme nous le disions plus tôt, le nouveau-né et même l'enfant, contient un potentiel quasi-illimité ; il est pluripotent, laissant ouvert le champ des possibles : il peut devenir 'n'importe quoi'. Le génie est prisonnier d'une lampe dans laquelle il vit. Aladdin se sert des pouvoirs du génie pour devenir ce qu'il souhaite, un prince.

Dans ces exemples, des êtres aux pouvoirs magiques ou surnaturels sont maintenus prisonniers afin de pouvoir se servir de leurs pouvoirs à des fins plus ou moins nobles. Ils peuvent tous être rattachés à des enfants : le génie, comme nous le disions, du fait de son caractère protéiforme ; Raiponce est une adolescente que la mère empêche de 'partir' sous un faux prétexte (que le monde extérieur est dangereux alors que c'est pour se servir de ses pouvoirs) ; enfin, les Précogs sont volés alors qu'ils sont encore enfants et résident dans une sorte d'utérus artificiel, sans aucune interaction avec le monde extérieur.

Ces êtres permettent à ceux qui les exploitent de réaliser leurs rêves : rester éternellement jeune, obtenir prestige et renommée, être un prince. Il nous semble alors que cela illustre le fait que l'enfant est un 'prolongement narcissique' des parents, leur permettant d'accomplir à travers lui les rêves qu'ils n'ont pas pu réaliser, grâce à leur potentiel. Tant que l'enfant est 'maintenu dans le giron familial', il semble qu'il peut encore tenir ce rôle ; s'il se détache et accomplit ses propres désirs, l'accomplissement des rêves des parents est alors compromis. Dans ces trois fictions, 'les enfants' sont tous libérés : Raiponce quitte sa tour, se marie avec Flynn et n'a plus sa chevelure magique ; les Précogs vivent paisiblement à la campagne dans un endroit gardé secret et ne se servent plus de leurs pouvoirs ; enfin, Aladdin utilisera son dernier vœu pour libérer le génie qui n'aura donc plus à obéir à personne.

Nous remarquons aussi que Raiponce et les Précogs sont libérés par un tiers extérieur. Flynn fait sortir Raiponce de sa tour et lui coupe ses cheveux, ce qui fait instantanément vieillir et mourir Mère Goethel. John Anderton, le héros de *Minority Report*, fait d'abord évader une des Précogs du temple puis fait tomber PreCrime et Lamar se suicide. Ainsi, les 'exploitants', les parents, sont une fois de plus punis. Aladdin, quant à lui, se rend compte de la pauvre condition du génie, renonce à son pouvoir en sacrifiant son dernier vœu et le libère. C'est peut-être ce qui lui vaut la vie sauve.

Enfin, lorsque nous reprenons les exemples du détachement dans la partie 'adolescents', nous voyons que dans *Kung Fu Panda* (64), *Coco* (85) et *Dragons* (86), les parents ont une idée bien précise de ce que leur enfant doit devenir : il ne doit pas cette fois-ci leur permettre d'être ce qu'ils voudraient être, mais être comme eux, poursuivre leur œuvre, leur vie. Po doit devenir cuisinier comme son père, Miguel doit faire des chaussures comme toute la famille, et Harold doit devenir un Viking puissant et tuer des dragons. Cela a des conséquences néfastes quand cette attente est trop forte : tous doivent cacher leurs désirs secrets, et Miguel, quant à lui, risque de disparaître, d'en mourir. Ceci, de nouveau, semble en quelque sorte avertir les parents des risques encourus. De plus, comme nous l'avions vu à ce moment-là, ces exemples nous apprennent que pour que les parents puissent se détacher de leurs enfants, il est nécessaire qu'ils s'identifient à eux, qu'ils emportent avec eux une partie d'eux.

### *Se laisser surpasser*

Nous venons de voir que les parents doivent laisser leur enfant être différent d'eux, mais ils doivent aussi les laisser être 'mieux qu'eux', les surpasser. Voici des exemples :

- *Assassination Classroom* (95) : Dans ce manga, les élèves de troisième E, qui sont tous les 'cancres' du collège, doivent tuer le professeur, Mr Koro. En effet, Mr Koro est un professeur particulier car c'est un monstre aux super pouvoirs qui a planifié de détruire la planète à la fin de l'année scolaire. Il paraît au départ quasi impossible d'achever cette tâche au vu de ses capacités, mais, petit à petit, les élèves vont s'améliorer au combat, apprendre ses points faibles, gagner en estime de soi et en détermination. En parallèle, Mr Koro s'avère être un excellent professeur, bienveillant et protecteur. Il les encourage à le tuer et c'est même lui qui leur apprend à devenir des 'assassins'. Au début, l'amour des élèves pour le Pr. Koro et leur désir de le tuer coexistent sans conflit, puis les élèves commencent à être ambivalents. Ils vont vouloir trouver un moyen de sauver leur professeur mais au final, décideront de le tuer, encouragé par celui-ci. Mr Koro leur laissera à chacun un livre de conseils personnalisé pour l'avenir et des photos souvenir. Ils pourront alors tous grandir et être admis au lycée.
  
- *Kung Fu Panda* (64) : Maître Shifu entraîne Po. D'abord dépité par sa maladresse, il se délecte de le voir progresser jusqu'à être meilleur que lui au combat. Il est fier d'avoir élevé Po jusqu'à être un bon Guerrier Dragon et cela lui apporte 'la paix intérieure'.
  
- *Le Diable s'habille en Prada* (96) : Andrea est une jeune diplômée en journalisme. C'est une femme brillante qui ne porte visiblement aucun intérêt au monde de la mode et le trouve même superficiel. Elle postule pourtant au poste d'assistante de la tyrannique mais néanmoins talentueuse Miranda Priestly, rédactrice en chef du célèbre magazine de mode *Runway*, sachant que si elle réussit à ce poste prestigieux, cela lui ouvrira toutes les portes. Elle est embauchée, fait du bon travail, mais Miranda ne lui porte aucune reconnaissance. Les collègues d'Andrea lui font alors remarquer qu'elle fait son travail sans passion, puisqu'elle ne s'intéresse toujours pas à la mode. Andrea commence donc à y faire attention et s'habiller 'à la mode'. Elle y prend réellement goût et ceci attire l'attention de Miranda qui lui donne alors plus de responsabilités. Andrea devient très douée, elle satisfait toutes les demandes de Miranda, y compris les plus excentriques, et arrive même à devancer ses attentes. Cependant, elle finit par délaisser et être condescendante envers ses amis et surtout son compagnon, et par être déloyale envers une collègue. Miranda finit par dire à Andrea qu'elle lui ressemble, Andrea s'offusque, niant les faits, et décide alors de démissionner. Andrea obtient un poste prestigieux ailleurs et apprend que lorsque ses nouveaux employeurs ont contacté Miranda pour avoir des informations sur elle, elle leur a dit qu'Andrea était « sa plus grande déception » mais qu'ils seraient « idiots » de ne pas l'embaucher.

Nous voyons que les fictions où sont représentées les relations entre maître (ou formateur) et élève se prêtent bien à l'analyse de ce sujet. Dans *Assassination Classroom*, le Pr. Koro représente une figure paternelle (il est à la fois professeur, monstre et puissant) et prépare volontairement 'la horde primitive' à le tuer, tout en leur ayant fait découvrir le plus de choses possible afin de pouvoir arriver sereinement dans un monde adulte. De plus, il accueille et respecte leur ambivalence. Dans un registre moins 'brut' et plus 'déguisé', maître Shifu, figure paternelle vers laquelle Po s'est tournée pour accomplir ses propres désirs, entraîne Po et est heureux de le voir le dépasser. Il nous semble ainsi que les fictions ayant pour thème la formation au combat soient particulièrement parlantes.

Miranda, quant à elle, semble être une figure maternelle car elle est une figure d'autorité idéalisée par Andrea qui d'ailleurs cherche sa reconnaissance. Cependant, Miranda reste 'froide' et s'applique à ne montrer aucun signe de satisfaction lorsqu'Andrea accomplit son travail à merveille. Andrea arrive bien à surpasser Miranda puisqu'elle sait en avance ce qu'elle va demander, elle a donc eu l'idée avant elle. Miranda, finit par accepter, qu'Andrea est douée, et a priori meilleure qu'elle, en la recommandant (par une double négation), à son futur patron ; elle la laisse par là-même se détacher. Mais ceci reste tout de même difficile à accepter pour Miranda puisqu'elle dit qu'Andrea a été sa plus grande déception. Nous reviendront sur cette fiction plus tard pour y réfléchir plus en profondeur.

Nous pouvons voir qu'il peut être difficile de se faire dépasser par son enfant, d'être 'moins bon' que lui. « En général, moins un individu a été capable de résoudre de façon constructive ses problèmes œdipiens, plus il risque d'être à nouveau assailli par eux lorsque à son tour il devient père (ou mère). Le père qui n'a pas réussi à intégrer, dans son processus de maturation, son désir infantile de posséder sa mère, et la crainte irrationnelle de son père, a toutes les chances d'être obsédé jusqu'à l'angoisse par la rivalité de son fils et, poussé par sa peur, peut même agir de façon destructive, comme le fit, nous dit-on, le Roi Laïos ». En effet, le Roi Laïos, afin que la prédiction de l'oracle selon laquelle son fils le tuerait et épouserait sa femme ne se réalise pas, fait percer les chevilles d'Œdipe pour lui attacher les pieds et le fait abandonner dans un désert pour qu'il meure.

Rappelons qu'O. Rank l'avait perçu en remarquant que dans nombres de mythes, le père demande à mettre à mort ou à exposer l'enfant suite à une prédiction selon laquelle il le détrônerait, voire le tuerait. Ce phénomène semble largement représenté dans les œuvres de type science-fiction, où la créature se retourne contre son créateur, ou où l'invention est néfaste pour son inventeur (voire pour l'humanité), nous parlons bien de la 'paternité' d'une invention. Voici quelques exemples :

- *The Island* (97) : Dr. Merrick est à la tête d'une société qui propose, à des coûts très élevés, de 'cultiver' un clone à chacun de ses clients. Ces clones sont sensés être dans un état 'végétatif' où ils ne ressentent rien. Le jour où le client en a besoin, ils peuvent prélever des organes au clone pour qu'ils puissent être greffés à l'acheteur, prolongeant considérablement la vie de celui-ci. En réalité, la 'culture' d'êtres non dotés de conscience a échoué et, pour que cela fonctionne, Merrick a 'dû' amener les clones jusqu'à une maturation complète. Ils vivent alors comme de 'vrais' humains, ayant une conscience, des relations sociales etc., enfermés dans des installations secrètes, leur faisant croire à une contamination mondiale. Deux clones, Lincoln Six Echo et Jordan Two Delta, découvrent la vérité et arrivent à s'échapper. Lincoln, inversant la situation et faisant croire que son acheteur est en fait son clone, fera tuer son 'double'. Lincoln tue ensuite le Dr. Merrick et, avec Jordan, libère tous les autres clones.
  
- *I, Robot* (98) : En 2053, les robots sont complètement intégrés dans la vie de tous les jours. Une enquête démarre après qu'un brillant roboticien, Alfred Lanning, se soit suicidé. L'officier Spooner finira par découvrir que Lanning a en fait demandé à un de ses robots de le tuer afin d'attirer l'attention sur un grave problème. En effet, 'VIKI', l'intelligence artificielle centrale personnifiée et représentée avec un visage de femme, retenait Lanning prisonnier pour ne pas qu'il dévoile ses funestes projets. VIKI considère que les humains ne sont pas assez responsables pour se gérer eux-mêmes, et souhaite instaurer une dictature en contrôlant tous les robots dans le but de 'protéger' les hommes.
  
- *Kung Fu Panda* (64) : En effet, si maître Shifu a entraîné Po, il a aussi adopté et entraîné depuis son plus jeune âge Tai Lung, le 'grand méchant' de l'histoire. Tai Lung visait le titre de Guerrier Dragon et il en était à la hauteur, mais Maître Oogway, le maître de Shifu, devinant la noirceur de son cœur, lui a refusé. De colère, Tai Lung a dévasté la vallée, a battu maître Shifu et c'est maître Oogway qui l'a neutralisé puis mis en prison.

Dans *The Island*, les clones sont gardés prisonniers et sont sacrifiés pour prolonger la vie de ceux qui les ont commandés. Ceci qui nous fait penser aux créatures maintenues captives pour exploiter leurs pouvoirs. Si un enfant garanti en quelque sorte l'immortalité de ses parents, là, les termes sont pris 'au pied de la lettre'. Lincoln tue ses deux créateurs (le Dr Merrick et l'homme dont il est le clone) pour obtenir sa liberté. VIKI, quant à elle, pousse son créateur à se tuer, et pense qu'elle est meilleure que lui, que la société, que l'humanité. Ceci évoque bien sûr le surpassement de son père et de la société à l'adolescence. Dans un autre registre, maître Shifu a élevé un fils qui s'est retourné contre lui quand on lui a appris qu'il n'accéderait pas au titre de Guerrier Dragon, c'est-à-dire quand on lui a interdit de surpasser ses maîtres. Il a alors voulu leur montrer qu'il était plus fort qu'eux. Peut-être que Maître Shifu s'en sort indemne grâce au fait qu'il

'répare son erreur' en se laissant surpasser par Po, ce qui lui apporte 'la paix intérieure'.

### *L'infans mirabilis*

Nous remarquons que tout cela tourne autour de l'identité, de ce que l'on est, de ce que l'on voudrait être, des moyens pour y parvenir, les enfants étant, du fait de leur potentiel, un moyen d'y parvenir. Cependant, nous avons vu que cette voie est très dangereuse, pour les parents, mais surtout pour les enfants. Le travail de M. Hanus sur les *Objet de remplacement, enfant de remplacement* (99) va pouvoir nous aider ici à y voir plus clair et à résumer la situation. En reprenant le travail de S. Leclair (100), il explique que le narcissisme des parents s'incarne dans « *l'infans mirabilis* » : l'enfant merveilleux. C'est une représentation inconsciente idéalisée dans la psyché des parents de ce que devrait être leur enfant. Cette représentation de l'enfant merveilleux chez les parents va être transmise et intégrée à l'inconscient de l'enfant, faisant alors partie de son idéal du moi.

Cet *infans mirabilis* va donc être pour l'enfant un support des idéalizations ultérieures. Mais ce seront donc des idéaux issus des idéaux parentaux. Pour se constituer en tant que sujet à part entière et ne pas être le résultat d'un collage aux attentes parentales, chacun va devoir, « en son histoire, en sa maturation, perpétrer le meurtre » de cet *infans mirabilis* dont il devra faire le deuil. C'est un deuil douloureux, puisque cela signifie aussi comprendre que l'on ne pourra pas être aussi merveilleux, aussi parfait que nos parents l'espéraient mais aussi, ayant intégré cet idéal, que l'on espérait. Il faut alors accepter ses défauts, ses imperfections, ses échecs, faire le deuil de rêves inaccessibles. Ainsi, ce deuil « oblige à un réajustement du narcissisme à la réalité ». Cependant, c'est un meurtre, un deuil, « impossible à réaliser complètement ». Cet *infans mirabilis* est tellement ancien, archaïque, qu'il est profondément ancré dans l'idéal du moi, laissant des traces « irréductibles », continuant à « subvertir » les idéalizations ultérieures.

Lorsque l'enfant devient adulte puis parent à son tour, l'enfant merveilleux va 'refaire surface' (si toutefois celui-ci avait été 'tué'). En effet, comme nous l'avons vu, le potentiel de l'enfant est imaginé comme quasi illimité ; il fait alors renaître l'espoir de voir se réaliser des rêves et des accomplissements plus ou moins abandonnés, d'incarner enfin cet *infans mirabilis*. Celui-ci, qui avait été hérité de ses propres parents, va alors être transmis à l'enfant, se transmettant ainsi « de génération en génération ». Ce 'transfert' va se faire très tôt : avant la naissance de l'enfant, avant même sa conception. En effet, l'enfant est fantasmé avant d'être conçu, il ne va donc exister que par et dans le désir et l'imagination idéalisés des parents. L'enfant est donc d'abord uniquement un prolongement narcissique des parents qui vont devoir le « reconnaître peu à peu et de plus en



plus comme autre, étranger, objectal. » Il leur faudra renoncer progressivement à cet investissement narcissique, à sa perte en tant que 'leur' pour qu'il devienne 'lui'.

L'enfant doit être « reconnu à la fois comme différent et non indispensable à l'équilibre narcissique ; la reconnaissance de son altérité doit être possible sans entraîner, ipso facto, un effondrement narcissique. Or c'est parfois notablement, et toujours quelque peu, pour masquer cette incomplétude narcissique [...] qu'est conçu l'enfant. » Ceci nous amène alors à étudier les défaillances et débordements de l'identification aux héros.

#### D. DEFAILLANCES ET DEBORDEMENTS DE L'IDENTIFICATION HEROIQUE

Nous allons voir que l'identification héroïque ne peut pas toujours s'effectuer. Soit qu'il n'y ait pas de figure héroïque, soit qu'il soit impossible de s'identifier à elle parce que celle-ci l'interdit ou parce qu'une emprise maintient dans une identification autre. Mais parfois, c'est l'inverse qui se produit, l'identification au héros et trop rigide, trop fusionnelle. Enfin, après avoir réfléchi à l'identification au héros au niveau individuel, nous prendrons de la hauteur afin d'étudier le besoin de héros dans la société.

##### 1) Impossibilité d'identification héroïque

Afin de pouvoir poursuivre notre exposé, il nous faut préciser un point. Nous nous souvenons que le héros est celui qui a vaincu le père. Il tue le père pour prendre sa place : il acquiert ainsi le règne, la puissance, mais aussi la mère. Il peut alors devenir père à son tour. Réciproquement, pour devenir père, il faut d'abord avoir tué le sien : 'le roi est mort, vive le roi'. Si tout cela a été vrai dans des temps immémoriaux, cela reste encore vrai aujourd'hui mais au niveau symbolique. Nous reviendrons sur ce que cela signifie. Ainsi, si le père est, avec la mère, notre première figure d'identification, il est aussi notre tout premier héros. Que se passe-t-il, si ce rôle de héros n'est pas tenu ?

#### *La psychose*

Si le père est absent, quelle qu'en soit la raison, ne joue pas son rôle de père ou si la mère l'en empêche, c'est-à-dire s'il n'y a pas de tiers séparateur, cela peut mener à la psychose. Nous en avons vu des exemples avec *Avatar* (70) où la mère

(et le fils) repousse le père de la relation ce qui permet une vie dans un monde imaginaire idéalisé. Puis avec *Le Seigneur des Anneaux* (74), (73), (75) où le lien à la mère (l'anneau) rend fou, esclave (pour les Nazgûl) ou psychotique (pour Gollum) et où Frodon essaie de se séparer d'avec sa mère et n'y arrivera qu'avec l'aide d'un tiers extérieur, lors du *Retour du Roi*.

Cependant, le lien à la mère est tellement fort et la période de développement concernée tellement précoce, que l'enfant n'a pas accès aux fictions, et, quand bien même, un simple héros de fiction n'aurait aucun effet sur une telle situation, il faut un tiers 'réel'.

### *Imagos parentaux défailants*

Qu'en est-il si le père est présent mais n'est pas un 'héros' ? Même si c'est une image idéalisée et forcément fautive, le père doit pouvoir donner l'illusion d'être un héros. Il doit posséder suffisamment de qualités pour que l'enfant puisse s'identifier à celles-ci et surtout être assez fiable et puissant, bien sûr sans être violent, pour pouvoir donner un sentiment de sécurité et de protection de qualité à ses enfants. Prenons quelques exemples :

- *Le monde de Nemo* (91) : Comme nous le disions plus tôt, Marin craint le monde extérieur depuis que sa femme et la quasi-totalité de sa couvée ont été tuées par un barracuda. Il ne lui reste plus que son fils Nemo, avec une nageoire atrophiée, qu'il surprotège, sans être sécurisant... Car en effet, Marin est peureux, s'inquiète de tout. Nemo se plaint de ses avertissements incessants. De plus, Marin étant un poisson-clown, tous les autres poissons lui demandent de leur raconter une blague, mais Marin est ennuyeux, et personne ne rit à ses plaisanteries...

Lors de son premier jour de classe, afin de prouver sa valeur à ses camarades et pour défier son père qui répète sans arrêt qu'il ne peut pas faire ce que les autres font à cause de sa nageoire, Nemo décide de nager jusqu'à une barque mais se fait 'enlever' par des pêcheurs. Marin va alors quitter son anémone et parcourir l'océan pour le retrouver. Il va faire la rencontre de l'insouciant et positif Dory avec qui il va vivre de nombreuses aventures : des requins tentent de les manger, ils se font avaler par une baleine, se retrouvent dans un banc de méduses etc. Ils rencontrent aussi la sage tortue Crush qui va les guider. L'histoire de Marin devient célèbre dans l'océan et arrive même jusqu'aux oreilles de Nemo, retenu dans un aquarium.

Dans l'aquarium, Nemo rencontre Gill, un poisson qui a vécu dans l'océan et semble avoir beaucoup d'expérience et d'assurance, malgré une nageoire très abîmée. Gill met en place un plan d'évasion et compte sur Nemo pour le mettre à exécution. En effet, du fait de sa petite taille, Nemo est le seul à pouvoir y arriver, mais il échoue après avoir failli y laisser sa peau. Lorsque

Nemo entend le récit des péripéties de son père, il est d'abord incrédule « ça ne peut pas être mon père, il a peur de l'océan », mais quand il réalise que c'est bien lui, il est émerveillé : son père est un héros. Nemo réessaie alors de mettre à exécution le plan de Gill et, cette fois-ci, il y arrive, qui plus est, seul. Marin et Dory arrivent à finalement à retrouver Nemo. Marin est un héros, le monde ne lui fait plus peur, il fait enfin confiance à Nemo. Marin arrive même à faire rire les autres avec des blagues qu'il a apprises durant son périple...

- *Retour vers le futur* (89) : le père de Marty, George Mc Fly, est peureux, timide, ne supporte pas le conflit, et s'écrase sans arrêt devant son chef, Biff, qui l'humilie devant son fils. Sa mère, Lorraine, boit beaucoup et critique la petite amie de Marty. Leur mariage semble battre de l'aile. Au début de film, Marty, arrive en retard au lycée pour la quatrième fois de la semaine, le surveillant lui dit alors qu'il n'est qu'un « tocard », comme son père, que jamais aucun Mc Fly n'a laissé sa trace dans l'histoire de cette ville. Marty, qui est guitariste, passe une audition avec son groupe pour jouer au bal de promo, mais est recalé. Marty est alors très défaitiste, disant qu'il n'est peut-être pas fait pour la musique, et a peur d'envoyer sa maquette à un studio, bien que sa copine l'encourage. Il s'aperçoit alors qu'il « parle comme son père ».

Lorsque Marty va 30 ans dans le passé, il se rend compte que la situation était déjà la même pour son père : sans courage, s'écrasant devant Biff, la brute du lycée. Marty, quant à lui, est courageux et se défend contre Biff, ce qui séduit sa mère, Lorraine, qui se détourne alors de son père. Pour ne pas disparaître, Marty va donc mettre en place une stratégie pour que Lorraine tombe amoureuse de George.

Marty invente un plan où il va volontairement se montrer trop entreprenant avec Lorraine. Là-dessus, George devra arriver pour la secourir et battre Marty qui fera semblant d'être K.O. Mais les choses ne se passent pas comme prévu : Biff trouve Marty et Lorraine dans une voiture devant le bal, il décide de laisser le reste de sa bande 's'occuper' de Marty et tente d'abuser de Lorraine. Sur ces entrefaites, Georges arrive et tient enfin tête à Biff. Lorraine essaye de le défendre mais Biff la fait tomber à terre. George se met alors en colère et met Biff K.O. avec un seul coup de poing, Marty arrive à se libérer juste à temps pour voir cela. Enfin, par un concours de circonstances, Marty joue au bal de promo, a un grand succès, et George et Lorraine s'embrassent.

Lorsque Marty revient dans le présent, les choses ont changé : son père est chic et a beaucoup d'assurance, sa mère est élégante et les deux semblent très amoureux et complices. George est le patron de Biff qui s'écrase maintenant devant lui, nettoyant même sa voiture personnelle.

- *Kick Ass* (82) : le père de Dave fait presque office de figurant. On ne le voit que très brièvement, dont une fois où ils déjeunent ensemble sans rien dire et où son père demande à Dave si la 'tête de l'abeille sur le paquet de céréale a changé'... Dave se fait régulièrement racketter. Ceci contraste avec la relation

que Big Daddy a avec sa fille, Hit Girl, ils sont très complices, son père l'entraîne au combat et lui apprend de nombreuses choses, la questionnant régulièrement sur ce qu'elle sait.

Dave, passionné de comic books, se demande pourquoi jamais personne n'avait jamais pensé à être un 'super-héros dans la vraie vie'. Mais Big Daddy (déguisé en Batman), et sa fille l'ont fait, ils œuvrent cependant dans l'ombre. Dave, de son côté, crée le personnage de Kick-Ass, mais, plus tard, se sentant bien inférieur à Big Daddy décide d'arrêter son activité de super-héros. Aidé de Hit Girl, il deviendra finalement un héros, en tuant D'Amico, le 'grand-méchant' de l'histoire, pour venger Big Daddy.

Marin est un père mais finalement, il présente toutes les caractéristiques de l'enfant qui paraît faible et dont personne n'attend rien mais qui sera en fait le héros de l'histoire. Cette fois-ci, ce n'est pas le fils mais le père qui va vivre les aventures, l'équivalent d'un voyage initiatique qui va lui permettre de devenir un héros. Nemo qui était tout le temps protégé par son père va alors devoir prendre des risques pour sa survie. Ceci va être permis grâce à une identification à Gill — qui, comme lui, a une nageoire quasi inexistante mais ne manque pas de courage — et aussi grâce au fait que Gill ait confiance en Nemo et en ses capacités, qu'il croie en lui, ce que ne fait pas Marin. Cependant, Nemo n'arrive à faire un acte héroïque qu'à partir du moment où son père est devenu un héros. Nemo peut alors s'identifier à lui, et Marin peut enfin prendre pleinement sa place de père.

Georges est peureux, et a a priori peu de qualités auxquelles Marty pourrait s'identifier. Le plan de Marty va en fait consister à empêcher la réalisation d'un d'Œdipe en mettant en place un père castrateur. En effet, il compte 'peloter' sa mère et faire intervenir son père pour l'en empêcher. Mais au final, le plan ne se déroule pas comme prévu, ce qui amène George à terrasser Biff, le méchant de l'histoire et il devient alors un héros. Marty voit la scène, et lui qui était défaitiste quand à son avenir musical, fait un grand succès lorsqu'il monte sur scène. Quand Marty revient dans le présent son père est toujours un 'héros', comme Marin, il a pris sa place de père, Marty peut s'identifier à lui. Lorraine n'est plus amoureuse de son fils mais de son mari.

Enfin, le père de Dave, quant à lui, est sans relief, n'a que peu de relations avec son fils et paraît inintéressant. Dave cherche un héros, mais les héros de fiction ne lui suffisent pas : il cherche un héros dans 'la vraie vie', mais n'en trouve pas. Il décide alors de devenir un héros lui-même, pour ce faire il s'identifie aux super-héros de fiction. Dave est dépassé par les événements lorsqu'il est attaqué par un gang mais se fait alors aisément sauver par Hit Girl et Big Daddy. Eux, sont de vrais héros et ont donc fait ce dont Dave avait rêvé. Dave ne pensant être à la hauteur, cesse son activité de super-héros. Deux interprétations paraissent possibles : soit Dave a fini par trouver un héros, une figure d'identification viable et c'est pourquoi, pour le moment, il n'a plus besoin

d'être un héros lui-même ; soit, la supériorité écrasante de Big Daddy le dissuade d'être un héros, ce qui expliquerait pourquoi il ne redevient un héros qu'après que celui soit tué. Dave peut alors s'identifier à lui : faisant équipe avec sa fille et achevant son but ultime d'éliminer D'Amico. Nous en reparlerons de cette 'supériorité écrasante' au prochain chapitre.

Du côté des fils, Nemo a une faible estime de lui et les trois montrent des signes de manque de confiance en eux. Marty se décourage vite par rapport à la musique et Dave abandonne son projet après son deuxième échec (même si, au vu de la dangerosité de son activité, cela semble adapté). Nemo va se mettre en danger afin de prouver son courage et sa valeur (c'est là qu'il est péché). Dave en cherchant (à être) un héros va aussi se mettre en grand danger, frôlant la mort à plusieurs reprises. Marty, retourne dans le passé en quelque sorte 'pour' faire de son père un héros, et risque aussi sa vie. Enfin, tous sont plus ou moins parentalisés : c'est Nemo qui rassure son père au début de l'histoire et qui est impatient d'aller à l'école alors que son père est réticent. Marty réprimande son père au début de l'histoire car celui-ci a été irresponsable (il a prêté sa voiture à Biff qui a eu un accident avec), il a une place de compagnon auprès de la mère, il protège son père de Biff et enfin, il tente d'apprendre à son père comment séduire. Dave va essayer d'être un héros lui-même, car son père ne l'est pas.

Ainsi, s'identifiant à des pères défaillants, les fils se pensent eux-mêmes défaillants. Le rôle de père n'étant pas, ou incorrectement joué, ils vont alors vouloir, ou devoir prendre une place de père, de héros 'avant l'heure'. Mais, n'étant pas prêts, cela est dangereux pour eux. Ils vont pouvoir puiser ce qui leur manque dans des figures d'identifications réelles ou fictives : Gill pour Nemo, les super-héros puis Big Daddy pour Dave (le Doc pour Marty est moins certain). Ici, les héros de fictions vont pouvoir jouer un rôle de suppléant, servant de support d'identification de substitution. Ils peuvent pallier à de petites déficiences pour tout un chacun, mais si celle-ci sont trop importantes, comme nous venons de le voir, ils ne seront pas suffisant, et seule l'acquisition d'un statut de héros par le père sera à même de régler le problème.

Ces trois exemples traitent de la relation père-fils. En effet, il semble plus difficile de trouver des exemples de 'mère défaillante'. Peut-être que nous avons une partie d'explication dans la partie où nous avons développé '*la figure de la mère dans la fiction*'. Nous avons dit que l'enfant, fille ou garçon, peut plus difficilement se passer de la Mère (ou son représentant) étant donné que c'est elle qui, par définition, prodigue les premiers soins, le nourrit, le cajole.... Ainsi, le lien à la mère est plus précoce et plus puissant. Souvent dans les contes, la mère bonne, qui est la 'vraie' mère est décédée. Et lorsque la 'vraie mère' est présente, il semble très rare, en effet, que celle-ci soit 'mauvaise'. La fonction indispensable qu'a tenue la mère interdit donc de façon quasi systématique — dans les œuvres destinées aux enfants mais alors peut-être aussi dans celles pour adultes —,

d'attribuer directement ce 'mauvais' côté à la vraie mère. Voici tout de même quelques exemples :

- *Le magasin des suicides* (101) : L'histoire se passe dans une ville où tout est gris, tout le monde est 'déprimé', le taux de suicide est exceptionnellement haut. Une seule famille prospère : les Tuvache, qui tiennent un magasin qui propose une grande variété de moyens de suicide. Mais cette famille n'en est pas plus heureuse pour autant. Et puis un beau jour, Alan, le benjamin de la famille, vient au monde, mais lui, sourit. C'est incompréhensible puisque « personne n'a jamais sourit dans la famille Tuvache ». Alan est heureux, toujours joyeux, ce qui agace sa mère et le reste de sa famille, et lui vaut des remontrances lorsqu'il a une parole ou un geste aimables. Il n'y a pas tendresse dans la famille. Finalement, Alan va mettre en place un plan pour rendre sa famille heureuse, en essayant de leur faire reprendre goût à la vie grâce à des choses simples : un foulard doux comme une caresse, de la musique, la danse, une histoire d'amour, de bonnes crêpes... Ceci réussira à leur redonner la joie de vivre et s'étendra à toute la ville.
- *Neverland* (102) : le film est inspiré de la vie de James M. Barrie, l'auteur de *Peter Pan, ou le garçon qui ne voulait pas grandir*. James, auteur de pièces de théâtre, rencontre Sylvia, qui est veuve, et ses quatre fils. Ils deviennent rapidement bons amis et James passe beaucoup de temps avec les quatre garçons. Avec une imagination débordante, ils inventent ensemble des histoires fantastiques où tous prennent beaucoup de plaisir, excepté Peter. Peter est toujours très touché par la mort de son père, il est plus sceptique par rapport au fait de pouvoir imaginer tout ce que l'on souhaite, et a plus de mal à se prendre au jeu. James pense que Peter essaie de grandir trop vite et, s'inspirant des ses moments passés avec les garçons, écrit la pièce *Peter Pan*.  
James avouera à Sylvia que lorsqu'il était petit, son frère, David est mort, ce qui a failli « détruire » sa mère. Celle-ci est restée au lit pendant des mois, refusant de se nourrir. James dit avoir tout fait pour lui redonner le sourire mais cela ne fonctionnait pas, elle voulait David. Un jour, il décide de mettre les vêtements de son frère, elle l'a alors regardé pour la première fois. Celui-ci lui racontait alors des histoires où David vivait encore dans le pays de l'imaginaire (*neverland*). Plus tard, Sylvia contracte la tuberculose et ne peut pas assister la pièce : James s'arrangera alors pour faire une représentation de la pièce chez elle. Sylvia décède et James l'amène alors au pays de l'imaginaire.
- *Vaiana* (57) : Vaiana vit sur une île à la nature verdoyante et généreuse. Mais un jour, la nourriture vient à manquer : les noix de coco sont pourries, les pêcheurs n'attrapent plus de poissons. La légende raconte que la déesse mère, Te Fiti, qui créa les îles et la vie, se fit voler son cœur par le demi-dieu Maui. Te Fiti laissa alors « le chaos et l'obscurité » se répandre d'île en île,

« éloignant les bancs poissons, repoussant la vie ». Lorsque Te Fiti se fait voler son cœur, elle se transforme en démon, le but de l'histoire sera alors de lui rendre son cœur.

Alan a dû faire face à une mère souffrant de dépression et James à une mère ayant, d'après la description, une dépression mélancolique. Ce sont des 'mères mortes', comme l'a théorisé A. Green. (103) Ils vont tous les deux essayer de trouver des moyens de les rendre heureuses. « La mère trouve dans son enfant la vivacité et la couleur qui l'aideront à lutter contre sa torpeur et sa grisaille intérieure. » (28) Alan, en restant joyeux en permanence et par des caresses, de l'amour et de la nourriture (et peut-être aussi des bercements : la danse, et des berceuses : la musique ?) : ce qu'une mère doit donner à son enfant. James, quant à lui, essaie de distraire sa mère, en inventant des histoires où il fait revivre son frère. Toute sa vie, James créera des héros, des histoires pour rendre heureux ses proches : les garçons après la mort de leur père puis de leur mère, Sylvia quand elle est malade, puis pour les spectateurs avec ses pièces.

Il faut tout de même noter que dans *Le magasin des suicides*, c'est surtout l'environnement qui paraît triste : tout est gris, des gens sautent des immeubles, les habitants paraissent tristes aussi. La mère, quant à elle, est plutôt 'neutre', ni triste, ni gaie, elle ne donne ni affection, ni tendresse. Mais nous savons maintenant que l'environnement représente la mère. Il semble qu'ici, l'artiste n'ait pas 'osé' représenter la mère triste. Dans *Nerverland*, la relation entre James et sa mère n'est pas mise scène, elle est seulement brièvement dépeinte, elle permet pourtant de comprendre sa relation avec les garçons et Sylvia où il reproduit un schéma similaire. Ces deux éléments semblent conforter le fait que les mères sont 'protégées'.

Il reste alors les mères représentées sous forme de nature, leur représentation étant plus 'déguisée', il est plus simple de symboliser une relation insatisfaisante, puisqu'elle peut passer la 'vigilance' de la censure et des mécanismes de défense. Dans *Vaiana*, la nature autrefois généreuse devient hostile. Il est assez fréquent de trouver dans les contes une nature accueillante qui se transforme en une nature inhospitalière. Cela peut être interprété comme une représentation du passage du jour à la nuit : de la présence de la mère, à son absence, seul dans son lit, sans nourriture, dans le noir (l'obscurité qui se répand). Ici cependant, la mère est aussi représentée sous forme de déesse qui devient un démon après qu'on lui ait 'volé son cœur'.

Est-ce que cela représente la colère qu'a l'enfant contre sa mère de l'avoir laissé seul projetée sur la mère ? Projetant également sa haine de la mauvaise mère sur elle, 'elle ne m'aime pas, elle n'a pas de cœur'. Il faut alors lui rendre son cœur, mais c'est peut-être le père, Maui (un demi dieu), qui se l'est accaparé, symbolisant la jalousie envers le père avec qui la mère partage aussi son amour (c'est d'ailleurs à Maui de rendre son cœur à Te Fiti dans l'histoire). Ou est-ce-

que cela représente une mère triste, une mère 'morte' qui ne donne plus son amour ? En effet, au lieu de partir à la quête d'un objet qui va représenter la mère et servir d'objet transitionnel, là, il s'agit de rendre à la mère ce qu'elle a perdu : son cœur, son amour. Cependant, il ne faut pas oublier qu'il ne s'agit pas forcément d'interpréter la pensée de l'auteur, mais de comprendre les éléments que le spectateur peut en retirer pour l'aider à élaborer ses propres problématiques. Les deux points de vue semblent alors possible, le public pouvant prendre ce qui correspond à son histoire, la première hypothèse étant plutôt 'universelle' (tous les enfants 'perdent leur mère' pendant la nuit), la seconde plutôt particulière.

Ainsi, nous remarquons qu'un père défaillant correspondra plutôt à un père qui n'a pas les qualités requises pour que l'enfant puisse s'identifier à celles-ci et/ou un père qui n'est pas protecteur. L'enfant doit, dans un premier temps, pouvoir s'identifier à un père idéalisé pour pouvoir ensuite s'idéaliser lui-même. Du côté de la mère, nous trouvons une défaillance de la relation par étayage, un manque d'attention et tendresse et d'amour. Nous nous rappelons que l'aspect 'mauvais' de la mère peut, dans la fiction, aussi échouer soit à la belle-mère, soit à la figure de la sorcière. Mais dans ces deux cas, il semble que ce n'est pas une mère défaillante, une mère qui manque, mais une mère écrasante, une mère malveillante.

### *Imagos parentaux tout-puissants*

S'il est difficile de s'identifier à un père qui n'a pas assez de qualités, il est tout aussi difficile de s'identifier à un parent qui en a trop. Nous en avons déjà rencontré quelques exemples dans notre exposé :

- *Indiana Jones et la dernière croisade* (81) : Le début de ce volet montre Indy jeune, en scout. Il arrive à dérober la 'croix de Coronado' à des pilleurs de tombe, après une course poursuite périlleuse, afin de la remettre à un musée. Fier de lui, il rentre chez lui pour la montrer à son père mais celui-ci ne daigne pas lever les yeux de son travail. De suite après, Indy se retrouve contraint par le shérif local de restituer la croix à un homme qui avait rémunéré les pilleurs pour ce travail. Le chef des pilleurs, impressionné par le courage d'Indy, lui donnera son chapeau, celui-là même qui accompagne Indy dans toutes ses aventures. En lui donnant, il lui dit qu'il a perdu ce jour mais qu'il n'a pas à aimer ça. Vingt-six ans plus tard, Indy réussira enfin à récupérer cette croix et à la mettre dans un musée.

Le père d'Indiana, Henry Jones est un éminent professeur en histoire médiévale. Il ne porte que peu d'attention à son fils, absorbé par 'la quête du Graal'. Il dira à Indiana qu'il est parti de la maison au moment où il « commençait à devenir intéressant ». Il appelle toujours son fils 'junior', ce



qui exaspère Indiana. Henry méprise le travail d'Indy, qu'il trouve trop 'mouvementé' à son goût, lui disant « tu appelles ça de l'archéologie ? ». Petit à petit, Henry, cet homme de bureau, va finir par développer un début d'assurance sur le terrain.

Enfin, proche du but, Henry se fait tirer dessus par un nazi. Indiana doit alors franchir les trois dernières étapes qui mènent au Graal. L'on voit alors le père et le fils, pourtant à distance l'un de l'autre, se répéter les mêmes phrases en même temps : ils pensent tous les deux aux indices permettant de passer les pièges. Indy trouve le Graal et ressort ainsi vainqueur, réussissant la quête pour laquelle son père a échoué. Son père finit par l'appeler Indiana.

- *Le Diable s'habille en Prada* (96) : Miranda Priestly est rédactrice en chef du célèbre magazine de mode *Runway*, elle excelle dans son travail mais est connue pour être tyrannique et impitoyable. Elle sacrifie par ailleurs sa vie personnelle pour son métier. Lorsqu'Andrea accomplit son travail à merveille, Miranda ne lui porte aucune reconnaissance, reste 'froide' et s'applique à ne montrer aucun signe de satisfaction. Andrea va alors tout mettre en œuvre pour à être à la hauteur de ce qu'on lui demande, c'est-à-dire à la hauteur de Miranda. Elle va alors s'habiller 'à la mode' et finir par devenir très douée, satisfaisant toutes les demandes de Miranda, y compris les plus excentriques. Andrea finit même par devancer ses attentes, surpassant par là-même Miranda, mais elle n'obtient toujours pas la reconnaissance de Miranda. En parallèle, Andrea délaisse et est condescendante envers ses amis et surtout son compagnon, et se montre déloyale envers une collègue. Miranda finit par dire à Andrea qu'elle lui ressemble, Andrea s'offusque, niant les faits, et décide alors de démissionner. Elle obtient un poste prestigieux et renoue avec ses proches.
- *Blanche-Neige et les sept Nains* (53) : La belle-mère de Blanche-Neige est la plus belle femme du royaume, ce que lui assure son miroir magique. Lorsque celui-ci lui apprend que ce n'est plus le cas, que sa belle-fille Blanche-Neige l'a dépassée et est à son tour la plus belle, la Reine ne peut le supporter et ordonne à son chasseur de tuer la princesse.

Ces trois 'parents' ne se laissent pas surpasser par leur enfant. Henri rabaisse régulièrement son fils, ne le considère même pas comme un adulte puisqu'il l'appelle toujours junior. Il discrédite la façon dont il fait son travail. Miranda, elle, reste indifférente, froide, devant les efforts d'Andrea. Alors Andrea en fait toujours plus en espérant obtenir de la reconnaissance. La belle-mère de Blanche-Neige, elle, décide de l'éliminer pour ne plus avoir de concurrence. Elle n'accepte pas de vieillir, de perdre de sa beauté.

Ceci donne par ailleurs un élément d'explication de la double apparence des sorcières. En effet, nous avons vu que nombre de sorcières ont deux formes : une

jeune et séduisante et une vieille et laide. La première paraissant représenter la mère quand elle est encore jeune, à l'âge de son enfant avec qui elle est en 'compétition' et l'autre, la mère à son vrai âge (même si elle n'est bien évidemment pas aussi âgée et n'a pas cette apparence physique...). Ursula, dans *La petite Sirène* (51), se transforme en Vanessa pour pouvoir se marier avec le prince Eric. Dans *Kirikou et la Sorcière* (48), la magie est inversée et lorsque la sorcière Karaba embrasse Kirikou, c'est lui qui devient grand. Dans *La Belle et la Bête* (56), la sorcière le punit pour l'avoir éconduit sous sa forme 'âgée', lui montrant en se transformant en fée qu'elle est encore belle, dans *le Lauréat* (93), la mère interdit à Benjamin de voir sa fille etc. Nous voyons alors que la jalousie de la mère envers sa fille est un thème récurrent. Cela peut encore une fois être interprété de ce point de vue là, ou du point de vue de la petite fille qui, jalouse de sa mère et de l'attention que son père lui porte, projette sa jalousie sur sa mère. De plus, si la fille se dit que sa mère est jalouse d'elle, c'est qu'il y a une possibilité que son père la préfère à elle plutôt que sa mère, sinon sa mère ne serait pas jalouse (52).

Devant cette interdiction de dépasser leur 'parent', il semble que les enfants vont adopter une stratégie semblable, cela est plus visible pour Indiana et Andrea : ils vont s'identifier à lui. Indiana rapporte la croix de Coronado à son père pensant que, étant dans son champ d'intérêts, celui-ci porterait quelque attention à cet objet et donc à son fils, mais ce ne fut pas le cas. Indiana a ensuite choisi un métier similaire à celui de son père : il est docteur en archéologie et lui aussi donne des cours à la faculté. Indiana fait donc de lui-même tout entier un objet qui pourrait intéresser son père : un objet 'riche en histoire', mais ça ne fonctionne pas non plus. On peut aussi ajouter qu'Indiana a des relations sexuelles avec la même femme que son père. Andréa, quant à elle, pour arriver à plaire à Miranda, va s'identifier à elle. Elle met de côté sa vie personnelle pour son travail et pour la mode, elle devient condescendante et évince un collègue pour parvenir à son but : elle devient alors 'comme' Miranda. Pour Blanche-Neige, il est plus difficile d'étudier ce qu'il se passe car on ne voit que très peu la relation entre elle et la reine. Cependant, on peut voir que Blanche-Neige semble être une jeune-fille 'parfaite' : elle est bien sûr d'une beauté incomparable, mais elle est aussi toujours de bonne humeur et agréable (malgré la méchanceté de la reine qui l'habille en haillons et lui fait faire toutes les tâches ménagères), chez les nains, elle fait le ménage, la cuisine, elle est d'une grande gentillesse et chante divinement bien, ce qui fait qu'elle séduit et subjugué tous ceux qu'elle rencontre : le prince, les nains, et même les animaux de la forêt. Tout le monde, sauf la reine : la perfection de Blanche-Neige attise d'autant plus sa jalousie. Nous pouvons nous dire que cette perfection est présente pour mettre en exergue la méchanceté de la belle-mère. (52) Mais nous pouvons aussi nous dire que tout s'était passé comme si Blanche-Neige avait sans cesse essayé de s'améliorer pour trouver grâce aux yeux de sa belle-mère, pour se rendre 'aimable', mais rien n'y avait fait.

Lorsque la scientifique, Elsa, compare Indy à son père, Indy s'offusque, argumentant qu'il est meilleur que lui. En effet, Indiana semble avoir essayé de sortir de l'identification à son père : il s'est d'abord choisi un autre prénom, son vrai prénom étant en réalité le même que celui de son père : Henry. Il semble s'être choisi un autre support d'identification : le chef des pilleurs de tombe. Ce bandit est un homme d'action, de terrain. Il porte de l'intérêt à Indiana, il est admiratif devant lui (car il a réussi à leur dérober la croix alors qu'ils étaient toute une équipe contre lui) et enfin, il l'encourage à continuer sur cette voie, à faire mieux la fois suivante. Indy gardera précieusement son chapeau dans toutes ses aventures et il arrivera finalement à le dépasser puisqu'il réussira à récupérer la croix de Coronado. Andrea, elle aussi, se vexe lorsque Miranda dit qu'elle lui ressemble. En effet, Andrea, en s'identifiant à Miranda, a pu acquérir des qualités qu'elle désirait mais a aussi 'hérité' de ses défauts, de son côté 'impitoyable'. Andrea se rend alors compte qu'elle est devenue quelqu'un qu'elle n'aime pas.

Indy arrive enfin à dépasser son père lorsque deux conditions sont réunies : d'une part son père est en position de faiblesse, à l'agonie, car il s'est fait tirer dessus. D'autre part, son père s'identifie enfin à lui car il développe des capacités d'homme de terrain comme Indy et au moment de franchir les trois dernières étapes qui mènent au Graal, on voit alors le père et le fils, pourtant à distance l'un de l'autre, penser aux mêmes indices en même temps, ils sont arrivés 'à égalité'. Enfin, Indy arrive à s'emparer du Graal, réussissant là où son père a échoué. Son père l'appelle enfin Indiana. Andrea, elle aussi, arrive à se détacher lorsque Miranda s'identifie enfin à elle, disant à Andrea qu'elle lui ressemble, et reconnaissant son talent en la recommandant à ses futurs employeurs. Andrea peut alors prendre un poste dans un domaine qu'elle affectionne. La belle-mère de Blanche-Neige, quant à elle, refuse catégoriquement que Blanche-Neige la surpasse et l'empoisonne. Les nains partent à la poursuite de la sorcière qui meurt en tombant dans un ravin. Blanche-Neige, plongée dans un sommeil éternel et réveillée par le baiser d'un prince (est-ce parce qu'elle a enfin reçu de l'amour ?).

Dans ces cas, les parents sont tellement supérieurs, tout-puissants, qu'il paraît impossible de les surpasser. Ces enfants vont alors s'acharner à les égaliser et surtout à obtenir leur attention, leur reconnaissance. Car en effet, si ces parents empêchent leur enfant de les surpasser, ils l'empêchent avant tout de s'identifier à eux, malgré tous ses efforts, et, ces parents ne s'identifient pas à leur enfant. Leur enfant n'est jamais assez bien pour eux. Cependant, comme nous l'avons déjà vu et venons de le revoir, une double identification enfant-parents et parents-enfant est nécessaire afin de pouvoir se détacher autant pour les enfants que pour les parents. B. Bettelheim précise : « ce sont les parents les plus narcissiques qui se sentent les plus menacés par la croissance de leur enfant. Celui-ci leur montre, en prenant de l'âge, qu'ils vieillissent. Tant que l'enfant est totalement dépendant, il continue, pour ainsi dire, de faire partie du père, et surtout de la

mère. Mais quand, mûrissant, il tend vers son indépendance, il est ressenti comme une menace. » (52) Peut-être est-il préférable pour ces parents que leur enfant n'arrive pas à se détacher, à prendre son indépendance.

R. Puyuelo prend pour exemple le fils aîné de Freud (104), Martin, en s'appuyant sur son livre *Sigmund Freud : Man and Father* (105). Martin écrit : « je crois que si le fils d'un père célèbre veut arriver quelque part en ce monde [...] il devra aller deux fois plus vite s'il ne veut pas rester sur place. Le fils d'un génie, reste le fils d'un génie ». Martin, devint directeur et administrateur des Editions Internationales des œuvres de son père, se disant satisfait de pouvoir « jouir du reflet de la *gloire* » de son père, restant ainsi « l'enfant invisible ». Martin, dans son livre, essaie de séparer l'image du père de celle du génie, thérapeute et homme public, mais au final, il restera un défenseur de son père avec la « nécessité vitale de le garder grand, fort, idéalisé ».

Par ailleurs, il est important de noter qu'Indiana Jones, grâce à son identification au pilleur de tombe, va pouvoir se détacher partiellement de son père. Il devient un homme d'action, principale différence soulignée durant ce film entre son lui et père, qui lui est très maladroit sur le terrain. Mais le détachement est partiel et il va tout même devoir surpasser son père pour se détacher de lui. Ainsi, les identifications aux héros, réels ou fictifs, vont, dans cette configuration, permettre un détachement partiel de la figure parentale, mais probablement que plus la toute-puissance parentale sera importante, plus leur efficacité en sera diminuée.

Les mots de J-P. Garcia résument ce chapitre « un père doit supporter d'être admiré, défié puis méprisé et enfin, tué. Encore faut-il qu'il soit là et qu'étant là, il veuille bien se laisser destituer de sa toute-puissance ou mieux, qu'il le permette, qu'il le favorise ; qu'il soit en somme 'un père suffisamment bon'. [...] Chaque fois que l'identification ne sert pas de relais à l'introjection d'une relation, elle est une opération défensive qui s'oppose à l'exigence principale de l'évolution du sujet : devenir soi-même. Comment être, comment devenir si l'on n'a pas été soi-même investi ? [...] Toujours et encore, il s'agira de tuer le père dont [...] le rejet et le silence n'auront pas permis la différenciation progressive du sujet avec l'objet, nécessaire au travail des identifications. » (106)

## 2) Perte de l'authenticité

Ceci nous mène tout droit à la perte d'authenticité. En effet, nous l'avons pressenti pour les derniers héros dont nous avons discuté, il nous semble que ces troubles de l'identification peuvent altérer la personnalité et amener à des identifications très différentes de ce qu'elles auraient été si ces héros avaient pu se détacher plus facilement. Bien sûr, comme nous l'avons dit plus tôt, il est

impossible, du fait de leur genèse, voire même nocif, de se séparer totalement des ses identifications primaires, c'est-à-dire de ses identifications parentales. Elles sont à la base de notre identité. Mais à l'adolescence il est important de s'en détacher partiellement dans le but d'en trouver de nouvelles, plus 'personnelles', afin de devenir 'soi'. Ainsi, en fonction du degré de détachement des identifications primaires et de la qualité des identifications secondaires, l'authenticité de la personne sera plus ou moins respectée et aboutira à divers degrés d'imposture que nous allons voir. Ici, l'ouvrage d'A. Bauduin *Psychanalyse de l'imposture* (107), va nous servir de principal support de réflexion.

### *Le faux self*

Le faux-self, est une notion qui a été dégagée par D. W. Winnicott : cet état résulte d'une soumission excessive de l'enfant aux exigences de l'environnement. Le faux-self serait la conséquence de la présence d'une mère qui n'a pas pu s'adapter à son nourrisson, qui n'a pas su répondre à son omnipotence (108). Comme nous l'avons dit plus tôt, la mère doit, dans un premier temps, satisfaire les besoins du nourrisson de façon quasi immédiate la majorité du temps. Le nourrisson a donc l'impression que c'est lui, par les cris, les pleurs, les mouvements et plus tard par la pensée, qui va faire apparaître les choses et les objets partiels dont il a besoin, ou qu'il désire. C'est la phase de toute-puissance, qui est donc possible grâce à la mère, où le nouveau-né se pense auto-suffisant, l'aire d'illusion est créée. Mais si l'environnement, la Mère, n'arrive pas à s'adapter à son nourrisson, c'est alors lui qui devra s'adapter à elle, à ses demandes et à l'environnement auquel il sera soumis. Il ne se construira pas par 'actions' sur l'environnement, mais par 'réactions' à celui-ci. L'altérité de l'enfant n'est pas préservée, un faux-self se constitue.

H. Deutsch a isolé une notion équivalente : les 'personnalités comme si' qui « se perdent inconsciemment dans de multiples identifications aux objets du monde extérieur, ce qui peut donner l'illusion d'une relation normale avec le monde environnant et même d'une inaltérable fraîcheur. » (107), (109). Ces personnes peuvent alors s'adapter à tout type d'environnement. D. W. Winnicott distingue plusieurs degrés de faux self allant d'une « attitude sociale polie, de bonnes manières et une certaine réserve » en société, aux personnes chez qui le faux self est au premier plan et qu'on prend pour la personne (donnant alors une impression de fausseté). Il est important de préciser que ce faux-self s'est constitué dans le but de protéger le vrai self des conditions anormales de l'environnement (108). Voyons quelques exemples de faux self :

- *Blanche-Neige et les sept nains* (53) : Comme nous l'avons vu, Blanche-Neige est élevée par une belle-mère inadaptée, qui n'a que faire de son bien-être. Nous avons fait l'hypothèse que c'est alors elle qui s'est adaptée à sa belle-

mère, essayant sans cesse de s'améliorer afin de trouver grâce à ses yeux, pour se rendre 'aimable'. Elle en devient 'parfaite', et donne effectivement cette impression 'd'inaltérable fraîcheur'.

Aussi, il est intéressant de préciser que, dans la conte des Frères Grimm mais absent du dessin animé, c'est la 'vraie' mère de Blanche-Neige qui a décidé de son apparence : « tandis qu'elle cousait [...], la reine se piqua le doigt avec son aiguille et trois petites gouttes de sang tombèrent sur la neige. C'était si beau, ce rouge sur la neige, qu'en le voyant, la reine songea: 'Oh ! Si je pouvais avoir un enfant aussi blanc que la neige, aussi vermeil que le sang et aussi noir de cheveux que l'ébène de cette fenêtre !' » (110) Bientôt après, elle eut Blanche-Neige mais mourut en la mettant au monde. Ainsi, sa fille est exactement comme la reine l'avait souhaité.

Enfin, après avoir eu très peur en s'enfuyant dans la forêt, Blanche-Neige s'adapte très vite à sa nouvelle vie. Elle nettoie gaiement toute la maison des nains, suppose que ce sont des enfants et s'endort tranquillement dans leurs lits. A son réveil, elle est ravie de voir sept petits hommes inconnus dans sa chambre... Les nains, quant à eux, semblent réagir plus 'normalement' : ils s'inquiètent que quelqu'un se soit introduit chez eux, établissent un plan pour neutraliser l'intrus, ont très peur quand ils se dirigent vers la chambre et Grincheux reste suspicieux un certain temps.

- *X-Men* (111) : des mutations apparaissent de façon spontanée dans la population, ce qui apporte des mutants dotés de pouvoirs magiques parmi les hommes. Mystique, une des 'méchantes' de l'histoire, est l'une d'entre eux. C'est un 'changeur de forme', un métamorphe, ce qui veut dire qu'elle peut prendre à sa guise l'apparence et les caractéristiques de n'importe quelle personne ou animal. Elle peut alors se fondre dans n'importe quel environnement en prenant la place d'autres personnes.
- *Superman* (45) : Superman est l'archétype du super-héros 'parfait'. Il fait toujours ce qui est bon, a des valeurs morales très élevées et ne déroge jamais à ses principes. C'est un homme droit et loyal. Afin de protéger sa vie privée, sa véritable identité en tant qu'humain, Clark Kent, il porte un costume et enlève ses lunettes lorsqu'il prend le rôle de Superman.

Les faux selfs semblent plutôt difficiles à dénicher dans les fictions. Blanche-Neige a l'apparence que souhaite sa mère, a une belle-mère qui ne prend en compte aucun de ses désirs, elle 'colle' à toutes les exigences requises chez une princesse et est 'hyper-adaptée'. Cela paraît en faveur d'un faux-self. Mystique, quant à elle, pourrait symboliser un faux self dans le sens où elle possède elle aussi une 'hyper-adaptabilité', pouvant, en quelque sorte, s'identifier à n'importe qui en prenant toutes ses caractéristiques. Enfin, nous pouvons faire l'hypothèse que la situation de Superman pourrait représenter un faux self. D'une part du fait qu'il se soit créé une seconde identité afin de protéger la première et d'autre part

du fait que cette deuxième identité soit en collage avec les exigences morales. Sa première identité, Clark Kent, est par contre plutôt 'ordinaire'. De plus, le fait qu'il porte un costume nous amène à penser que l'identité 'Superman', ce 'morceau' de la personnalité de Clark, n'est pas vraiment assimilée, qu'elle est 'revendiquée' mais ne fait pas authentiquement partie de lui. Nous expliquerons ce point de vue un peu plus tard. La plupart des super-héros procèdent de la même manière : ils ont une double identité, une première plus ou moins 'classique' et connue de tous, et une deuxième, celle du super-héros, afin de protéger la première, accompagnée d'un costume.

Nous remarquons ici que la limite avec l'imposture est parfois floue. Les super-héros ont deux identités mais ce n'est pas dans le but de tromper les gens qui a priori savent que le super-héros doit préserver sa véritable identité. Par contre, le cas de Mystique est plus litigieux étant donné qu'elle trompe volontairement les gens sur son identité. Cependant, elle n'en retire aucune gloire, elle ne convoite pas le prestige des personnes dont elle usurpe l'identité, ce qui, nous le verrons, est en défaveur d'une imposture.

### *Imposture transitoire et costumes*

Commençons par une définition simple de l'imposture : du latin *imponere*, tromper, « personne qui trompe par de fausses apparences, qui se fait passer pour quelqu'un d'autre » (22). Nous pouvons dès lors dégager plusieurs notions importantes : d'abord celle de duper l'autre, puis la notion de fausseté, de mensonge, ensuite celle de prendre une autre identité et enfin le moyen qui est utilisé pour que l'imposteur arrive à ses fins : l'apparence. Nous nous apercevons que l'on retrouve dans de nombreuses fictions la question de l'imposture. Elle est plus ou moins importante, plus ou moins passagère, et un des enjeux de l'histoire sera souvent de révéler la vérité, ce qui s'avèrera parfois difficile ou risqué. Prenons quelques exemples :

- Aladdin (43) : Aladdin est un 'vaurien' mais tombe amoureux de Jasmine, la princesse. Pensant qu'une princesse ne pourrait jamais être amoureuse d'un misérable voleur, il demande au génie de le transformer en prince. Le génie exauce son vœu et Aladdin se transforme alors en 'Prince Ali Ababwa'. Il est alors charmeur, sûr de lui, et arrive à séduire la princesse. Jasmine reconnaît rapidement Aladdin, mais celui-ci nie par peur de perdre son amour, disant qu'il est vraiment un prince mais qu'il se déguise parfois en villageois pour échapper 'au protocole'. Jafar, le méchant de l'histoire, révélera la vérité à la princesse et Aladin réussira à vaincre Jafar en retournant son propre pouvoir contre lui. Au final, Aladin, acceptera de ne pas devenir prince en refusant son dernier vœu. Le père de Jasmine change alors la loi pour qu'elle puisse tout de même épouser Aladdin.

- The Mask (112) : Stanley Ipkiss est un employé de banque 'banal', plutôt timide, qui a peu d'assurance, qui se fait rabaisser par son supérieur, et malmener par sa concierge. Il trouve un jour un masque magique qui, lorsqu'il le met, le transforme en un être exubérant : 'le Masque'. Celui-ci est charismatique, talentueux, audacieux et plein de ressources. Le masque possède aussi des pouvoirs magiques dont il se sert surtout pour changer de 'personnage', changeant à volonté de 'déguisement' : danseur cubain, cowboy, parrain de la mafia, 'français' etc. Stanley rencontre la belle Tina, chanteuse de cabaret dont il s'éprend. Il réussira à la séduire grâce à une danse endiablée sous la forme du Masque. Tina se rend compte que Stanley est le Masque. Le Masque réussit à terrasser le méchant de l'histoire, Dorian, qui n'est autre que le petit ami de Tina. A la fin, Stanley hésite à se débarrasser du masque, craignant que Tina le préfère sous cette forme, c'est alors que Tina, sûre d'elle, jette elle-même le masque.
  
- Mulan (67) : au début de l'histoire, Mulan rencontre la 'marieuse' qui la trouve 'chétive' et qui finit par l'expulser de chez elle en lui disant qu'elle devrait avoir honte et que jamais elle ne mettrait sa famille à l'honneur. Mulan apprend que son père est réquisitionné pour aller à la guerre. Mais celui-ci étant âgé et malade, Mulan décide de se déguiser en homme et de le remplacer. Pour cela, elle se coupe les cheveux, prend l'armure de son père et prend le nom de Ping. Au camp militaire, Mulan est jugée trop frêle mais elle s'entraîne avec ténacité et finit par devenir aussi douée que les hommes. Shang finit par découvrir que Ping est une femme mais décide de lui laisser la vie sauve car elle vient de sauver la sienne. A la fin de l'histoire, Mulan permettra de remporter la victoire contre les Huns en mettant en place un plan où elle se montre en tant que femme et déguise et maquille ses camarades en femme, afin de pouvoir rentrer dans le palais sans éveiller les soupçons.

Nous observons tout d'abord que ces trois personnages principaux ont en commun d'avoir une mauvaise estime de soi et que, en retour, d'autres personnages de l'histoire leur renvoient une mauvaise 'image' d'eux-mêmes. Nous remarquons aussi que lors de leur imposture, ces personnages portent tous un costume : des vêtements de prince pour Aladdin, un costume chic jaune vif et de nombreux 'déguisements' pour Stanley, une armure pour Mulan. De plus, les costumes d'Aladdin et de Mulan ne possèdent aucun pouvoir en eux-mêmes. En effet, la magie du génie ne change aucunement la personnalité d'Aladdin et lui donne simplement le costume de prince. Cependant, il semble que cet appareil et le rang social qu'il prétend avoir lui permettent d'avoir confiance en lui et de séduire Jasmine. L'armure de Mulan n'a pas de pouvoir magique non plus mais elle appartient à son père et permet à Mulan de prendre la place de son père au sens propre du terme. Elle semble alors pouvoir s'identifier à son père et trouver



le courage et la force nécessaire pour s'entraîner. Enfin, le masque, par contre, confère à Stanley des pouvoirs. Toutefois, nous apprenons que le masque n'a pas de personnalité en lui-même, et qu'il ne fait que révéler et amplifier la personnalité de celui qui le porte (ayant donc un effet tout à fait différent lorsque Dorian, le méchant, le porte). Ainsi, il agirait plutôt comme une sorte de désinhibiteur et toutes les qualités du Masque sont déjà présentes chez Stanley. Ainsi, tout se passe comme si en portant le costume de ce qu'ils voudraient être, ces héros arrivent à développer les qualités des personnages correspondant.

En effet, Aladin développe son estime de soi et devient quelqu'un de respectable et d'honnête. Stanley développe lui aussi son estime de soi, mais aussi sa confiance en lui, son charisme et se débarrasse de sa timidité. Mulan, quant à elle, développe son courage, son adresse, son estime de soi et sa confiance en elle également. Le costume permettrait alors l'identification au personnage auquel il appartient. Ces qualités semblent définitivement acquises puisqu'ils n'ont plus besoin de leur costume à la fin de l'histoire : Aladdin se sépare du génie et renonce à devenir un prince, Stanley se sépare du masque et Mulan quitte son armure, triomphant sous l'apparence d'une femme. En parallèle, l'imposture prend fin.

Qu'en est-il alors de ceux qui gardent leur 'costume' ? Indiana Jones (81) semble en être un bon exemple. Celui-ci garde toujours précieusement son chapeau durant toutes ses aventures, se risquant même à le récupérer dans des situations dangereuses ; il semble ne pas pouvoir s'en passer. Ce chapeau provient, comme nous l'avons vu, d'un bandit auquel Indy va s'identifier. Cependant, il n'arrive pas à se détacher de l'identification à son père qui l'en empêche. Ainsi, il semblerait que le chapeau soit là pour l'aider à ne pas sombrer dans l'identification à son père, pour le tirer vers une identification extérieure. L'identification au bandit semble n'être que partiellement efficace, elle paraît incomplète puisqu'il a toujours besoin de son chapeau, de son costume. Rappelons que l'identification est là pour pouvoir se détacher : s'approprier une partie de l'objet pour pouvoir le laisser partir, telle une relique. Mais ici, cette partie de l'autre est 'restée à l'extérieur', elle n'a pas été introjectée, elle n'a pas été assimilée et est restée telle quelle, étrangère. Indy ne l'a qu'en partie fait sienne. Nous reparlerons de cette partie étrangère un peu plus loin.

Les super-héros, eux aussi gardent leur costume. Serait-ce le reflet d'une identification complète impossible à un idéal trop élevé, à des pouvoirs que l'on ne peut pas obtenir ? Par ailleurs, les costumes nous font associer sur les petites filles qui s'amusent à porter les vêtements et le maquillage de leur mère, aux enfants qui portent des déguisements de leur (super) héros (ine) préféré(e) ou arborent fièrement les sacs et affaires d'écoles à leur effigie. Puis un peu plus tard à la mode vestimentaire à l'adolescence, qui à la fois permet de se démarquer et donc de se détacher des parents (encore faut-il que ceux-là ne

s'habillent pas comme leurs enfants) mais aussi permet de favoriser une appartenance à un groupe social, de s'identifier aux autres membres du groupe. Par contre, dans ce cas, tout l'intérêt semble résider dans le fait qu'il ne faille pas 'quitter ce costume', afin de ne pas se détacher du groupe, dans le but de maintenir l'appartenance. Enfin, nous pensons aux tatouages, représentant en général quelque chose ou quelqu'un que la personne aime. Mais si cette personne doit le porter sur elle, sur sa peau, ne pouvant pas s'en séparer, cela voudrait dire, tel Indiana Jones, que l'identification a échoué, ou tout du moins qu'elle est partielle. Cela questionne sur le fait que les tatouages semblent se multiplier de nos jours...

Le costume semble alors servir ici d'objet transitionnel. Nous nous expliquons. Comme nous l'avions vu, la Mère, grâce à son adaptation au début quasi parfaite au nourrisson, va créer une illusion de toute-puissance. Mais, en tant que mère 'suffisamment-bonne', elle va progressivement créer des écarts de plus en plus grands et fréquents entre la demande et la satisfaction du besoin. Au fil du temps, le bébé se rend alors compte qu'il n'est pas tout-puissant : c'est la 'désillusion'. Toujours selon D. W. Winnicott (113), vont alors apparaître les phénomènes transitionnels et, parmi eux, les objets transitionnels. L'objet transitionnel est un objet choisit par l'enfant, par exemple un 'doudou', il est la première possession non-moi : il n'est perçu ni comme faisant partie de la mère, ni comme étant un objet intérieur. Cet objet transitionnel permet au bébé de lutter contre l'angoisse en préservant un sentiment de contrôle. En effet, l'enfant ayant un contrôle absolu sur cet objet, il garde une partie, un succédané de son omnipotence. Cet objet sera plus tard désinvesti.

Il est alors intéressant de voir que le génie et le masque peuvent prodiguer une infinité de costumes, d'apparences. Ils donnent alors l'illusion de pouvoir être n'importe qui, d'être en capacité de devenir tout ce que l'on souhaite, permettant ainsi de maintenir une part d'omnipotence, tout du moins pendant un temps, puisqu'ils seront désinvesti à leur tour. Les super-héros, quant à eux, ne se servent de leurs pouvoirs que lorsqu'ils portent leur costume. Serait-ce alors leur costume qui leur confère leurs superpouvoirs ? Cela est bien le cas pour Batman (114) et encore plus Iron Man (115) et Green Lantern (116) qui n'ont pas de pouvoir magique en eux. Ce qui les hisse au rang de *super*-héros sont leurs gadgets, équipements et combinaisons pour les deux premiers et pour Green Lantern, c'est un anneau qui lui donne ses pouvoirs et son costume. S'ils veulent rester des super-héros, ils doivent garder leur 'équipement'. Ici, ce n'est donc pas un objet transitionnel, peut-être est-ce un fétiche ?

Ainsi, dans un premier temps, en portant le costume de quelqu'un d'autre, ces trois personnages, semblent pouvoir imiter, copier la personne à qui appartient ce costume, ou plutôt ses qualités, son rôle ou son statut. Mais ce n'est pas un simple déguisement, c'est une imposture car ils trompent leur entourage qui ne

sait pas que la personne n'est pas ce qu'elle prétend être. C'est pourquoi en retour, le regard des autres sur eux change. Par exemple, ils ne voient plus Aladdin comme un vaurien, mais comme un prince, ce qui aide Aladdin à s'identifier à un prince. Mais cela sera plus 'visible' dans le chapitre suivant. Dans un second temps, les personnages acquièrent les qualités qu'ils recherchaient, qui leur manquait et se débarrassent alors du costume, l'imposture tombe.

### *Aliénation et imposture*

Si les impostures que nous venons de voir sont transitoires et formatrices, ce n'est pas toujours le cas. Voyons quelques exemples :

- *Arrête-moi si tu peux* (117) : ce film s'inspire de la vie de Frank Abegnale Jr., grand faussaire et imposteur. On découvre le père de Frank lors d'une cérémonie où il devient membre d'un club prestigieux et très privé. Il paraît alors très influent et héroïque mais cette image se dégrade très rapidement. On apprend qu'il a des ennuis avec le fisc, la famille doit quitter sa belle maison, et vendre leurs biens précieux. On comprend alors que pour lui, tout était dans l'apparence, ce qu'il transmet à son fils. Comme toutes les banques refusent de lui faire un prêt il loue un costume à son fils et le fait conduire sa voiture jusqu'à la banque pour faire croire qu'il a un chauffeur, donc de l'argent et qu'il est alors solvable... mais, malgré ses divers mensonges, cela échoue. Frank découvre finalement que sa mère a un amant : cette fois-ci, c'est son père qui se fait tromper. Sa mère décide ensuite de divorcer, ses parents demandent alors à Frank de choisir avec qui il veut vivre, c'est là que Frank s'enfuit de chez lui et commence ses impostures. Il voit ensuite un pilote d'avion et est fasciné par sa prestance et les hôtesses de l'air qui l'entourent. Il arrive alors à dénicher un costume de pilote et se promène dans la rue en le portant. Les regards sur lui changent : les gens le regardent avec admiration, fascinés et font plus de politesses. Il se fait alors passer pour un copilote d'avion, puis un médecin et enfin un avocat.

Lors de sa toute première usurpation d'identité, il se fait passer pour un professeur dans sa propre classe au lycée. Lorsque son père apprend cela, il ne le réprimande pas mais en rit avec lui. Plus tard, lorsque son père apprend pour ses impostures plus sérieuses, Frank dit alors à son père de lui 'demander d'arrêter', celui-ci rétorquera alors 'tu ne peux pas t'arrêter'. Le père paraît fasciné par le talent de son fils, lui qui est maintenant un 'simple' postier. Tout le long, Frank sera poursuivi sans relâche par Carl Hanratty, un agent du FBI. Il se tisse un lien spécial entre eux, c'est lui que Frank appelle à tous les Noël quand il est seul. Frank lui dira même une fois l'endroit exact où il se trouve. Au final, Carl arrête Frank puis l'emploie dans son service de fraude, Frank met alors fin à ses impostures.

- *Bienvenue à Gattaca* (118) : Dans un futur eugénique, la quasi-totalité des enfants sont conçus à l'aide de fécondation in vitro, les parents peuvent alors choisir le sexe et des caractéristiques physiques de leur enfant, et de nombreuses maladies sont aussi éliminées. Cependant, certains enfants sont conçus de manière naturelle, c'est le cas de Vincent. Dès sa naissance, tous les risques de maladie sont listés aux parents, ainsi que l'âge de son décès : 32 ans. Son père Antonio, qui souhaitait l'appeler Anton, décide alors de l'appeler autrement. Même les écoles refusent Vincent car il est 'à risque'. Pour leur deuxième enfant, Anton, les parents font alors appel à un généticien. Enfants, Vincent et Anton font souvent la course à la nage, bien sûr, Anton en sort systématiquement vainqueur jusqu'au jour où il se noie d'épuisement et c'est Vincent qui le sauve. Vincent se dit alors que tout est possible et s'enfuit de la maison afin de vivre son rêve : aller dans l'espace. Il est très brillant, cependant l'entreprise qu'il souhaite intégrer, Gattaca, n'embauche que les personnes 'valides', c'est-à-dire sélectionnées in vitro. Vincent prend alors l'identité de Jérôme, qui est 'parfait génétiquement' mais qui est paraplégique suite à un accident. Vincent modifie son apparence pour ressembler à Jérôme et Jérôme lui fournit des échantillons biologiques (sang, cheveux, urine etc. que Gattaca vérifie pluri quotidiennement) contre une part du salaire de Vincent. Vincent est alors engagé et, étant très talentueux, il finit par être choisi pour aller en mission dans l'espace. Malheureusement, un meurtre à Gattaca risque de compromettre son départ car il est suspecté. Vincent apprend alors que c'est son frère Anton qui est à la tête des investigations et le surpassera ainsi une seconde fois car il réussira à échapper aux contrôles de 'validité' à maintes reprises et arrivera à partir pour la mission dans l'espace. Lorsque Vincent est dans la navette, il se dit finalement qu'il ne part peut-être pas, mais qu'il rentre chez lui, et, au même moment, Jérôme se suicide.
  
- *Les garçons et Guillaume, à table !* (119) : est un film autobiographique de Guillaume Gallienne centré sur la relation avec sa mère et la quête de son identité sexuelle. Plusieurs éléments annoncent la couleur : la mère de Guillaume s'adresse à ses trois fils en ces termes : 'les garçons et Guillaume', comme si Guillaume n'était pas un garçon. Guillaume joue son propre rôle dans le film, mais également celui de sa mère ; en effet dit-il, jeune, il adore l'imiter et fait tout pour lui ressembler. Il décrit plusieurs scènes où des personnes de sa famille, n'entendant que sa voix, le confondent avec sa mère. Enfin, le titre de ce film en anglais est *Me, myself and Mum*, en référence à l'expression *me, myself and I* signifiant 'moi, moi et moi' : ici le 'moi' est remplacé par 'maman'. Guillaume décrit un amour très fort entre sa mère et lui « maman et moi on s'aime plus que n'importe qui », il idéalise sa mère, elle est 'géniale, elle n'a aucun défaut'.  
 Son père et ses frères partent faire des activités physiques sans lui, « de toute façon, tu n'aimes pas le sport » lui rétorque sa mère. Lorsqu'au début du

film quelqu'un lui dit qu'il ressemble à une fille, il est ravi : « maman va être tellement heureuse ». Guillaume est fasciné par les femmes et leur grâce qu'il veut alors faire sien. Lorsqu'il annonce à sa mère qu'il est amoureux d'un garçon, sa mère lui fait comprendre qu'il est homosexuel — ce que tout son entourage pense à cause de son côté efféminé —, Guillaume est alors déconcerté : « mais je suis une fille amoureuse d'un garçon, il n'y a rien de plus hétérosexuel... ».

Enfin, sa mère lui 'apparaît' souvent dans des moments importants de sa vie, comme si elle était là, faisant des remarques sur ce qu'il est en train de se passer, avec son habituel franc-parler. Sa mère semble toujours agacée de tout, irritable, c'est le seul 'défaut' qu'il lui trouve : elle de mauvaise humeur depuis sa naissance. « Pourquoi ma mère n'est-elle pas heureuse ? Pourtant ça y'est, je suis une fille, comme elle ! ». Guillaume finira par tomber amoureux d'une femme, il l'annonce à sa mère qui fait mine de ne pas comprendre. Il réalise alors « elle a peur que j'aime une autre femme qu'elle ». Guillaume conclut : « je suis un garçon même si on a prétendu le contraire parce que ça nous arrangeait bien tous les deux : elle pour avoir une fille et moi pour me différencier de mes frères, pour me distinguer ».

- *Ratatouille* (120) : Le grand chef de cuisine Gusteau décède peu de temps après avoir perdu une étoile suite à un avis défavorable du critique culinaire : Ego. Gusteau était l'idole de Rémy, rat des champs, qui a un don pour la cuisine. Lorsque Rémy se fait chasser par la propriétaire de la maison où il vivait, il se fait guider par le 'fantôme' de Gusteau jusqu'à son restaurant. Dans le restaurant, Rémy rencontre Alfredo Linguini, un commis qui n'a aucune compétence en cuisine et qui se révélera être le fils caché de Gusteau. Gusteau encouragera Rémy à aider Alfredo. Les deux vont alors faire alliance : Rémy va se dissimuler sous la toque d'Alfredo et va le guider comme une marionnette pour cuisiner, en tirant telle ou telle mèche de cheveux. Alfredo prépare alors des mets délicieux et gagne l'estime de ses collègues. Le critique Ego tombera sous le charme de sa ratatouille (en réalité préparée par Rémy) et écrira un article élogieux sur le cuisinier. Malgré tout, le restaurant ferme à cause des services d'hygiène qui ont vu les rats dans la cuisine. Alfredo ouvre alors un nouveau restaurant où il s'occupe du service et laisse la cuisine à sa compagne et à Rémy.

Nous avons là plusieurs tableaux différents bien qu'ils comportent de nombreuses similitudes. Dans *Arrête-moi si tu peux*, Frank idéalise son père, mais lorsque tout s'écroule pour celui-ci, Frank est désespéré. Ce père héroïque ne l'était en réalité qu'en apparence, usant de mensonges et de petites manœuvres malhonnêtes pour maintenir un certain standing. Son père n'arrive pas à se relever. Frank n'accepte pas que son père soit un 'perdant', et tente de le

'sauver'. Il proposera à plusieurs reprises de l'argent à son père, de lui acheter un beau costume, il lui achète même une Cadillac... tout cela dans l'espoir qu'il retrouve sa prestance, aille voir sa mère et la séduise à nouveau. Mais son père refuse, il semble avoir abandonné le combat. Frank paraît avoir honte de son père. Frank sera galvanisé par l'admiration et l'envie que suscite son costume de pilote puis son statut privilégié de copilote, de médecin et enfin d'avocat. On se voit comme on est vu : si les autres l'admirent, c'est qu'il possède les qualités pour être admiré, qu'il est 'admirable'. Si les autres ont envie d'être à sa place, c'est qu'il a de la valeur. Si les autres sont trompés, c'est qu'il est crédible, qu'il pourrait être ce qu'il prétend. La pluralité des impostures semble signer l'existence d'un manque, d'un appel. Il semble être à la recherche de l'identité qui lui apporterait le plus d'admiration possible mais peut-être aussi en même temps qui lui servirait à nier sa propre identité, ne pas être reconnu comme le fils du 'perdant'. Frank semble confondre ce qu'il paraît être et ce qu'il est mais il finira par dire, malgré toutes ses identités « qu'il n'est personne ». Frank est un jeune homme brillant, est vu comme tel, mais ce n'est pas comme cela qu'il se vit. Il semble encore s'identifier à son père défaillant. De plus, son père n'incarne pas la loi : d'une part parce qu'il est lui-même hors-la-loi en usant de moyen frauduleux et d'autre part parce que lorsque son fils enfreint la loi, il ne le reprend pas. Il l'envie même, encore plus, il l'encourage : son fils arrive à faire ce à quoi il n'est jamais arrivé, 'vivre la grande vie' et tromper tout le monde. Son père souhaite être ce qu'est son fils, il lui a même donné son prénom, mais ce n'est pas dans cet ordre-là que ça doit se passer. A. Bauduin, en reprenant G. Rosolato, explique (107), (121) : « Père idéalisé et Père déchu sont les deux faces d'une même médaille ; ils appartiennent au même registre, celui d'un père qui serait l'auteur arbitraire de la loi à laquelle lui-même ne serait pas soumis. Ainsi, qu'il soit déchu n'empêche pas, au contraire, qu'en soit maintenue ou même renforcée fantastiquement l'idéalisation. C'est à ce prix que l'enfant peut sauver quelque chose de son identité chancelante de garçon, en projetant dans le futur une réparation, une stratégie qui lui permettra de maintenir l'image d'un père idéalisé et donc tout autant une image idéalisée de lui-même, garant précaire de sa propre identité. » Carl en arrêtant Frank, en faisant respecter la loi, stoppe aussi ses impostures.

Dans *Bienvenue à Gattaca*, Vincent se vit comme un échec, une déception pour ses parents. Il est éclipsé par son frère, Anton, qui lui est à la hauteur des attentes de ses parents, et est alors digne de porter le prénom de son père. Vincent essaiera alors tout le long de l'histoire d'être tout aussi bon voire meilleur que les valides (et donc son frère), bien que sa famille tente de l'en dissuader. En effet, lorsqu'il étudie, son père lui dit qu'il perd son temps car les entreprises ne prennent que les 'valides' ; lorsqu'il essaye de battre son frère à la nage, celui-ci lui dit qu'il n'y arrivera jamais. Ils le déterminent par avance comme bon-à-rien,

ou plutôt, et cela est peut-être pire, n'ont aucune attente envers lui. Vincent sera prêt à tout pour changer d'identité, pour devenir valide, y compris à se faire briser les tibias afin d'atteindre la taille de Jérôme, l'homme dont il prend l'identité. Vincent dément les déterminations, prouve sa supériorité par rapport à son frère et démontre qu'il a les capacités d'un valide en étant choisi pour la mission et par le fait que l'imposture n'ait pas été découverte. Lorsque Jérôme se suicide, cela semble sceller l'imposture. En effet, la preuve de l'imposture de Vincent, son 'double' disparaît, Vincent devient alors Jérôme à part entière et acquiert le statut de 'valide'. Plusieurs éléments retiennent notre attention : Vincent, en partant dans l'espace dit 'rentrer chez lui'. Il dit aussi un jour à Jérôme que lorsque l'on est dans l'espace, on a les mêmes sensations que dans le ventre de sa mère. Enfin, le film commence avec une citation : « *I not only think we will tamper with Mother Nature. I think Mother wants us to* » (Je ne pense pas seulement que nous falsifierons / 'trafiquerons' Mère Nature, je pense que Mère souhaite que nous le fassions). Il semble, au vu de la suite du film, que 'falsifier mère nature' signifie ici modifier le patrimoine génétique afin d'obtenir des êtres parfaits. En d'autres termes, Mère ('nature' n'est même pas répété dans la seconde phrase), souhaite que nous obtenions, que nous soyons des êtres parfaits. C'est ce que va faire Vincent, il devient, au prix d'une imposture, un être parfait, puis 'rentre chez lui', chez sa mère, peut-être que cette fois-ci, maintenant qu'il est parfait, elle l'aimera... Peut-être que nous pouvons voir ici une représentation de l'infans mirabilis que Vincent a essayé d'atteindre.

Dans *Les garçons et Guillaume, à table !*, il n'est pas question d'imposture mais de trouble de l'identité sexuelle. Si au départ Guillaume cherche à ressembler à une fille (il sait alors qu'il est un garçon), plus tard il est 'persuadé', pense qu'il est une fille. Pour se faire, il s'identifie massivement à sa mère, s'amusant à l'imiter, si bien, que les membres de la famille en arrivent à les *confondre*, à ne pas réussir à les distinguer. Allant même jusqu'à les intervertir dans la mise en scène : sa mère prend la place du 'moi' dans le titre en anglais et Guillaume joue le rôle de sa mère. Guillaume est tellement 'mêlé' avec sa mère qu'il a en quelque sorte des 'parts', des 'morceaux' d'elle en lui, des inclusions. Ceci est très bien représenté dans les moments où sa mère apparaît dans l'endroit où il se trouve, commentant la situation, ceci étant (presque) hallucinatoire, il arrive même à Guillaume de lui répondre. Guillaume pense que sa mère aurait voulu qu'il soit une fille, ce qui est très probablement le cas, et suppose que c'est la cause de son humeur triste persistante. Il a donc 'tout fait' pour ressembler à une fille, surenchérisant sûrement petit à petit voyant que sa mère n'était toujours pas heureuse, jusqu'à penser être une fille. « Pourquoi ma mère n'est-elle pas heureuse ? Pourtant ça y'est, je suis une fille, comme elle ! ». Ainsi, Guillaume a fait sien le désir de sa mère, celui d'être une fille, étant alors en partie acteur de cela, dans le but de la rendre heureuse. Mais de l'autre côté, sa

mère a aussi fait en sorte que Guillaume reprenne son propre désir à son compte. Nous en avons un exemple lorsqu'elle décrète que Guillaume n'aime pas le sport et qu'il n'a donc pas envie de partir en vacances avec son père et ses deux frères dans le grand canyon. Elle ne lui a bien sûr pas demandé son avis, et ne semble pas lui laisser le choix non plus. Nous voyons aussi que le reste de la famille semble être rentré dans ce système puisqu'ils n'ont pas non plus proposé à Guillaume de venir avec eux. Enfin, en satisfaisant sa mère, Guillaume semble pouvoir s'assurer une place privilégiée auprès d'elle, être une fille semble lui permettre d'être le 'préféré', d'accaparer l'amour de sa mère : « maman et moi on s'aime plus que n'importe qui » dit-il en narguant ses frères.

Le cas de Guillaume ne paraît pas être une imposture en tant que telle mais s'en rapproche dans le sens où il se fait passer pour ce qu'il n'est pas, une fille, et parce que les mécanismes qui ont conduit à ce déni sont très proche de ceux décrit par A. Bauduin pour l'imposture. « L'intensité du lien maternel [...], comme s'il était une partie de la mère, entrave la conscience de soi comme entité séparée et le développement de sa propre identité. » (122) « L'obéissance à l'idéal transmis par la mère est une façon de la combler dans une dimension narcissique et incestueuse, de se faire aimer d'elle, de vivre la vie qu'elle lui a dictée, et donc de sceller la non-séparation. Non-séparation qui peut être imputée à la mère elle-même par son attitude aliénante au sens où, sans tenir compte de quelque désir propre qui aurait émergé [...] elle lui forgeait jour après jour un destin selon ses désirs à elle. » La mère « se présente comme un gouffre mortel impossible à combler ». « Le lien à la mère, à la fois incestueux dans une séduction réciproque et narcissiquement aliénant, rendant impossible la séparation, [peut] conduire à l'imposture ». Lorsque Guillaume tombe amoureux d'une femme, et le fait savoir à sa mère, il réalise alors qu'elle a peur qu'il aime une autre femme qu'elle. Il lui annonce cela avec assurance, voire même une certaine défiance, d'une part probablement parce qu'il est allé à l'encontre des déterminations maternelle et familiales et peut-être aussi comme moyen de défense contre sa culpabilité. Car en effet, « si on imagine avoir un jour suffi à satisfaire la mère, rechercher cette satisfaction dans un autre comportement [...] suffit à culpabiliser. [...] Tout report vers un autre objet, masculin ou féminin, constituerait une trahison vis-à-vis de la mère ». La mère aurait pu garder Guillaume pour « toujours comme un double d'elle-même, comme une éternelle compagne ». Enfin, en comprenant que sa mère a peur qu'il aime une autre femme, il essaie de la rassurer, lui dit qu'il l'aime et à quel point il l'admire : il pressent peut-être alors « la fragilité maternelle derrière de tels oripeaux de puissance et de gloire. » (107)

Enfin, dans *Ratatouille*, Gusteau pourrait correspondre à un 'père-tout puissant' (il est un des plus grands chefs cuisiniers de France), seul bémol, celui-ci subit un échec cuisant : il perd une étoile suite à une critique d'Ego et il ne le



supporte pas. Il a déçu (son) Ego, et il en meurt... C'est alors son fils, Alfredo, qui va lui permettre de réussir là où il a échoué : sa ratatouille va séduire Ego. Mais nous remarquons alors qu'Alfredo accomplit un rêve qui n'est pas le sien : Alfredo ne prend aucun plaisir à cuisiner, ni au début, ni à la fin de l'histoire, il n'a aucune compétence en cuisine et n'en acquiert pas non plus. Ceci est confirmé par le fait que lorsqu'Alfredo ouvre un restaurant, il s'occupe du service et laisse la cuisine à sa compagne et à Rémy. C'est Rémy qui cuisine, mais pas de n'importe quelle manière : il 'manipule' Alfredo comme une marionnette, il le contrôle totalement, Alfredo n'est plus maître de ses mouvements. Il faut aussi se rappeler que c'est Gusteau qui a guidé Rémy jusqu'à Alfredo et l'a poussé à l'aider. De plus, Rémy hallucine Gusteau, discute avec lui, ce qui nous fait penser à Guillaume avec sa mère. Une autre relation père-fils est représentée dans cette fiction : la relation entre Rémy et son père. Son père aimerait que Rémy soit simplement un rat, comme lui, et reste dans la colonie ; il ne comprend pas que Rémy ne veuille pas rester et souhaite faire autre chose. Si nous mettons tous les éléments 'dans l'ordre', nous faisons l'hypothèse qu'Alfredo est sous l'emprise de son père qui souhaite que son fils réalise son rêve, qu'il réussisse là où il a échoué. En effet, nous pensons que c'est Gusteau, par transitivité, qui manipule son fils (il guide Rémy — qui d'ailleurs s'identifie grandement à Gusteau — qui manipule Alfredo). Alfredo est habité par un vœu étranger, celui de son père, qui le contrôle, n'étant plus maître de ses propres mouvements. Ce serait alors Gusteau qui ne veut pas que son fils fasse autre chose que lui, répétant sans relâche à son fils qui ne souhaite aucunement faire de la cuisine et qui n'a aucune compétence dans ce domaine, son leitmotiv : « tout le monde peut cuisiner » ! Nous retrouvons également l'inclusion du père dans son esprit par l'apparition régulière du 'fantôme' de son père.

Nous trouvons ici la notion que M. de M'Uzan nomme le 'programme phallique'. Ce sont les projets, les rêves, que le parent n'a pas pu accomplir. Il peut arriver que celui-ci attende alors de son enfant qu'il l'accomplisse à sa place. « Si un enfant est appelé à remplir le programme phallique de sa mère [ou de son père], il fait siens ses désirs à elle [ou à lui], plus ou moins, oscillant entre une introjection même partielle et une incorporation qui le laisse esclave de vœux étrangers. » (107) « Dans le premier cas, le moi s'est enrichi des propriétés de l'objet, s'est, selon l'expression de Ferenczi, 'introjecté' celui-ci ; dans le second cas, il est appauvri, il s'est abandonné à l'objet, a mis celui-ci à la place de sa partie constitutive la plus importante » (25) Dans l'introjection, le moi s'approprie les qualités de l'objet, dans l'incorporation, les propriétés de l'objet ne sont pas assimilées et restent une inclusion étrangère. Ceci mène alors à la notion d'aliénation. « L'aliénation consiste à devenir comme les parents, à ne pas sortir des rails de leur propre organisation psychique et de leur demande selon laquelle leur enfant doit réaliser leur désir inconscient de complétude narcissique. [...] Cette aliénation tient au poids des identifications narcissiques imposées par

les parents, qui tombent sur le moi de l'enfant avant même que celui-ci n'ait pu construire son moi. » (26)

Selon M. de M'Uzan, « c'est le plus souvent la mère qui 'mène le bal' et qui attend de l'enfant qu'il remplisse son 'programme phallique'. » Dans *Ratatouille*, le père est au premier plan mais il faut noter que c'est la mère d'Alfredo, qui dans son testament demande à Skinner, le nouveau propriétaire du restaurant, d'embaucher Alfredo. Et Ego, (l'ego de Gusteau ?), n'est satisfait que lorsqu'il goûte la ratatouille qui lui rappelle le goût de celle que lui préparait sa mère quand il était petit. Dans *Les garçons et Guillaume, à table !*, Guillaume fait sien le désir de sa mère. Enfin, dans *Bienvenue à Gattaca*, nous avons fait l'hypothèse que Vincent devient l'infans mirabilis que sa mère a toujours souhaité. Ces trois exemples représentent donc des relations d'emprise qui mènent à des aliénations, voire à des impostures. Dans *Arrête-moi si tu peux*, la défaillance de son père mène aux impostures dans des tentatives d'identifications extérieures héroïques échouées puisque non assimilées ; mais aussi, Frank reste collé dans l'identification à son père, un imposteur, mais lui devient un imposteur 'réussi', ce à quoi son père n'était pas arrivé.

Tous ces exemples illustrent une emprise où l'enfant reste collé dans des identifications et des souhaits familiaux, ce qui ne lui permet pas de choisir à 'l'extérieur' des modèles identificatoire qui lui correspond. « L'emprise traduit [...] une tendance très fondamentale à la neutralisation du désir d'autrui, c'est-à-dire à la réduction de toute altérité, de toute différence, à l'abolition de toute spécificité » (107), sont alors « négligées la singularité, la spécificité, l'autonomie et les qualités intrinsèques de l'objet » (99) afin de pouvoir accomplir ses propres désirs.

### 3) Fusion à l'identification héroïque

Si parfois, l'identification héroïque ne peut pas avoir lieu, il peut aussi arriver qu'à l'inverse, celle si soit prématurée ou trop importante, 'en collage'.

#### *Trouble de la personnalité antisociale*

Nous pensons bien sûr ici aux 'méchants' de l'histoire qui volent, détruisent, tuent et méprisent les lois. Prenons quelques exemples :

- *Star Wars* (60), (71), (123), (124) : Dark Vador est l'un des plus grands méchants de l'histoire du cinéma. Son enfance est racontée dans les trois premiers volets de la saga. Qui-Gon Jinn, maître Jedi, rencontre Anakin Skywalker lorsqu'il n'est qu'un enfant. Qui-Gon remarque ses capacités et

apprend par ailleurs qu'il est né 'sans père'. Lorsque Qui-Gon meurt, il demande à Obi-Wan, son padawan (élève) de s'occuper du jeune Anakin. Anakin s'avère alors très doué et développe de grandes qualités en tant que Jedi. C'est pourquoi il s'insurge lorsque les membres du conseil Jedi refusent qu'il devienne maître Jedi : il a le sentiment qu'ils le prennent encore pour un enfant. Anakin se fait nommer représentant du chancelier Palpatine au sein du conseil des Jedi, alors qu'il est exceptionnel de siéger au conseil à son âge, mais cela ne lui suffit pas, il en veut toujours plus.

Par ailleurs, Anakin découvre que sa mère a été enlevée par des hommes des sables. Il la retrouve mourante, et la regarde mourir dans ses bras, impuissant. Dans un accès de fureur, il tue tous les hommes des sables et n'épargne ni femme, ni enfant. Il culpabilise mais pense que cela était justifié. Plus tard, lorsqu'il apprend que Padmé, son épouse, est enceinte, Anakin fait un rêve prémonitoire où il voit Padmé mourir en couche. Le chancelier Palpatine, qui se révélera être un seigneur Sith (un 'méchant'), confie à Anakin qu'il est possible d'acquérir le pouvoir de vaincre la mort mais que les Jedi ne dispensent pas un tel enseignement et que seul un Sith peut le faire. Anakin, désireux d'acquérir un tel pouvoir afin de sauver Padmé, bascule alors du 'côté obscur de la force'.

Palpatine donne plus tard l'ordre à tous les sith d'assassiner les Jedi qui sont à leurs côtés. Anakin tue tous les Jedi présents où il se trouve, même les jeunes apprentis : des enfants. Il se bat ensuite contre Obi-Wan. Malgré les mises en garde de son maître, Anakin se jette sur lui mais Obi-Wan lui tranche les jambes et le bras gauche d'un seul coup. Palpatine récupère le corps agonisant d'Anakin, le fait soigner et fait confectionner une armure noire robotisée qui permettra à Anakin de survivre. Anakin apprend qu'il a tué Padmé dans sa colère, et, furieux, détruit tout ce qui se trouve autour de lui. Anakin devient alors Dark Vador, le méchant le plus puissant de la galaxie. Il fera régner la terreur par la violence, étouffant grâce à la 'force' les subordonnés qui remettent en question ses plans ou sa puissance, éliminant tous ceux qui se trouvent sur son chemin.

- *X-Men* (111), (125) : Erik, alias Magnéto, est le chef des mutants du côté du mal. Jeune, lors de la seconde guerre mondiale, il a été déporté dans un camp de concentration nazi avec sa famille. Lorsque les gardes, après une sinistre sélection, tentent de séparer l'adolescent de sa famille, ceux-ci s'aperçoivent qu'il a le pouvoir de manipuler le métal à distance. Un des docteurs du camp, le Dr Schmidt, souhaite alors qu'Erik lui montre ses pouvoirs sur une pièce de monnaie, mais Erik échoue. Schmidt menace alors de tuer sa mère s'il ne le fait pas, mais Erik n'y parvient toujours pas. Schmidt tue alors sa mère sous ses yeux. Erik traquera Schmidt sans relâche et finira par le tuer, après avoir éliminé tous les anciens officiers nazis rencontrés sur son chemin.

Plus tard, l'existence de mutants inquiète la population. Le sénateur Kelly prône alors une loi visant à identifier et à enfermer les mutants. Magnéto, craignant que l'histoire des camps de concentration se répète, va alors transformer le sénateur en mutant (son corps ne le supportera pas et le sénateur décèdera) et tenter de faire muter une grande partie de la population. S'il n'y a pas de différence entre les gens, si tout le monde est mutant, alors aucune discrimination n'est possible.

- *Kick Ass 1 et 2* (82), (126) : Chris, est le fils de D'Amico, mafieux et grand méchant de l'histoire. Il essaye de se mêler aux histoires de son père dans le but de gagner en expérience et de plus tard reprendre les affaires de son père. Son père l'écarte régulièrement jusqu'au jour où Chris trouve un plan pour éliminer Kick-Ass, puis Big Daddy. Kick-Ass tue finalement D'Amico et le film se termine sur Chris assis au bureau de son père, à sa place.

Dans le deuxième volet, Chris tue sa mère par accident et tente de venger son père en essayant de tuer Kick-Ass. Il dilapide l'héritage de son père pour embaucher des malfrats afin de constituer une équipe de 'super-vilains' qu'il affuble de noms et de costumes 'de méchants'. Il crée aussi un luxueux repaire de 'méchants', avec des éléments clichés tel un aquarium avec un requin. Il n'a que peu de compétences lui-même et c'est surtout son équipe qui fait le travail. Il est également capricieux.

Nous remarquons que ces trois 'méchants' ont perdu un objet d'amour proche : leur mère, leur père, leur compagne. Anakin essaye de sauver Padmé en profanant la force. Magnéto et Chris essaient de venger leur parent en faisant justice eux-mêmes. D. W. Winnicott décrit bien cela dans son écrit '*La tendance antisociale*' (28) : « lorsqu'il y a une tendance antisociale, c'est qu'il y a eu une véritable déprivation (pas une privation), c'est qu'il y a eu une perte de quelque chose de bon, qui a été positif dans l'expérience de l'enfant jusqu'à une certaine date ». L'enfant va être assez grand pour « percevoir que la cause du malheur réside dans une faillite de l'environnement ». « Le fait de savoir précisément que la cause de la dépression ou de la désintégration est externe et non interne entraîne la distorsion de la personnalité et le besoin de chercher un remède dans les dispositions nouvelles que l'environnement peut lui offrir. » Il y a toujours deux aspects dans la tendance antisociale : le vol et la tendance à détruire. « L'enfant qui vole un objet ne cherche pas l'objet volé, mais la mère sur laquelle il a des droits ». Ainsi, il faut comprendre que « l'acte antisocial exprime un espoir », celui de retrouver ce qui a été perdu. Pour les méchants que nous avons cités la tendance à la destruction est prédominante.

Nous remarquons ensuite un autre élément : Anakin et Chris ne semblaient pas prêts à devenir des héros ou plutôt des adultes mais étaient impatients. Les maîtres Jedi disent à Anakin d'être patient, qu'il n'est pas prêt à passer maître. Il essaye plus tard de tuer son maître, mais échoue. Il n'arrive pas à tuer le père

mais essaie tout de même de prendre sa place, d'être un héros. Il a en quelque sorte 'triché' pour obtenir sa place, l'a acquise par des moyens déloyaux. Il semble que par la suite, il devra prouver en permanence sa puissance, il essaiera de convaincre de la légitimité de son rang, de son titre de 'seigneur' Vador : à l'empire, aux rebelles et surtout, probablement, à lui-même. Il le montrera par la violence et par la force. Par exemple, lorsque Dark Vador affirme que l'étoile noire (une arme capable de détruire une planète) n'est rien à côté de 'la force', un de ses subordonnés le raille, sous-estimant le pouvoir de la force. Vador lui fait alors une démonstration sur-le-champ en l'étouffant grâce à la force. Il ne semble pas supporter qu'on remette en question la force, ou plutôt *sa* force. Il défend sa puissance avec un acharnement tel qu'il témoigne de sa précarité. S'il était lui-même sûr de sa force, il n'aurait probablement pas besoin de le prouver.

Chris, quant à lui, n'était pas non plus prêt à prendre la place de son père. Il a été 'propulsé' à sa place, sans passer par un processus de maturation du fait de sa disparition prématurée ; quelqu'un d'autre l'a tué à sa place. Il va alors essayer d'imiter son père, d'être un méchant, mais à plusieurs reprises, il montre par ses agissements qu'il est 'un bon garçon'. Son oncle, un mafieux, lui dira en parlant de son père et lui : « tu n'es pas comme nous ». Chris sera dans une surenchère au niveau de l'apparence : nous retrouvons ici les costumes, mais il y a aussi le repaire extravagant. En d'autres termes, bien plus de symboles de puissance, que de puissance. Il essaiera même de violer une femme afin de 'prouver sa supériorité', mais se révélera impuissant, la victime le ridiculisant. Son pouvoir ne repose que sur son argent, qu'il n'a même pas amassé lui-même...

J. Chasseguet-Smirgel et A. Bauduin décrivent ce phénomène (127; 80; 107) : l'enfant va prendre une position égale ou supérieure à celle du père, la différence des générations n'étant pas reconnue. Pour maintenir ses dénis et sauvegarder son illusion, l'enfant devra « faire passer son petit pénis prégénital pour un pénis génital, en l'idéalisant ». « La supercherie consiste à faire passer le petit pénis infantile pour un grand pénis, en sautant par-dessus toute l'évolution, la maturation pulsionnelle. » « Or le seul pénis que l'on puisse posséder sans passer par l'évolution menant à la génitalité, c'est le pénis anal. Celui-ci sera déguisé et idéalisé pour qu'il puisse passer pour un pénis génital ou, mieux : pour supérieur au pénis génital ». L'enfant est identifié à « un adulte, un adulte caricatural, illusoire et creux, nanti d'un phallus magique. Ce troc d'identité s'accompagne d'un surinvestissement narcissique phallique, d'une fuite en avant vers une soi-disant génitalité que le patient proclame comme atteinte et achevée. »

Cette description ne paraît par contre pas convenir à Magnéto. Celui-ci tente de venger sa mère en faisant justice lui-même, en choisissant la sentence et l'appliquant lui-même. Plus tard, Magnéto va essayer de protéger les mutants en transformant toute la population en mutants. La cause est noble et les mutants 'gentils' ont par ailleurs un but identique à celui de Magnéto, mais ce sont les

moyens utilisés qui diffèrent. La mutation est instable et risque de tuer les gens, de plus, il le fait contre leur volonté. Ici, l'idée passe avant l'humain. Nous en parlerons au chapitre suivant.

Nous nous apercevons aussi, bien que cela puisse ne pas interpeler au premier abord, que bien souvent, les héros aussi passent outre la loi. Bien évidemment, ils sont habituellement considérés comme 'gentils' et agissent selon les lois de leur pays, mais ils font tout de même régner leur propre loi. En effet, ils ne respectent pas la séparation des pouvoirs : législatif, exécutif et judiciaire. Ils décident eux-mêmes de qui est 'méchant' / hors-la-loi ou non ; ils font appliquer la loi en les arrêtant eux-mêmes ; certains confient alors les méchants aux policiers, d'autres choisissent seul la peine, le châtement du 'méchant' et sont aussi le bourreau. Ils imposent alors leurs propres pouvoirs. Ce thème est abordé dans des fictions récentes :

- *Les Indestructibles* (128) : les supers-héros ont fini par avoir une mauvaise image auprès de la population du fait des nombreux dégâts collatéraux causés par leurs interventions. Après plusieurs procès, le gouvernement met en place un programme qui oblige les super-héros à ne se montrer que sous leur identité secrète et leur interdit de se servir de leurs superpouvoirs.
- *Captain America : Civil War* (129) : au Nigeria, les Avengers tentent de neutraliser un commando de mercenaires. Leur intervention cause la mort de nombreux civils et d'importants dégâts matériels. Malheureusement, les Avengers ont engendré des dommages similaires dans plusieurs de leurs interventions, à divers endroits de la planète. Ainsi, depuis quelques années, les Avengers opèrent sans aucun contrôle, ce que les gouvernements du monde ne peuvent plus tolérer. Les 'Accords de Sokovie' sont alors instaurés. Ceux-ci prévoient que, dorénavant, les Avengers ne seront plus une organisation privée et devront agir sous le contrôle d'un comité des Nations Unies et uniquement lorsque ce comité l'aura autorisé. Certains Avengers l'acceptent, d'autres refusent.
- *Batman v Superman : L'aube de la justice* (114) : Superman crée de nombreux dégâts collatéraux, dont de nombreuses victimes lors de ses interventions et « ne rend de comptes à personne ». Bruce Wayne (alias Batman) réalise que Superman peut être un danger pour la nation en abusant de sa toute-puissance. En effet, le monde ne possède aucun moyen de se protéger contre les superpouvoirs de Superman. Celui-ci va commencer à être perçu comme une menace. De son côté, Superman reprochera à Batman de faire sa propre loi.

Dans ces exemples, ces super-héros n'ont aucune autorité au-dessus d'eux, ne sont sous le contrôle de personne, et agissent impunément et selon leur propres

critères, étant finalement eux-mêmes 'hors-la-loi'. Le gouvernement va alors tenter de les soumettre à la loi, de les contrôler, ou tout simplement de les interdire d'agir et laisser faire les autorités compétentes. Ceci nous mène alors aux idéologies, où, sous couvert de bonnes intentions, du mal peut-être fait.

### *Idéologies*

Nous reprendrons ici une description de l'idéologie par M. Babonneau : une idéologie se caractérise par la « subversion et l'instrumentalisation des idéaux, et, au-delà, du principe même d'idéalité. Mis au service d'une communauté ivre de pouvoir et sans état d'âme, les idéaux sont commués alors en idéologie qui utilisent ceux qui s'y soumettent, pour les propager, au détriment du plus grand nombre et au mépris de toute véritable altérité, de tout partage consenti de l'humaine condition qui nous relie, les uns aux autres. » (130)

- *X-men* (111) : L'existence de mutants inquiète la population. Le sénateur Kelly prône alors une loi visant à identifier et à enfermer les mutants. Magnéto, craignant que l'histoire des camps de concentration se répète, va alors transformer le sénateur en mutant (son corps ne le supportera pas et le sénateur décèdera) et tenter de faire muter une grande partie de la population. S'il n'y a pas de différence entre les gens, si tout le monde est mutant, alors aucune discrimination n'est possible.
- *I, Robot* (98) : 'VIKI', l'intelligence artificielle centrale créée par le roboticien Alfred Lanning, considère que les humains ne sont pas assez responsables pour se gérer eux-mêmes. Elle commence donc à instaurer une dictature à l'aide des robots qu'elle contrôle désormais. En effet, pour protéger l'humanité et assurer sa pérennité, entre autres en évitant les guerres, VIKI affirme qu'elle doit prendre le contrôle global des humains, qu'elle considère comme des enfants qu'il faut protéger d'eux-mêmes. Sa première mesure sera d'instaurer un couvre-feu que les robots feront respecter, n'hésitant pas à être violents envers les humains si ceux-ci s'y opposent. Tous les robots étaient soumis à trois lois fondamentales et inviolables afin d'assurer la protection des humains, la première étant : « un robot ne peut porter atteinte à un être humain ni, restant passif, laisser cet être humain exposé au danger ». Une loi 'zéro', est alors créée après ces événements : « un robot ne peut pas porter atteinte à l'humanité ». De plus, un addenda est ajouté aux autres lois : « sauf contradiction avec la loi zéro ».
- *Avengers : Infinity War* (131) : Thanos est le super-vilain de l'histoire. Il considère que l'univers est surpeuplé, ce qui engendre un déficit en ressources, amenant famine, pauvreté et probablement conflits. Il décide alors de partir à la recherche des six 'pierres d'infinité', aidé par ses enfants adoptifs, causant de nombreuses pertes durant leur quête. Thanos arrive

finalement à rassembler les six pierres, ce qui lui confère alors un pouvoir quasi-illimité : Thanos est tout-puissant. Il tue alors la moitié de la population de l'univers en un claquement de doigts.

Nous voyons très bien comment dans ces trois exemples, l'humain est écrasé devant l'idée. Sous prétexte de protéger les humains, l'humanité est mise en danger et privée de sa liberté dans *I, Robot*. A l'inverse, dans *Avengers : Infinity War*, sous prétexte de sauver l'humanité, de nombreux humains sont sacrifiés. Enfin, dans *X-Men*, afin de protéger une partie de la population, Magnéto en met en danger une autre.

Comme nous l'avons vu plus tôt, le développement du moi est lié à la perte de la complétude narcissique absolue qui induit une recherche pour la retrouver. En d'autres termes, l'homme perçoit l'écart entre le moi et l'idéal du moi et va tenter de réduire cet écart. Il va alors essayer d'atteindre cet idéal grâce à des figures d'identification multiples, diverses, mouvantes. Cette quête permet alors un enrichissement, une évolution du moi, des progrès, une ouverture. Ainsi l'idéal du moi devient la source de ses projets et de ses espoirs. (132) Lorsque tout se passe bien, « espoirs et projets impliquent ajournement, détour, inscription temporelle, caractéristiques d'un mode de fonctionnement mental selon le principe de réalité ». « L'idéal du moi qui a investi l'évolution a perdu sa mégalomanie et supporte la relativité, donc la quotidienneté » (80).

Mais il peut en être tout autrement. Au lieu d'aller de l'avant, d'évoluer, la perte de cet état idéal peut conduire le sujet à emprunter une voie régressive, à vouloir retrouver la fusion avec la mère. En effet, rappelons-nous que c'est la mère qui permet l'illusion de toute-puissance du nourrisson, qui permet la complétude narcissique. « L'illusion serait alors une croyance reposant sur l'idée inconsciente d'une retrouvaille possible entre moi et idéal, d'une régression à la complétude perdue » J. Chasseguet-Smirgel explique que toutes les idéologies contiennent cette illusion. « Les idéologies ont ce noyau commun qui serait la nécessaire illusion des retrouvailles possibles avec une mère des origines », voire même une hypothétique 'fusion'. L'idéologie est par essence totalitaire car elle nécessite pour l'obtention de son but « la nécessaire destruction de tous les obstacles freinant son accomplissement. » (80; 132)

Ces retrouvailles avec la mère ne sont pas évidentes à distinguer dans les exemples cités. Dans *Bienvenue à Gattaca* (118), nous sommes bien dans une société où règne une idéologie dont le but principal est l'eugénisme. Ici, le but est de devenir des êtres parfaits, de retourner à cet état de moi idéal perdu de notre enfance. Cette aventure se termine bien par des retrouvailles avec la mère puisqu'il 'rentre chez lui', voire même une fusion avec la mère puisqu'aller dans l'espace, c'est avoir les mêmes sensations que dans le ventre de sa mère...



Ensuite, nous pouvons une fois de plus faire l'hypothèse que l'objet de la quête représente la mère, ce qui était le cas pour l'anneau dans *Le Seigneur des Anneaux* (74) et pour le cœur de l'océan dans *Vaiana* (57). Dans *Avengers : Infinity War*, Thanos est à la recherche des pierres d'infinités qui lui donneront des pouvoirs absolus, qui lui permettront de retourner à un état de toute-puissance que seules les pierres, et donc la mère peuvent permettre.

Une idéologie souhaite le retour de toute une société à cet état de complétude perdu en imposant un système de pensée rigide, avec un idéal unique, tournant le dos à la croissance, l'évolution, la vie. Qu'en est-il à l'échelle individuelle ?

### *Fusion à l'objet primaire*

Comme nous venons de le revoir, c'est la mère qui permet l'illusion de toute-puissance du nourrisson, en lui fournissant tout ce qu'il faut au bon moment. Nous avons aussi vu qu'en retour, les parents bénéficient de l'omnipotence de leur enfant, celui-ci étant leur prolongement narcissique. La mère « a le pouvoir de faire de l'enfant un objet merveilleux et 'spécial', mais aussi, et c'est le revers de la médaille, de le réduire à 'rien'. » (107) On comprend alors qu'il peut être difficile de quitter l'objet maternel étant donné les pouvoirs qu'il confère. Prenons quelques illustrations :

- *Matrix* (133) : Dans le futur, les machines, suite à une perte de contrôle de l'intelligence artificielle, ont pris le pouvoir sur les humains. Les machines 'cultivent' alors les humains qui sont une grande source d'énergie. Mais les machines ont fait le constat que le corps humain ne survit que si l'esprit 'vit'. Les machines ont donc créé 'la matrice', qui est une 'réalité virtuelle' qu'elles 'imposent' à l'esprit humain. Les humains partagent alors tous cette simulation du monde réel dans lequel ils pensent vivre, ne sachant pas qu'ils sont exploités par des machines. Certains humains ont réussi à s'échapper de la matrice et vivent dans le monde réel. Morpheus est l'un d'entre eux. Son but est de libérer des humains de la matrice afin de trouver celui qui libèrera l'humanité. Il libère alors Neo. Neo, et les autres humains libérés, ont la possibilité de retourner dans la matrice. Lorsqu'ils y sont, ils ont des capacités physiques décuplées, notamment Neo, qui arrivera même à voler.
- *Les Indestructibles* (128) : Bob, alias Monsieur Indestructible, ancien super-héros, travaille dans les assurances depuis que la loi interdit aux super-héros de se servir de leur pouvoirs. Il s'ennuie profondément à son travail et dans sa vie 'ordinaire' : marié, père de trois enfants. Il est exaspéré par l'attitude de son patron qui le critique régulièrement, abuse de son 'petit pouvoir' auquel Bob doit se soumettre, alors qu'il est bien plus puissant que lui, car lui, a de vrais super-pouvoirs. En secret, avec un ami ancien super-héros, il se branche

sur la fréquence des policiers afin de trouver des petits délits sur lesquels ils pourraient intervenir. Mais Bob retrouve vraiment la joie de vivre lorsqu'il est employé par une étrange société secrète qui lui donne des missions dignes d'un super-héros : Monsieur Indestructible a repris du service.

- *The Mask* (112) : Stanley trouve un masque magique qui, lorsqu'il le met, le transforme en un être charismatique, talentueux, audacieux et plein de ressources. Le masque possède aussi des pouvoirs magiques dont il se sert surtout pour changer de 'personnage', changeant à volonté de 'déguisement'. A la fin, Stanley hésite à se débarrasser du masque, craignant que Tina le préfère sous cette forme, c'est alors que Tina, sûre d'elle, jette elle-même le masque.

*Matrix* illustre très bien la fusion à la mère et ses bénéfices. Commençons par le fait que ce mot vient du latin *mater, matris*, signifiant 'la mère' (134). Neo vit dans la matrice, un monde irréel. Morpheus, qu'il dira considérer comme un père, le sépare de la matrice, de la mère. A chaque fois que Neo retourne dans la matrice, il acquiert des capacités surhumaines et redevient 'normal' lorsqu'il revient dans le monde réel. Les agents de la matrice feront tout pour éliminer Morpheus mais Neo ira le sauver. Nous reconnaissons ici la fusion à la mère et le tiers séparateur. La mère essaie de l'en empêcher, mais Neo se range du côté de Morpheus et préfère la réalité au monde illusoire. Il retournera toutefois à plusieurs reprises dans la matrice, la fusion à la mère lui conférant une quasi toute-puissance.

Dans *Les Indestructibles*, Bob a de grandes difficultés à accepter d'abandonner sa toute-puissance : il ne prend pas pleinement son rôle de père, ni de mari, il n'est pas épanoui. Tout ce qu'il souhaite, c'est redevenir un héros. Il n'accepte pas la loi en de nombreux points : il supporte très mal l'autorité de son chef, il va même à l'encontre de ses consignes ; il enfreint la loi en continuant à avoir une activité de super-héros alors que cela est interdit ; enfin, lorsqu'il voit une vidéo où son fils se sert de son pouvoir de vitesse en classe pour mettre une punaise sur la chaise du professeur, au lieu de le réprimander, il le félicite pour sa prouesse car il est tellement rapide que son mouvement est imperceptible sur la vidéo. D'une part, il n'incarne pas la loi vis-à-vis de son fils, et d'autre part, il montre à son fils qu'il l'autorise à manquer de respect envers une figure d'autorité, à faire fi des lois lui aussi. Par ailleurs, une vie de famille semble incompatible avec une vie de super-héros, du fait de la dangerosité du 'métier' et de l'absence d'implication quant aux reste de la famille. En effet, il semble que la plupart des héros n'aient pas de famille, du moins pas d'enfant, et ont au plus, un ou une compagnon (e). L'originalité de cette fiction repose sur le fait que tous les membres de la famille soient dotés de superpouvoirs. Malgré son interdiction, les enfants vont rejoindre leur mère qui vole au secours de leur père, celui-ci étant en danger. Ils vont alors combattre tous les quatre le méchant de l'histoire, ensemble, semble-t-il sans distinction des générations. Bob peut-il assurer

correctement son rôle de père alors qu'il n'arrive pas à se défaire de sa toute-puissance et qu'il ne représente pas la loi ? Nous avons peut-être un élément de réponse dans la suite de cette fiction, *Les Indestructibles 2* (135). Alors que Bob a toujours l'interdiction de se servir de ses pouvoirs, sa femme reçoit l'autorisation de redevenir une super-héroïne car elle ne cause que très peu de dégâts lorsqu'elle intervient, contrairement à son époux. Bob est vexé, déçu, jaloux, mais n'a pas le choix et cette fois-ci respecte l'interdiction. Il doit alors s'occuper de l'éducation des enfants pour laquelle il se révèle être très maladroit. Cependant, il s'investit réellement et finit par bien remplir son rôle.

Dans *The Mask*, nous retrouvons plusieurs aspects de la toute-puissance : d'une part l'illusion d'un être au potentiel quasi illimité pouvant devenir tout ce qu'il souhaite, d'autre part la possession de pouvoirs magiques et enfin le mépris des lois. En effet, Stanley, sous la forme du Masque, va braquer une banque et aussi se moquer des policiers, les ridiculiser. Après avoir profité de cette toute-puissance, Stanley, après quelques hésitations, consent à abandonner le masque. Ici aussi, l'objet, le masque, semble représenter la mère. C'est lorsque Stanley fusionne avec celui-ci, qu'il devient tout-puissant. Les objets des quêtes paraissent alors représenter la mère de manière assez fiable : objet de convoitise, animant les passions, possédant un attrait fascinant, conférant un état de toute-puissance. L'objet primaire, la mère, serait alors représenté par un objet matériel, celui-ci s'ajoutant alors aux autres représentations de la mère que nous avons présentées. Notons que dans *Vaiana* (57), l'objet, le cœur de l'océan, appartient bien à la déesse mère et que dans *Le Seigneur des Anneaux* (74), l'anneau unique a été forgé par Sauron, dont nous avons supposé qu'il était une figure maternelle.

Enfin, comme nous l'avons vu, dans *Avatar* (70), nous avons également un exemple de fusion avec la mère, après que la mère et le fils aient repoussé le père ensemble.

J. Chasseguet-Smirgel explique : « l'univers paternel, le surmoi, la réalité, en un mot l'Œdipe et ses dérivés s'effacent pour laisser la place au monde archaïque de la toute-puissance magique. » (136) Son ouvrage est destiné à expliquer les mécanismes de l'idéologie mais semble tout aussi bien s'appliquer au niveau de la psychologie individuelle. « Idéal et idéologie font tous deux allégeance au narcissisme, tous deux sont des modalités de reconquête de la complétude narcissique perdue, chacun partage le même goût d'absolu et de pureté, la même soif de sacré et de vérité. Cependant, leurs chemins se séparent radicalement entre ceux qui n'acceptent pas l'intolérable réalité de la défusion avec l'objet primaire - défusion qui reste pour eux une blessure narcissique jamais refermée - et les autres, ceux qui vont se risquer au dehors et 'faire avec', en cherchant les voies de substitution. C'est la capacité à faire ce deuil qui sépare Œdipe et Narcisse. » (87) « La différence est ainsi marquée entre idéal du moi, héritier du narcissisme primaire et surmoi, héritier du complexe d'Œdipe ; le premier

tendant à restaurer l'illusion alors que le second a pour effet de promouvoir la réalité. » (132)

### *Adulthood*

Ceci nous amène à la notion d'adulthood. L'adulthood, contraction entre adolescent et adulte, qualifierait un « jeune adulte qui continue à avoir un comportement comparable à celui qu'ont généralement les adolescents. » (22) Ce phénomène paraît être en augmentation dans notre société.

Il y aurait par exemple le refus de quitter l'omnipotence, de faire un choix d'études, de suivre une seule voie de formation, avec de jeunes adultes qui quittent plusieurs fois leur formation pour en choisir une autre, ou changent de métier. Il y aurait aussi la difficulté à se conformer à la loi, à obéir à l'autorité ; le refus de prendre des responsabilités en repoussant l'âge de la parentalité et le refus d'incarner l'autorité auprès de ses enfants.

Nous retrouvons aussi la conservation de la croyance en la possibilité de trouver une altérité idéale pouvant remplacer les premiers objets d'amour, un 'prince charmant'. Cependant, la perfection ne semble pas atteignable, la déception est (quasi) inévitable, engendrant alors une succession de compagnon(e)s, la multiplication des sites de rencontre et également des divorces (procédant aussi probablement d'une volonté de ne pas sceller son destin (nous rappelant alors ces princesses qui ne voulaient pas se marier), de maintenir cette omnipotence et étant peut-être aussi un moyen d'alimenter son narcissisme).

Nous observons également une volonté des (jeunes) adultes de continuer à s'identifier aux adolescents en suivant la même mode qu'eux, en s'habillant comme eux, en écoutant la même musique qu'eux. Ils 'restent à jour', suivant les tendances actuelles et adoptent alors des intérêts identiques aux leurs. Parmi ces intérêts se trouvent aussi les jeux vidéo et les dessins animés, Disneyland étant par exemple une des destinations de vacances les plus prisées chez les adultes sans enfants (137)... Enfin, la recherche d'une beauté qui ne se flétrit pas, d'une jeunesse éternelle (rappelant ici le personnage de la sorcière et sa double apparence, 'jeune et vieille').

Bien sûr, il n'y a probablement pas de théorie uniciste pour expliquer tous ces phénomènes et leur origine est sûrement multifactorielle, différents paramètres rentrant en compte dans leur développement. Cependant, on observe malgré tout une fascination pour cette jeunesse, une volonté d'en faire partie et des difficultés voire une impossibilité à abandonner l'idéalisation de soi, la part de pluripotency que l'adolescent possède encore.

La différence entre les générations tendrait alors à s'amenuiser, à s'estomper. Mais si les générations en arrivent à se confondre, si les parents s'identifient de façon excessive aux enfants, comment les enfants peuvent-ils à leur tour s'identifier aux parents ? Le point de départ de l'identification est, rappelons-le, la différence, que faire s'il n'y en a pas ? Comment devenir adulte si les parents eux-mêmes ne le sont pas ?

#### 4) Le besoin de héros dans la société et les implications actuelles

« Au siècle précédent, la violence était politique avec l'idéologie du fascisme, du communisme ou des dictatures militaires. Contre toute attente, alors que l'on prédisait la victoire de la raison, la référence est à nouveau religieuse ». Par exemple avec les extrémistes religieux de Daech, « mais aussi, de façon moins violente, dans les milieux conservateurs chrétiens », avec les questions autour de la famille. (87)

En effet, selon S. Freud, trois phases se succèdent dans l'évolution de la conception humaine du monde : les phases animiste, religieuse et scientifique. « Dans la phase animiste, c'est à lui-même que l'homme attribue sa toute-puissance, dans la phase religieuse il l'a cédée aux dieux, sans toutefois y renoncer car il s'est réservé le pouvoir d'influencer les dieux de façon à les faire réagir conformément à ses désirs. Dans la conception scientifique du monde, il n'y a plus de place pour la toute-puissance de l'homme qui a reconnu sa petitesse et s'est résigné à la mort » (33) L'état idéal serait alors « naturellement une communauté d'homme qui aurait soumis leur vie pulsionnelle à la dictature de la raison. » (138)

Alors comment se fait-il que nous ayons tendance à retourner vers les religions ?

#### *Le besoin de magie*

Selon B. Bettelheim, l'enfant n'est à même de comprendre ce qu'on lui explique que si l'on utilise un langage qu'il peut comprendre, avec des notions qu'il a déjà acquises. L'enfant croit et comprend alors ce qu'il y a dans les contes puisque les deux conçoivent le monde de la même façon. Nous pouvons dire qu'un inconscient infantile parle à un autre inconscient infantile, l'enfant est alors à même de le comprendre. L'enfant, quant à sa conception du monde, va en quelque sorte repasser par tout le chemin intellectuel de l'humanité : il débutera donc par une vision animiste. A cette période, l'enfant prête son esprit à son environnement et aux choses qui l'entourent : celles-ci vont alors pouvoir

s'animer, être douées d'une sensibilité, d'intentions, d'une volonté propre. Ensuite, l'enfant va croire en ce qui s'apparente à des divinités : 'si mes parents m'ont créé, il doit bien y avoir quelque chose qui a créé la terre et tout ce qui m'entoure' ; 'si mes parents me protègent, il doit bien y avoir quelque chose qui protège la terre et tout ce qui m'entoure' (nous reviendront plus tard sur cette notion de protection). Par analogie, ce quelque chose doit être un être, pas si éloigné que cela de ses parents, mais plus puissant et plus intelligent, et tenant la même fonction que ses parents, mais pour le monde. Ce n'est que plus tard que l'enfant pourra avoir accès à la vision scientifique du monde, aux explications rationnelles.

Nous comprenons alors que « les explications réalistes sont d'ordinaire incompréhensibles pour l'enfant qui est dépourvu de la faculté d'abstraction qui seule peut leur donner quelque sens. L'adulte, lorsqu'il donne une explication scientifiquement juste, croit clarifier les choses pour l'enfant alors que ses explications le laissent désemparé, dépassé. » (52) Cependant, l'humanité est dans une époque où les connaissances scientifiques sont de plus en plus nombreuses et permettent d'avoir une conception de plus en plus rationnelle du monde. Il semble alors tentant d'essayer de donner à un enfant qui nous pose une question, la 'vraie' réponse, la réponse rationnelle, et non quelque élément magique, qui lui, sera faux... mais compris. Auparavant, lorsque l'explication scientifique n'était pas connue, ou tout du moins inconnue des parents — l'éducation étant moins répandue —, nous pouvons supposer qu'ils répondaient ne pas savoir — laissant ainsi le travail d'explication aux contes — ou bien donnaient une explication magique, superstitieuse, divine ou religieuse, donc a priori compréhensible par l'enfant. Notons aussi que la religion est bien moins présente dans notre société actuelle, sa pratique moins courante, laissant toujours plus de place à cette conception scientifique du monde.

B. Bettelheim dit avoir connu des cas où, « en particulier au cours de la dernière période d'adolescence, il a été nécessaire de faire appel à des années de croyance magique, pour compenser le fait que l'individu en avait été privé prématurément au cours de son enfance, après avoir vainement essayé de lui imposer la stricte réalité. » Ces personnes-là, dit-il, tentent de « compenser une grave déficience dans leur expérience de la vie, [...] se font initier par un gourou, croient à l'astrologie, s'adonnent à la 'magie-noire' ou, de toute façon, fuient la réalité en se réfugiant dans des rêves éveillés, relatifs à des expériences magiques qui sont censées améliorer leur vie [...]. Le fait qu'ils essaient d'échapper à la réalité par ces différents moyens a ses racines profondes dans des expériences formatrices précoces qui les ont empêché de se convaincre personnellement que la vie doit être maîtrisée de façon réaliste. » (52)

Ceci nous éclaire alors sur le fait que, comme nous l'avons vu au départ, les fictions de genre 'irréel' sont de plus en plus représentées et sont les plus

appréciées actuellement. Nous comprenons, au moins en partie, l'engouement pour *Harry Potter* (46), *Star Wars* (60), *Le Seigneur des Anneaux* (74), mais aussi l'univers Marvel, où des univers magiques entiers sont créés. Il semble que tout soit fait pour donner l'illusion que ces histoires sont réelles, que la magie existe vraiment. Il est possible, par exemple, de se rendre au 'Wizarding World of Harry Potter' à Disney Land, de se promener dans les rue de Pré-au-Lard déguisé en élève sorcier, d'acheter des bonbons chez Bertie Crochue, boire de la 'bière au beurre', visiter le château de Poudlard et même prendre le Poudlard express... le slogan de Disney n'est pas « *where the magic lives* » ('là où la magie vit') par hasard. Pour *Le Seigneur des Anneaux*, il est possible de visiter les lieux où le film a été tourné en Nouvelle-Zélande, permettant ainsi de marcher dans les pas de Frodon et de refaire le même chemin que lors de son périple. On peut aussi se promener dans Hobbiton, le village natal de Frodon, telle la visite d'un site archéologique. J. R. R. Tolkien, l'auteur, avait également créé une carte géographique de la Terre du Milieu et même inventé plusieurs langues que ses différents personnages parlent.

Des 'préquelles' — œuvres racontant l'histoire précédant une œuvre préexistante — sont créées : cela permet d'asseoir la première œuvre, de donner une 'histoire' à l'histoire, de lui conférer plus de profondeur. Nous avons par exemple *Le Hobbit* qui précède *Le Seigneur des Anneaux*, les épisodes I, II et III de *Star Wars* qui précèdent la première trilogie. Mais aussi bien sûr des suites, ou 'sequels', sont écrites, comme la troisième trilogie de *Star Wars* ou *Harry Potter 8*, comme si l'histoire ne s'arrêtait jamais. Enfin, il y a aussi des 'spin-off', qui sont des histoires dérivées d'une œuvre préexistante, ayant lieu dans le même univers, pouvant se concentrer sur des personnages secondaires, comme *Les animaux fantastiques*, dérivé de l'univers d'*Harry Potter* ou *Solo*, racontant l'histoire d'Han Solo, personnage de la saga *Star Wars*. Dans l'univers Marvel, 19 long métrages sont sortis au cinéma à ce jour, relatant les aventures de nombreux super-héros, leurs différentes histoires s'impactant et s'entremêlant petit à petit, jusqu'à tous se rencontrer dans *Avengers : Infinity War* (131). Par ailleurs, toute une génération a grandi en même temps qu'Harry Potter. Ainsi, le fait qu'il y ait de nombreux volets, enrichissant au fur et à mesure l'histoire, ne fait qu'augmenter l'illusion d'une possible existence de ces mondes, comme si, quelque part, leur histoire était toujours en cours, et que l'on nous rapportait au fur et à mesure, venues d'un monde lointain, leurs aventures. Ceci, sur un même principe, expliquerait alors aussi en partie l'engouement pour les séries dont nous avons fait état en début d'étude. Nous pouvons par exemple citer *Game of Thrones*.

Enfin, au niveau technique, de nombreux progrès sont destinés à toujours plus nous immerger dans l'histoire, à encore une fois la rendre plus réelle, comme si on y était : une haute définition de l'image, un son qui nous entoure, des effets spéciaux de plus en plus réalistes (avec la *motion capture* etc.), la vision 3D, et même maintenant des salles de cinéma 4D (avec du vent, de la pluie, des odeurs).

Un dernier élément paraît important à la compréhension du phénomène : B. Bettelheim fait l'hypothèse que, « à force d'être répétée oralement, pendant des années, par des personnes différentes s'adressant à des auditeurs différents, l'histoire aboutit à une version si convaincante pour le conscient et l'inconscient d'une infinité de personnes, qu'on ne voit plus aucun changement utile à y apporter. L'histoire a alors atteint sa forme 'classique' ». Il ajoute que si l'histoire à atteint sa forme 'idéale', alors les changements sont inutiles voire délétères puisqu'ils peuvent dénaturer, détériorer la qualité d'un conte, en supprimant des éléments importants ou en altérant leur signification, leur impact. Pourtant, de nombreux contes ont été modifiés par les adaptations des studios Disney, qui ont pendant longtemps été un des plus grands pourvoyeurs de dessins animés. Il y a par exemple :

- *Blanche-Neige et les sept nains* (53) : où les personnalités des nains ont été rajoutées, des mauvais tours de la reine supprimés, son châtement modifié. (52)
- *La Belle et la Bête* (56) : dans la version la plus connue du conte, Belle a des sœurs qui jouent un rôle important dans l'histoire, c'est elle qui demande à son père d'aller chercher une rose, les villageois ne viennent pas assaillir le château etc. (52)
- *La Reine des Neiges* (139) : le dessin animé est très librement inspiré du conte de Hans Christian Andersen, dont il diffère énormément (140). Dans le conte, Elsa, la Reine des Neige est 'méchante', elle capture un jeune garçon, qui est devenu froid et indifférent depuis qu'il a reçu un morceau de miroir maléfique dans le cœur. L'amie de ce garçon, Gerda, part à sa recherche, vivant des aventures et rencontrant des personnages qui ne sont pas dans le Disney.

Quels impacts peuvent avoir ces changements ? De plus, de nombreuses fictions sont 'nouvelles', récentes, et n'ont pas été façonnées par le temps, par leur énonciation, par leur transmission : elles n'ont pas été éprouvées. Il se pourrait que cela diminue leur qualité. Par ailleurs, il semble plus facile de nos jours d'éditer un livre ou de faire un film, les producteurs étant probablement moins exigeants quant à la qualité des fictions, celles-ci, comme nous l'avons vu, se multipliant alors. Il y a cependant au moins deux remparts à cela : d'une part, un spectateur se détourne d'une fiction qui n'est pas bénéfique pour lui, qui ne lui apporte pas ce dont il a besoin, délaissant alors les fictions de moins bonne qualité ; d'autre part, des films sont régulièrement adaptés de romans qui ont eu du succès, sélectionnant ainsi des histoires de qualité, qui ont eu un écho particuliers auprès des lecteurs, tel *Harry Potter*. Nous comprenons aussi pourquoi certains contes continuent à être adaptés au cinéma : peut-être est-il difficile de retrouver une telle qualité d'histoire avec des fictions nouvelles. Nous avons par exemple *Blanche-Neige* avec *Blanche-Neige et le chasseur*, et *Blanche-Neige (Mirror, mirror)*, deux films sortis en 2012, ou *La Belle et la Bête*, qui a été adapté en film en France en 2014 et aux USA en 2017.



Ainsi, la rationalisation de ce monde et le manque de magie dans l'enfance qu'elle entraîne, semble amener à une appétence exacerbée pour la magie, comme pour soigner une carence infantile. La magie se développe alors dans les films, où tout est fait pour qu'elle paraisse réelle, possible, et sont aussi recréés des univers magiques dans le monde réel. Le probable appauvrissement de la qualité des fictions paraît également à l'origine de l'avidité pour les films. En effet, si les films sont moins 'efficaces', répondent moins aux attentes inconscientes, sont plus 'simples' et contiennent alors moins de 'niveaux de lecture', il faudra donc voir plus de fictions pour combler un même manque, et pour élaborer, répondre, à un nombre de 'questions' donné.

### *Le besoin de protection et le besoin de croire*

Nous pouvons également nous aider ici des travaux de B. Bettelheim. Comme nous venons de le voir, l'enfant, à l'instar de l'humanité, va croire en ce qui s'apparente à des divinités : 'si mes parents me protègent, il doit bien y avoir quelque chose qui protège la terre et tout ce qui m'entoure', transposant ainsi ce qu'il se passe dans son foyer au monde. En effet, lorsque l'enfant quitte le giron familial, il a besoin de se sentir en sécurité en dehors de chez lui, de croire que quelqu'un viendra le protéger s'il est en danger. Il 's'invente' alors des protecteurs imaginaires qui veillent sur lui, qui pourront le secourir en cas de besoin : un dieu, un ange gardien, une bonne étoile et pourquoi pas un super-héros ? Ces protecteurs n'offrent pas une véritable sécurité mais sont préférables à une absence de sécurité.

Le fait d'expérimenter cette sécurité (en partie imaginaire) suffisamment longtemps, « permet à l'enfant de développer ce sentiment de confiance en la vie dont il a besoin pour avoir confiance en lui. » Il pourra alors remettre en question ses croyances et abandonner, du moins en partie, ses protecteurs imaginaires. Il en fût de même pour l'être humain. En effet, du fait de l'acquisition de nouvelles connaissances, de l'invention de technologies, l'homme a pu en partie maîtriser l'environnement, comprendre ce qu'il se passe autour de lui. Il a donc pu se sentir plus en sécurité dans le monde et à l'intérieur de lui-même. D'une part, les connaissances lui ont permis de ne plus attribuer les phénomènes à la volonté d'un dieu, d'autre part, ce tout nouveau sentiment de sécurité lui a permis de moins avoir besoin de figures de protection imaginaires et ainsi de « commencer à s'interroger sur la validité des images qu'il avait utilisées autrefois comme outil d'exploration. A partir de là, les projections 'puériles' de l'homme se sont dissipées et des explications plus rationnelles les ont remplacées ». (52)

Cependant, en temps d'insécurité ou de danger, l'homme, à l'échelle de l'individu ou de la population selon l'origine de la menace, pourra avoir de nouveau recours à ses protecteurs imaginaires. Nous pouvons alors comprendre,

du moins en partie, pourquoi les croyances religieuses se font plus fortes en ce moment. En effet, nous pouvons dire que nous sommes dans des temps d'insécurité avec le terrorisme, les différents conflits à propos de territoires, la menace de l'arme nucléaire. Mais alors, une autre forme d'être supérieur pourrait bien faire figure de protecteur : les super-héros. La première utilisation connue du mot 'super-héros' serait apparue en 1917 (141), c'est-à-dire au moment de la première guerre mondiale. Plus tard, la date précise du début de l'âge d'or des comic-books est objet de controverses, mais beaucoup s'accordent à la situer au moment du lancement de Superman, en 1938 (142), veille de la seconde guerre mondiale. Les super-héros assurent la sécurité des habitants de la ville où ils se trouvent, comme Batman pour Gotham City, étant toujours présents quand on a besoin d'eux. Il en est de même pour Superman mais lui, protège jusqu'au monde entier. Dans *Batman v Superman* (114), est dépeint un Superman tout-puissant, vénéré, divinisé. N'oublions pas que S. Freud a décrit 'la série des dieux' qui « s'ordonnerait alors chronologiquement ainsi : déesse-mère — héros — dieu-père », « peut-être le héros divinisé était-il antérieur au dieu-père, précurseur du retour du père originaire sous forme de divinité. » (25) Cela pourrait alors en partie expliquer pourquoi les films et séries autour des super-héros foisonnent actuellement.

Selon S. Freud, le recours à la toute-puissance résulterait d'une double peur : « peur réelle liée à la prématurité biologique de l'humain, à l'impuissance de l'enfant, à son absolue dépendance, et peur névrotique résultant du désaide devant la 'dureté de la vie' à laquelle est confronté tout être humain ». (87) Le besoin de croire en un être tout-puissant serait alors lié à notre impuissance totale à notre naissance, attendant que l'on vienne nous 'secourir', s'occuper de nous, nous protéger et plus tard, au désir de pouvoir toujours avoir quelqu'un sur qui compter, n'importe où, dans n'importe quelle situation, de ne jamais se retrouver seul face à la rudesse de la vie. Enfin, dans le prolongement des hypothèses de S. Freud, J. Kristeva a montré que la croyance est un besoin primaire qui trouve sa source dans l'investissement libidinal que nous avons accordé au début de notre vie à nos objets primaires. (143) En effet, en principe, lorsque le nourrisson est dans cet état de dépendance, d'impuissance, ce sont ses objets primaires, ses parents qui viennent le 'sauver'. Des parents 'suffisamment bons', même s'ils ne viennent pas immédiatement répondre au besoin de leur enfant, vont finir par le faire (mais pas trop tard non plus). Si cela se produit un nombre suffisant de fois, l'enfant peut alors acquérir un sentiment de sécurité, de confiance : il sait qu'on va venir lui apporter ce dont il a besoin, qu'on va finir par s'occuper de lui, que ça va bien se passer. Il 'croit' en l'environnement, en ses parents.

Ainsi, le besoin de croire en un être tout-puissant est lié à une nécessité de protection inhérente à la condition humaine. Plus les conditions humaines seront

défavorables, plus ce besoin sera fort. Le succès des super-héros étant alors probablement lié aux conditions actuelles d'insécurité.

### *Homo Deus*

Comme nous venons de le voir, notre société en est arrivée à une conception scientifique du monde dominante, même si parfois, en temps d'insécurité, le besoin de se tourner vers une figure religieuse, ou du moins toute-puissante, se fait ressentir. Rappelons que S. Freud avait écrit à ce sujet : « dans la conception scientifique du monde, il n'y a plus de place pour la toute-puissance de l'homme qui a reconnu sa petitesse et s'est résigné à la mort » (33) Mais c'était sans compter l'évolution des technologies. En effet, S. Freud avait écrit *Totem et Tabou* en 1913. Il y avait déjà eu de conséquents progrès technologiques à cette époque, mais cela était dérisoire en comparaison de l'incroyable évolution technologique de ces dernières décennies.

Aujourd'hui, nous pouvons nous déplacer à une vitesse de 130 km/h, nous pouvons voler, télécommander les objets, nous avons la capacité de parler avec des personnes se trouvant à l'autre bout de la planète et de leur faire parvenir un message en une fraction de seconde, nous sommes 'à deux doigts' de l'omniscience avec l'accès au savoir en quelques secondes sur notre téléphone portable, nous avons le pouvoir de faire des achats en quelques clics et de faire parvenir, apparaître, l'objet chez nous en un jour. Mais nous pouvons aussi guérir de graves maladies, notre espérance de vie s'étant alors considérablement augmentée. Il ne manque plus que l'immortalité et la description se rapproche étrangement de celle d'un être tout-puissant. Ainsi, il semblerait que l'homme n'ait pas reconnu sa petitesse, mais qu'au contraire, il n'ait jamais été aussi proche de la toute-puissance 'réelle'.

Yuval Noah Harari, historien, parle d'*Homo Deus*, 'homme dieu', dans son livre *Homo Deus : Une brève histoire de l'avenir* (144). Dans, cet ouvrage, il fait l'hypothèse que les grands projets de l'humanité au XXI<sup>e</sup> siècle seraient d'atteindre l'immortalité, de trouver la clé du bonheur et d'ainsi hisser l'homme au rang de dieu. Cela aboutirait alors, entre autre, à ce qu'il appelle 'l'humanisme'. Il décrit cet humanisme comme une religion, où l'on adorerait l'humanité à la place d'un dieu. La toute-puissance serait alors de nouveau attribuée à l'homme lui-même, comme dans la phase animiste, sauf que cette fois-ci, cette puissance serait en grande partie 'réelle'. Suivant 'l'ordre des choses', la suite logique serait-elle alors d'évoluer de nouveau vers une phase religieuse, tel un recommencement, une répétition de l'histoire ? Car si nous devenons des 'dieux' qui sera au dessus de nous ?

## *Le besoin de soumission et la cohésion de la masse*

En effet, « nous savons qu'il existe dans la masse humaine le fort besoin d'une autorité que l'on puisse admirer, devant laquelle on s'incline, par laquelle on est dominé, et même éventuellement maltraité. La psychologie de l'individu nous a appris d'où vient ce besoin de la masse. C'est la nostalgie du père, qui habite en chacun depuis son enfance, de ce même père que le héros de la légende s'enorgueillit d'avoir dépassé. Et dès lors, nous pouvons entrevoir que tous les traits dont nous parons le grand homme sont des traits paternels, que c'est dans cette concordance que consiste l'essence du grand homme que nous cherchions en vain. La résolution de la pensée, la force de volonté, l'énergie des actions appartiennent à l'image paternelle, mais avant tout l'autonomie et l'indépendance du grand homme, sa divine insouciance, qui peut se hausser jusqu'à l'absence de scrupules. On doit l'admirer, on a le droit de lui faire confiance, mais on ne peut s'empêcher de le craindre aussi. » (30)

S. Freud a spécialement étudié la formation en masse dans *Psychologie des masses et analyse du moi* (25). Tout d'abord, la formation en masse est intéressante pour l'humain car elle lui donne un sentiment de puissance, d'invincibilité et donc de sécurité, du fait du nombre, de la cohésion, et aussi de la baisse de la 'conscience morale' qui s'est 'dissoute' dans le nombre. A l'opposé, il est périlleux d'être en contradiction avec cette masse. Pour son exposé, S. Freud prend pour exemple deux grandes masses artificielles : l'armée et l'Eglise. Il détermine alors que les formations en masse sont rendues possibles par l'illusion d'un chef suprême qui « aime tous les individus de la masse d'un égal amour ». En face, tous les individus de la masse admirent ce chef suprême, sont fascinés par lui, l'idéalisent. Les individus vont alors tous positionner ce seul et même objet, le meneur, à la place de leur idéal du moi. Les individus de la masse, ayant tous le même idéal du moi, vont, en conséquence, pouvoir s'identifier les uns aux autres dans leur moi. Ainsi, chaque individu est lié libidinalement d'une part au meneur et d'autre part à tous les autres individus de la masse.

Un deuxième élément va permettre de comprendre la cohésion de la masse : la notion d'amour égal de la part du meneur à tous les individus. S. Freud explique que le sentiment grégaire, de formation en groupe, n'est pas inné chez l'enfant, que l'enfant est même plutôt de nature égoïste. Ce sentiment de groupe va alors naître, dit-il, dans 'la chambre d'enfant aux multiples occupants'. L'aîné va vouloir refouler le puiné, garder l'amour et l'attention de ses parents uniquement pour lui mais il s'aperçoit que ses parents aiment ses frères et sœurs autant que lui, d'une manière égale. L'enfant ne peut pas maintenir sa position hostile sous peine de retombées négatives et va alors être « contraint à l'identification avec les autres enfants et il se forme dans la troupe d'enfants un sentiment de masse ou de communauté » qui continuera de se développer à l'école. Cela sera à la base du

sentiment de justice : 'si je ne suis pas privilégié, personne ne le sera', il faut que tout le monde soit traité de manière égale, afin qu'il n'y ait pas de 'jaloux'.

Un troisième élément est utile, voire nécessaire à la cohésion de la masse : il faut que « la masse soit mise en relation avec d'autres formations en masse semblables à elle, mais pourtant s'écartant d'elle sur plusieurs points, et que, par exemple, elle rivalise avec celle-ci. » En effet, si le 'mauvais' est à l'extérieur, cela permet au 'bon' de rester 'à l'intérieur', dans la masse. Inversement, il n'y a « pas d'idéalisation sans projection de la mauvaise partie sur un autre qu'il faut détruire » (136) La masse a alors une vision clivée des choses : elle ne contient que du bon, et l'extérieur contient tout le mauvais. S. Freud rajoute : « le meneur ou l'idée menante pourraient aussi, pour ainsi dire, devenir négatif ; la haine envers une personne ou une institution déterminées, pourraient avoir un effet tout aussi unifiant et susciter des liaisons de sentiment analogues à celles que suscite l'allégeance positive », une sorte 'd'ennemi commun'.

Enfin, en ajoutant le côté 'archaïque' de la masse que nous n'avons pas développé ici, l'organisation de la masse apparaît alors comme une reviviscence de la horde originaire. En effet, l'organisation en masse est « exactement le remaniement idéaliste des rapports dans la horde originaire où tous les fils se savaient persécutés de manière égale par le père originaire et le redoutaient de manière égale ». S. Freud en arrive alors à la conclusion : « le meneur de la masse est encore et toujours le père originaire redouté, la masse veut toujours et encore être dominée par un pouvoir illimité, elle est au plus haut degré avide d'autorité, elle a [...] la soif de soumission. Le père originaire est l'idéal de la masse, qui à la place de l'idéal du moi domine le moi. »

Cela nous amène alors à nous poser une question importante : quels sont nos meneurs actuels, nos 'grands hommes', nos héros ? S. Freud avait pris comme exemples pour son exposé deux des plus grandes masses « durables » de son époque : l'armée et l'Eglise. Cependant, actuellement, l'armée ne concerne qu'un nombre relativement réduit d'individus, le service militaire n'étant plus obligatoire, et la religion est bien moins pratiquée. Nous avons le président de la république, mais le peuple et les médias semblent avoir pris pour habitude de les tourner en dérision, en ridicule. Il y a alors les professeurs, mais leur autorité paraît bien moindre qu'auparavant, leur prestige s'amenuise, et il semble que ce soit similaire pour les médecins par exemple... Nous semblons être à l'affût de l'apparition d'un potentiel héros, tel le gendarme qui s'est livré en échange d'otages dans un supermarché en mars 2018<sup>5</sup>, ou cet homme qui a sauvé un enfant suspendu à un balcon dans le vide en mai 2018<sup>6</sup>.

Mais ce sont des actes isolés. Nous pensons alors, dans un registre très différent, aux stars : chanteurs, sportif, acteurs, YouTubers... Un des cas les plus

---

<sup>5</sup> Le Monde

flagrants est celui des footballeurs, avec l'exemple récent de la coupe du monde 2018 : les Champs-Élysées noirs de monde, un engouement communicatif, les supporters respirant ensemble au rythme des actions des joueurs, des chansons créées au nom des footballeurs, des 'unes' victorieuses : 'Le jour de gloire est arrivé'<sup>6</sup>, 'La tête dans les étoiles'<sup>7</sup>, 'Un bonheur éternel'<sup>8</sup>, 'Sur le toit du monde'<sup>9</sup>, 'Le sacre des Bleus'<sup>10</sup>, etc., ils sont reçus par le président à l'Élysée et vont recevoir la légion d'honneur... Les 'Bleus' sont considérés comme des héros nationaux, l'hymne national leur est chanté, leur succès est considéré comme la victoire d'une guerre (le jour de gloire est arrivé), on chante leur louanges, ils atteignent le ciel (les étoiles, le toit du monde), et rejoignent enfin le religieux : ils sont 'sacrés'. Ils sont ainsi quasi divinisés. Ils aiment leurs 'fans', ils rassemblent, assurent la cohésion de la masse, les supporters s'identifient à eux avec parfois la même coupe de cheveux, le maillot de foot, les peintures, voire même des tatouages. De plus, cette cohésion est renforcée par les équipes adverses, par des masses rivales.

Pour les chanteurs, nous observons un phénomène similaire : ce sont des 'stars', ils sont eux aussi dans les étoiles et nous parlons de 'fans', de fanatiques. Si nous prenons l'exemple de Johnny Halliday, lors de son décès, beaucoup de 'unes' parlent d'idole<sup>11</sup>, de 'légende'<sup>12</sup>, mais aussi d'immortel<sup>13</sup>, certains parlent même de 'la dernière idole'<sup>14</sup>, et d'une 'France orpheline'<sup>15</sup>. Rappelons que les idoles sont au départ « la représentation d'une divinité sous une forme matérielle » (22). Les 'unes' parlent d'éternité, mais comparent aussi Johnny à un père puisqu'elles parlent d'orphelins. Nous touchons encore au divin, au 'père éternel'. Johnny rassemble. Notons aussi que de nombreux 'sosies' de Johnny existent et sont venus 'déguisés' à son enterrement, signe d'une identification échouée. Le côté 'rivalité' est moins présent que pour le sport, mais peut se retrouver aussi dans la musique : les personnes se revendiquent parfois de tel ou tel style de musique, ou argumentent pour savoir qui est le 'meilleur' chanteur, groupe, etc.

Nous remarquons cependant deux éléments importants. Premièrement, à la manière des films, les stars semblent être de plus en plus nombreuses et il paraît plus simple qu'auparavant de faire des chansons. Ceci induit alors le sentiment que ces stars ont 'moins de rayonnement' qu'avant, qu'elles ne vont pas 'durer dans le temps', que leur talent n'égale pas celui des stars de la génération

---

<sup>6</sup> Le Figaro

<sup>7</sup> L'Humanité

<sup>8</sup> L'Equipe

<sup>9</sup> La Croix

<sup>10</sup> Le républicain lorrain

<sup>11</sup> Le Monde

<sup>12</sup> Le Parisien

<sup>13</sup> Marianne

<sup>14</sup> Télérama

<sup>15</sup> Sud-ouest

précédente, leur talent paraissant se 'diluer dans la masse', l'impression qu'elles font moins l'unanimité. Peut-être fédèrent-elles moins et c'est sûrement ce que la presse voulait signifier en qualifiant Johnny de 'dernière idole'.

Deuxièmement, nous faisons le constat que ces meneurs, ces 'héros' sont essentiellement des figures qui permettent de favoriser une cohésion dans la masse, mais ne sont pas des figures d'autorité. Cela nous permet peut-être de comprendre une tendance qui commencerait à se dessiner dans des œuvres cinématographiques : le retour du père. Prenons quelques exemples :

- *Avengers : Infinity War* (131) : Thanos, le 'super-vilain' de l'histoire gagne. Il atteint la toute-puissance grâce aux pierres d'infinité et est quasi-divinisé. Il tue alors la moitié de la population de la galaxie, et donc la moitié de tous les super-héros Marvel présents dans le film. Notons aussi que Thanos est le père ou père adoptif de plusieurs vilains et héros de l'histoire.
- *Deadpool 2* (145) : le méchant de l'histoire, Cable, vient du futur pour éliminer un jeune mutant, Russel, qui dans le futur, a tué sa famille. En effet, Russel possède de grands pouvoirs, qu'il ne maîtrise pas encore mais dont il se servira pour faire le mal dans le futur. Wade, alias Deadpool, essaie quant à lui de protéger Russel de Cable. Finalement, Cable va venir demander à Wade de faire équipe avec lui afin d'arrêter Russel avant qu'il ne commette son premier crime. Il faut noter qu'au moment de sceller l'alliance avec Cable, Wade a des jambes de bébé car il s'est auparavant fait arracher les jambes par un méchant. Ayant le pouvoir de se régénérer, ses jambes repoussent mais passent d'abord par l'aspect de celles d'un bébé. Ils arrivent à la fin à sauver Russel.
- *Star Wars, épisode VIII : Les derniers Jedi* (146) : le Premier Ordre, c'est-à-dire les méchants, écrase la Résistance et il ne subsiste alors plus qu'une poignée de résistants, contraints de s'enfuir, de se cacher devant la supériorité de leur adversaire.

Ces trois films sont sortis au cinéma il y a moins d'un an. Dans *Avengers* et *Star Wars*, ce sont les méchants qui gagnent. Nous pouvons nous dire que ces défaites ont été mises en scène uniquement à but lucratif, pour donner envie aux spectateurs de voir la suite, ce qui n'est pas exclu. Mais il est cependant assez rare de voir des films représentant 'le bien et le mal', a fortiori de super-héros, où le mal triomphe. Rappelons-nous que le méchant dans l'histoire représente la figure du père. Cela est assez flagrant pour Thanos qui est le père d'une partie des héros de l'histoire et aussi pour Cable car lorsqu'il s'allie avec Wade celui-ci a alors les jambes et la taille d'un enfant. Cela est moins évident pour *Star Wars* où Kylo Ren, fils et neveu des gentils, fait partie des méchants. Dans *Avengers*, 'dieu le père tout-puissant', Thanos, reprend le pouvoir. Notons, que c'est à cause de

l'impulsivité et de l'immaturation de Star-Lord, — héros des *Gardiens de la Galaxie* qui se retrouve aussi dans *Avengers* —, que le plan qui était sur le point de réussir pour terrasser Thanos échoue. Dans *Deadpool*, le fils, au lieu de tuer le père, fait alliance avec lui. Et Cable est là pour 'cadrer' Russel, pour limiter sa toute-puissance. Nous avons le sentiment que ces films, notamment les deux premiers, mettent en scène le retour du père et ainsi le besoin de soumission qu'il sous-tend. Notons qu'*Avengers : Infinity War* est tout de même 4<sup>ème</sup> au box office mondial, traduisant un vif intérêt pour ce film.

Enfin, nous notons une autre tendance récente mais tout de même antérieure à celle que nous venons de voir : il semblerait que les héros et super-héros de fiction se regroupent de plus en plus en équipe, en 'bande'. Auparavant, les super-héros agissaient seul, ou avaient tout au plus un acolyte : Superman, Batman, Spiderman, Ironman, *Deadpool* (1), *Kick-Ass* (1). Dorénavant, ils semblent de plus en plus se regrouper en équipe : les *Avengers*, la *Justice League*, *Les Gardiens de la Galaxie*, *Deadpool 2* et *Kick-Ass 2*, où, alors qu'ils agissaient seuls dans le premier volet, rejoignent une équipe, puis *Star Wars, épisode VIII*, où il est difficile de déterminer avec certitude qui est le héros de l'histoire : Rey ? Fin ? Poe ? et pourquoi pas Kylo Ren qui tue un des grands méchants de l'histoire, Snoke ? Peut-être que cette volonté de se rassembler est une des causes à l'origine de ce désir de retour du père tout-puissant, car, comme nous venons de le voir, le meneur de la masse, qui n'est autre que le père originaire, permet la cohésion de la masse.

Ainsi, le grand homme exerce une action grâce à sa ressemblance avec le père et permet la cohésion de la masse. L'homme demeure infantile et a besoin de protection et d'une autorité qui tranche pour lui et à laquelle se soumettre sans condition même lorsqu'il est adulte. La 'qualité' des figures héroïques semble se détériorer et celles-ci sont d'une nature toute autre que ce qu'elles étaient avant. Cela, ajouté au fait que l'homme se rapproche lui-même d'un *homo deus* — plus on a de pouvoir, plus on tend à régner seul, à être seul —, semble mener à une volonté de cohésion de la masse et un désir du retour du père tout-puissant. Ceci expliquerait alors en partie le retour vers la religion, et peut-être la tendance à la xénophobie, un ennemi commun favorisant la cohésion.

### *Le besoin d'identification*

Le processus d'identification est primordial dans la constitution de l'identité, seulement, nous avons vu que de nombreux phénomènes de société actuels entravent son bon déroulement. Les parents qui s'identifient à des (leurs) enfants. La détérioration de la qualité des figures héroïques et d'identification : d'une part, les 'vrais' héros semblent se faire rare, d'autre part, les figures d'identification semblent se multiplier mais nous pouvons nous interroger sur leur



qualité et les valeurs qu'elles apportent avec par exemples les multiples 'stars' de la télé-réalité : entre jalousies, complots, trahisons, moqueries, insultes, impulsivité... Peut-être que certains YouTubers possèdent de 'meilleures' qualité.

Cela pose aussi la question de l'antihéros. Le concept paraît assez large et paraît correspondre à des figures très variées mais deux de ses principales caractéristiques semblent être qu'il ne possède que peu d'altruisme et qu'il est désinvolte. Nous sommes 'partis' de Superman — super-héros 'parfait', qui fait toujours ce qui est bon, qui a des valeurs morales très élevées et ne déroge jamais à ses principes, un homme droit et loyal —, pour arriver à Deadpool — ancien mercenaire, sans pitié voire cruel, moqueur, désinvolte, arrogant et immature. Les antihéros ne sont bien sûr pas tous aussi 'extrêmes' que Deadpool, mais ils semblent être plus nombreux actuellement. Est-ce lié au fait que cela permet au spectateur de s'identifier plus facilement au héros, contrairement à Superman qui paraît être bien plus éloigné de 'l'homme ordinaire' ? Ou peut-être que cela correspond à la tendance actuelle qui est celle ne pas accepter son rôle d'adulte, à rester dans l'insouciance et la toute puissance de l'enfance, de se moquer des lois et de leurs représentants. Si nous prenons Star-Lord, antihéros à succès mais moins caricatural que Deadpool, héros des *Gardiens de la Galaxie* (147), ancien hors-la-loi, et mercenaire, nous nous rappelons que c'est lui, par son immaturité, qui a permis le retour du père, de Thanos, ce qui irait plutôt dans le sens de la seconde hypothèse. Il en est de même pour Deadpool, qui lui aussi, a accepté le retour de du père. Les 'enfants' ont finalement besoin de leur père...

Ainsi, tous ces phénomènes semblent amener à un déficit identificatoire. Cela paraît se traduire par des tentatives acharnées mais infructueuses, ou du moins partiellement efficaces, d'identification. C'est ce que semble, entre autres, indiquer cette consommation quasi-boulimique de fictions. Il y a aussi les jeux vidéo dont nous n'avons pas encore parlé, mais qui permettent 'd'incarner' un héros. Ceux-ci ont bien évidemment un grand succès et, à la manière des films, sont de plus en plus réalistes avec des images d'une grande qualité et maintenant la réalité virtuelle. Fait très intéressant, il est souvent possible de créer son 'avatar', c'est-à-dire de choisir les caractéristiques physiques, les vêtements, mais aussi les aptitudes de notre personnage pour qu'il nous ressemble, ou, mieux encore, pour qu'il ressemble à ce que l'on aimerait être. Existe aussi le cosplay qui est un loisir qui consiste à se déguiser en héros de fictions ou de jeux vidéo. Ceci se rapproche de la pratique du sosie, certains sosies allant même au-delà de l'apparence physique, chantant, imitant l'attitude ou dansant comme la star dont ils prennent l'apparence, se rapprochant alors d'une imposture. Enfin, comme nous l'avons dit plus tôt, il y a aussi les tatouages, la mode, les produits dérivés des différents héros (de fiction ou non), etc.

Ainsi, à l'échelle de la population, les héros servent figure de protection, d'autorité et d'identification et favorisent la cohésion de la masse. Cependant,

leur qualité semble s'être altérée dernièrement et ils ne peuvent plus jouer pleinement leur rôle. Ceci semble alors entraîner une avidité pour les figures héroïques, qu'elles soient réelles, fictionnelles ou religieuses.

#### IV. DISCUSSION

Cette étude est inédite dans le sens où nous étudions des œuvres cinématographiques récentes alors que les études analytiques concernant les héros traitent habituellement de héros de littérature relativement ancienne. En effet, en étudiant les figures héroïques qui ont du succès au cinéma, cela nous permet d'avoir un regard sur les tendances actuelles dans la société, savoir de quels 'types' de héros la population a besoin en suivant l'évolution de la figure du héros. L'étude chiffrée de la 'consommation' des fictions par la population nous a aussi aidé à comprendre des phénomènes de société présents, en crant ainsi ce travail dans des questions actuelles touchant à la construction même de l'identité des individus, mais aussi la question de l'autorité.

Cette analyse des tendances actuelles a été permise car elle repose sur des bases solides que sont l'étude de l'origine du héros, de la religion et de la psychologie des masses selon S. Freud. Les fondements du narcissisme, de l'idéal du moi et du surmoi et les mécanismes d'identification ont été repris afin de bien comprendre leur implication dans l'interaction avec les figures héroïques. Nous avons aussi pu mettre en évidence l'importance de l'identification héroïque en étudiant les troubles que cela pouvait occasionner si celle-ci est impossible (chez l'enfant puis chez l'adolescent), prématurée ou fusionnelle. Il aurait par contre été intéressant de se baser sur des sources plus diverses quant à la figure du héros, avec des approches, des points de vue autres que celui de S. Freud.

De plus, nous avons établi la légitimité de la prise de fictions comme matériel d'étude sur laquelle repose ce travail. Cette étude n'est bien sûr pas exhaustive et n'a pas pu prendre en compte la totalité des fictions et héros de fiction actuels. Il aurait peut-être été intéressant pour chaque thème de prendre des exemples plus nombreux afin d'avoir plus de matière clinique et ainsi de démontrer d'une manière plus certaine les éléments dégagés. Cependant, ceci nous a tout de même permis d'avoir accès à une base de données quasi-illimitées, donnant accès à du matériel clinique riche et varié. Nous avons aussi fait en sorte de prendre des films connus, qui ont eu de succès auprès des spectateurs. Un des biais qui pourrait par contre fausser notre travail est la logique économique des sociétés de production cinématographiques qui cherchent à rajouter tel ou tel élément dans un film dans un but lucratif, afin de faire revenir le spectateur. Ces éléments

ne sont donc pas 'dictés par un inconscient artistique'. Néanmoins, cette logique économique, 'oblige' en retour les sociétés de productions à prendre les 'directions' indiquées par les spectateurs, à faire des héros, des fictions conformes au besoin et à la demande du public.

Dans notre étude, nous avons pris en majorité des films d'origine américaine. Ceci est dû au fait que les sociétés de productions américaines occupent la quasi-totalité des places dans le classement des 100 premiers films au box-office mondial et occupent alors une place très importante dans le paysage du cinéma. De plus, environ la moitié des fictions en France sont d'origine américaine<sup>16</sup> (7). Ceci pourrait alors en partie biaiser les tendances actuelles, reflétant alors un 'état d'esprit' plus américain. Mais, encore une fois, il ne faut pas oublier que si les films américains ont du succès en France, c'est qu'ils apportent quelque chose au public et qu'ils correspondent aux attentes des spectateurs français.

Dans un ordre d'idée similaire, nous avons également pris de nombreuses fictions Disney, cette société étant le premier groupe de divertissement au monde, parfois appelé 'l'empire Disney'. Ils sont donc à l'origine de nombreux dessins animés, mais aussi de nombreux films. Nous pourrions nous inquiéter du fait que les similitudes présentes entre les fictions soient alors dues simplement à une même origine. Mais cela est contrebalancé par plusieurs éléments : d'une part, à leurs débuts, les studios Disney ont surtout fait des adaptations de contes préexistants : tels *Blanche-Neige* (53), *La Belle au bois dormant* (65), *La petite Sirène* (51), *La Belle et la Bête* (56), etc., qui proviennent d'auteurs et de pays différents, conservant ainsi la diversité des fictions et du 'matériel clinique'. Nous avons-là par exemple : les Frères Grimm, qui étaient allemands, Charles Perrault, français, Hans Christian Andersen, danois, et Mme Leprince de Beaumont, française. Charles Perrault a lui-même retranscrit des contes de la tradition orale française et donc d'origines diverses ; il en est de même pour les Frères Grimm. D'autre part, les réalisateurs sont très variés et changent très régulièrement selon le film d'animation, ceux-ci étant par exemple tous différents pour les quatre fictions que nous venons de citer. Enfin, plus récemment, d'autres sociétés de productions sont rentrées en concurrence avec Disney, tels que Pixar Animation Studios ou DreamWorks Animation. Il est vrai que ceux-ci collaborent parfois avec Disney pour produire des fictions, mais cela permet tout de même de maintenir un certain 'métissage'.

Enfin, un dernier biais de sélection pourrait être décelé : le notre. Parmi les choix des fictions, il n'y a bien sûr que celles que nous connaissons, mais aussi probablement surtout celles que nous avons appréciées, ce qui pourrait avoir orienté les choix vers un certain type de fictions, plus réduit, plus personnel. Ceci est atténué par le fait que le nombre de films choisis est relativement élevé et que

---

<sup>16</sup> Statista : Répartition des revenus bruts de la distribution de films en France de 2012 à 2014, selon l'origine des films

le nombre de thèmes abordé est vaste, forçant ainsi à un certain éclectisme. Ensuite, nous avons cité de très nombreux films de type 'irréel' car, d'une part, comme nous l'avons compris, ce sont les films qui ont le plus de succès actuellement, et sont donc les plus représentés, et, d'autre part, les films de type 'irréel' semblent plus simples à exploiter, à analyser, possédant plus d'éléments symboliques. De plus, comme nous l'avons vu, les films de type 'irréels' traitent surtout du bien et du mal et sont habituellement très manichéens. Il est nécessaire, dans le développement, de d'abord passer par ce clivage, de pouvoir s'identifier à quelqu'un de 'tout bien' afin de pouvoir ensuite nuancer.

Enfin, il n'y a probablement pas de théorie uniciste pour expliquer toutes les implications actuelles auxquelles nous avons réfléchies et leur origine est sûrement multifactorielle, différents paramètres rentrant en compte dans leur développement. Ce sont donc des extrapolations, puisqu'elles sont construites à partir de données fragmentaires, non exhaustives, n'ayant pris en compte que l'aspect identificatoire et héroïque de la question. Néanmoins, les éléments que nous avons fournis semblent être des pistes de réflexion intéressantes car en effet, les théories émises paraissent concorder avec ce qu'il se passe dans la société, de nombreux éléments se rejoignant et allant dans la même direction. Cela nous donne la possibilité d'attirer l'attention sur un thème qui permettrait en partie de comprendre pourquoi cette société semble en perte de repères.

Il aurait été intéressant d'étudier l'univers des jeux vidéo car en effet, 'mieux' qu'une identification, ceux-ci permettent quasiment d'incarner un héros. Le joueur peut contrôler le héros, agir avec ses pouvoirs, sa force, ses aptitudes en général. Il peut vivre l'histoire, influant même parfois sur l'issue de celle-ci en fonction des décisions qu'il prend dans le jeu. D'autres jeux sont entièrement destinés à simuler une 'vie', tel 'Les Sims', avec des relations sentimentales, amicales, un métier, une maison, des possibilités d'évolution, une famille, des enfants, etc. Il existe aussi des 'escape game' où les participants sont enfermés dans une salle 'réelle' et doivent coopérer afin de trouver des indices et résoudre des énigmes dans le but de sortir de la pièce. Des 'GN', ou 'jeux de rôles grandeur nature', se développent. Ces jeux consistent à incarner physiquement un personnage qui va évoluer dans un univers fictif. Il y en a de nombreux types : 'huis-clos', 'murder party', reconstruction de bataille... Les participants sont souvent déguisés et les univers peuvent être réalistes ou fantastiques, historiques, modernes ou futuristes. Il y a aussi le 'geocaching' qui correspond à des cartes au trésor dans la ville, etc. Autant de moyens de devenir soi-même le héros de l'histoire qu'il serait intéressant d'étudier. Autant d'exemples qui traduisent cette soif d'identification actuelle.

## V. CONCLUSION

Le contenu de toute œuvre est un complexe inconscient et n'importe quel complexe inconscient peut alimenter une œuvre. Le spectateur peut jouir de cette œuvre parce qu'il a l'impression de vivre une représentation de son propre fantasme. Ceci est permis grâce à l'identification qui est par ailleurs au cœur même de la construction de l'appareil psychique et de la constitution de l'identité. Elle permet d'acquérir les propriétés de l'objet et ainsi de pouvoir s'en séparer. L'identification permet alors au spectateur d'acquérir les qualités du héros mais aussi de se mettre à sa place dans la fiction. Le héros est celui qui s'est élevé courageusement contre son père et qui à la fin l'a emporté sur lui par une victoire.

A tout âge, et de façon indispensable dans l'enfance, les fictions permettent d'élaborer des complexes inconscients, des conflits, des angoisses, etc. Elles permettent aussi, grâce à l'illusion de réaliser des fantasmes, dont l'Œdipe qui est largement représenté dans les fictions. De plus, tout au long de la vie, les héros de fiction restent des figures fiables auxquelles on peut s'identifier afin d'acquérir de nouvelles qualités et ainsi s'approcher de son idéal du moi.

Dans l'enfance, l'identification au héros favorise le détachement des parents et l'exploration du monde extérieur. A l'adolescence, elle permet de se détacher des identifications parentales et d'en acquérir de nouvelles, plus personnelles. Un des enjeux sera de trouver un équilibre entre détachement et appartenance. Pour les adultes, les fictions semblent plus 'moralisatrices' et indiquent aux parents les dangers que leurs 'erreurs' peuvent engendrer. Les parents vont devoir laisser leur enfant se détacher et leur travail va consister à désinvestir leur enfant en tant que prolongement narcissique propre et l'investir comme objet, le laissant alors se développer comme sujet, respectant son altérité.

Les parents, et surtout le père, celui-ci étant notre 'premier héros', doit posséder assez de qualités et assurer la protection de l'enfant afin que celui-ci puisse l'idéaliser et ainsi s'idéaliser lui-même, et se sentir en sécurité. Mais les parents doivent aussi accepter de se laisser surpasser par leur enfant. La défaillance ou la toute-puissance parentale peuvent entraîner une faible estime de soi mais aussi des troubles l'authenticité : faux-self, aliénation, imposture. Enfin, un dernier enjeu, mais qui n'est pas des moindres, sera de se défaire de l'idéalisation de soi, d'abandonner la volonté de retourner à son état de toute-puissance, qui lors du développement, est conféré par la mère. Une fusion à cette image héroïque favorise le développement de traits de personnalité antisociale, d'idéologies, mais aussi de l'adulcescence.

Au niveau de la société, la figure du père a pris plusieurs visages : d'abord celle de l'animal totémique, puis celle de héros, et enfin celle de 'dieu le père'. La

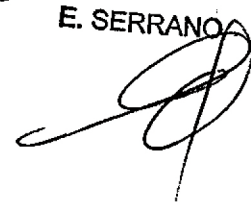
conception scientifique du monde et les pouvoirs que les technologies confèrent à l'homme ont alors permis à celui-ci de se sentir en sécurité, d'évincer dieu et de se prendre pour des héros. Mais l'homme a besoin d'une autorité à laquelle se soumettre, qui le protège et assure la cohésion de la masse, rappelant ainsi toute l'ambivalence de la relation au père. Cela, combiné au sentiment d'insécurité, amène alors l'homme à refaire appel à des figures toutes-puissantes : dieu (avec des idéologies), les super-héros.

Par ailleurs, les figures héroïques de qualité se font rares, ce qui amène à des déficits identificatoires. Cela se traduit par des tentatives acharnées mais infructueuses, ou du moins partiellement efficaces, d'identification. C'est ce que semble, entre autres, indiquer cette consommation quasi-boulimique de fictions.

Vu, de l'Université de Fr...  
le 5/9/18

  
Professeur Jean-Philippe RAYNAUD

Vu permis d'imprimer  
Le Doyen de la Faculté  
De Médecine Ranguéil  
le 09/09/18  
E. SERRANO



## VI. BIBLIOGRAPHIE

1. **Statista.** Nombre de films distribués au cinéma en France de 2003 à 2016, par type. *Statista.* [En ligne] [Citation : 20 juin 2018.] <https://fr.statista.com/statistiques/496214/distribution-films-cinema-france/>.
2. **CNC.** Le bilan du CNC 2017. *CNC.* [En ligne] 27 avril 2018. <http://www.cnc.fr/web/fr/publications/-/ressources/14231993>.
3. **CSA.** L'évolution de la production des séries américaines. *CSA.* [En ligne] Octobre 2016. <http://www.csa.fr/Etudes-et-publications/Les-etudes-thematiques-et-les-etudes-d-impact/Les-autres-etudes/L-evolution-de-la-production-des-series-americaines>.
4. **Wikipédia.** Fréquentation cinématographique. *Wikipédia.* [En ligne] [Citation : 2018 mai 2018.] [http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fr%C3%A9quentation\\_cin%C3%A9matographique&action=history](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fr%C3%A9quentation_cin%C3%A9matographique&action=history).
5. **Statista.** Activités de loisirs pratiquées par les Français lors de leur temps libre en 2015 et 2017. *Statista.* [En ligne] [Citation : 20 juin 2018.] <https://fr.statista.com/statistiques/491683/activites-loisirs-populaires-france/>.
6. **Médiamétrie.** L'année internet 2017. *Médiamétrie.* [En ligne] [Citation : 20 juin 2018.] <http://www.mediametrie.fr/internet/communiques/l-annee-internet-2017.php?id=1830>.
7. **CNC.** Observatoire de la production audiovisuelle. *CNC.* [En ligne] 24 Avril 2018. <http://www.cnc.fr/web/fr/publications/-/ressources/11619396>.
8. **Culture.gouv.** Chiffres clés du secteur du livre. *Culture.gouv.* [En ligne] [Citation : 31 mai 2018.] <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Livre-et-Lecture/Documentation/Publications/Chiffres-cles-du-secteur-du-livre?page=1>.
9. **Wikipédia.** Liste des plus gros succès du box-office mondial. *Wikipédia.* [En ligne] [Citation : 20 juin 2018.] [http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Liste\\_des\\_plus\\_gros\\_succ%C3%A8s\\_du\\_box-office\\_mondial&oldid=149690720](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Liste_des_plus_gros_succ%C3%A8s_du_box-office_mondial&oldid=149690720).
10. —. Liste des plus gros succès du box-office en France. *Wikipédia.* [En ligne] [Citation : 20 juin 2018.] [http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Liste\\_des\\_plus\\_gros\\_succ%C3%A8s\\_du\\_box-office\\_en\\_France&oldid=149095162](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Liste_des_plus_gros_succ%C3%A8s_du_box-office_en_France&oldid=149095162).
11. **CNC.** Bilan CNC 2014. *CNC.* [En ligne] 6 Mai 2015. [http://www.cnc.fr/web/fr/detail\\_ressource?p\\_p\\_auth=9bQrGVrq&p\\_p\\_id=ressourc](http://www.cnc.fr/web/fr/detail_ressource?p_p_auth=9bQrGVrq&p_p_id=ressourc)

es\_WAR\_ressourcesportlet&p\_p\_lifecycle=0&p\_p\_state=normal&p\_p\_mode=view  
&\_ressources\_WAR\_ressourcesportlet\_struts\_action=%2Fsdk%2Fressources%2Fv  
iew\_document&\_ressources\_WAR\_ressourc.

12. **Wikipédia.** Box-office français de 2010 à 2019. *Wikipédia*. [En ligne] 9 mai 2018. [http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Box-office\\_fran%C3%A7ais\\_de\\_2010\\_%C3%A0\\_2019&oldid=148270040](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Box-office_fran%C3%A7ais_de_2010_%C3%A0_2019&oldid=148270040).
13. **Analytics, Parrots.** Global SVOD Trends for Q3. *Parrots Analytics*. [En ligne] [Citation : 20 juin 2018.] <https://insights.parrotanalytics.com/digital-originals-report-q3-2017>.
14. **Statista.** Répartition du public des salles de cinéma en France de janvier 2012 à janvier 2015, par nombre d'enfant dans le foyer. *Statista*. [En ligne] [Citation : 20 juin 2018.] <https://fr.statista.com/statistiques/497233/ventilation-taille-du-foyer-public-cinema-france/>.
15. **Freud, Sigmund.** *Introduction à la psychanalyse*. s.l. : PBP, 1917.
16. **Anzieu, Didier.** *Psychanalyse du génie créateur, Vers une métapsychologie de la création*. s.l. : Dunod, 1974.
17. **Freud, Sigmund.** *Psychopathologie de la vie quotidienne*. 1901.
18. —. *L'interprétation des rêves*. 1899.
19. **Rank, Otto.** *The Myth of the birth of the hero*. s.l. : Martino Publishing, 1914.
20. **Gaston, Bachelard.** *L'air et les songes*. s.l. : José Corti, 1943.
21. **Segal, Hanna.** *Introduction à l'oeuvre de Mélanie Klein*. s.l. : Puf, 2011.
22. **Larousse.** *Larousse*. [En ligne] [Citation : 26 juin 2018.] <http://www.larousse.fr/>.
23. **Freud, Sigmund.** *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*. s.l. : Gallimard, 1933.
24. *XXIVème journée annuelle du GTSP, Identification(s), Sur les traces de l'identification dans la pensée de Freud.* **Barruchi, Eliane.** 2012.
25. **Freud, Sigmund.** *Psychologie des masses et analyse du moi*. s.l. : PUF, 1921.
26. *Le double sens de l'identification, XXIVème journée annuelle du GTSP, Identification(s).* **Chervet, Bernard.** 2012.
27. *XXIVème journée annuelle du GTSP, Identification(s).* **Saint-Paul Laffont, Christine.** 2012.



28. **Winnicott, Donald Wood.** *De la pédiatrie à la psychanalyse, La théorie de la relation parents nourrisson, La préoccupation maternelle primaire, La réparation en fonction de la défense maternelle organisée contre la dépression et La tendance antisociale.* s.l. : Science de l'homme Payot, 1958.
29. **Freud, Sigmund.** *Pour introduire le narcissisme.* 1914.
30. —. *L'homme Moïse et la religion monothéiste.* s.l. : Folio essais, 1939.
31. **Winnicott, Donald Wood.** *Jeu et réalité.* s.l. : Folio, 1971 (1975 en français).
32. **informatisé, Trésor de la langue française.** Héros, héroïne, subst. *Trésor de la langue française informatisé.* [En ligne] [Citation : 30 juin 2018.] <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?38;s=2389816395;r=2;nat=;sol=0;>
33. **Freud, Sigmund.** *Totem et Tabou.* s.l. : Essai, 1913.
34. **Corteggiani, Jean-Pierre.** *L'Egypte ancienne et ses dieux.* s.l. : Fayard, 2007.
35. **Boyer, Régis.** *Les Vikings, 800-1050.* s.l. : Hachette Littératures, 2003.
36. **Wikipedia.** Zeus. *Wikipedia.* [En ligne] [Citation : 1 juillet 2018.] [http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Zeus&oldid=147322682.](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Zeus&oldid=147322682)
37. **Hésiode.** *La théogonie, Les Travaux et Les Jours et autres poèmes.* s.l. : Les livres de poche, 1999.
38. **Nolan, Christopher.** *Batman Begins.* Warner Bros, 2005.
39. **Raimi, Sam.** *Spider-Man.* Columbia Pictures, 2002.
40. **Roger Allers, Rob Minkoff.** *Le Roi Lion.* Walt Disney Pictures, 1994.
41. **Freud, Sigmund.** *Les théories sexuelles infantiles.*
42. **Reitherman, Wolfgang.** *Les aristochats.* Walt Disney Production, 1971.
43. **John Musker, Ron Clements.** *Aladdin.* Walt Disney Pictures, 1992.
44. **Don Bluth, Gary Goldman.** *Anastasia.* 20th Century Fox Animation, 1997.
45. **Alfred Gough, Miles Miller.** *Smallville.* Warner Bros. Television , 2001-2011.
46. **Columbus, Chris.** *Harry Potter à l'école des sorciers.* Heyday films, 2001.
47. **Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske.** *Cendrillon.* Walt Disney Pictures, 1950.

48. **Ocelot, Michel.** *Kirikou et la sorcière*. Les Amateurs, 1998, 1998.
49. **Mike Gabriel, Eric Goldberg.** *Pocahontas*. Walt Disney Pictures, 1995.
50. **Gary Trousdale, Kirk Wise.** *La Belle et la Bête*. Walt Disney Pictures, 1991.
51. **John Musker, Ron Clements.** *La petite Sirène*. Walt Disney Pictures, 1989.
52. **Bettleheim, Bruno.** *Psychanalyse des contes de fées*. s.l. : Pocket, 1976.
53. **Hand, David.** *Blanche-Neige et les Sept Nains*. Walt Disney Productions, 1937.
54. **Wikipedia.** Ursula (Disney). *Wikipedia*. [En ligne] [Citation : 17 juillet 2018.] [http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Ursula\\_\(Disney\)&oldid=147081840](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Ursula_(Disney)&oldid=147081840).
55. **Byron Howard, Nathan Greno.** *Raiponce*. Walt Disney Animation studios, 2010.
56. **Gary Trousdale, Kirk Wise.** *La Belle et la Bête*. Walt Disney Pictures, 1991.
57. **Ron Clements, John Muskers.** *Vaiana*. Walt Disney Animation Studios, 2016.
58. **Searles, Harold.** *L'environnement non huamin*. 1960.
59. **Spielberg, Steven.** *Hook*. Amblin Entertainment, 1991.
60. **Lucas, George.** *Star Wars: Episode I - The Phantom Menace*. Lucasfilms, 1999.
61. **Fedida, Pierre.** *La relique et le travail de deuil*.
62. **Stanton, Andrew.** *WALL-E*. Pixar Animation Studios, 2008.
63. **John Musker, Ron Clements.** *Hercule*. Walt Disney Pictures, 1997.
64. **Mark Osborne, John Stevenson.** *Kung Fu Panda*. DreamWorks, 2008.
65. **Geronimi, Clyde.** *La Belle au bois dormant*. Walt Disney Pictures, 1959.
66. **Mark Andrews, Brenda Chapman.** *Rebelle*. Pixar Animatio Studios, 2012.
67. **Barry Cook, Tony Bancroft.** *Mulan*. Walt Disney Picture, 1998.
68. **Stassen, Ben.** *Le voyage extraordinaire de Samy*. nWave pictures, 2010.
69. **Cameron, James.** *Titanic*. Twentieth Century Fox, Paramount Pictures, Lightstrom Entertainment, 1997.

70. —. *Avatar*. Light Storm Entertainment, Dune Entertainment, Ingenious Film Entertainment, 2009.
71. **Lucas, George**. *Star Wars épisode II : L'attaque des clones*. Lucasfilm, 2002.
72. **Slade, David**. *Twilight, Chapitre III, Hésitation*. Temple Hill Entertainment, Maverick Films, Imprint Entertainment, Sunswept Entertainment, 2010.
73. **Jackson, Peter**. *Le Seigneur des Anneaux, Les Deux Tours*. New Line Cinema, 2002.
74. —. *Le Seigneur des anneaux : La Communauté de l'anneau*. New Line Cineme, WingNut Films, 2001.
75. —. *Le Seigneur des anneaux : Le Retour du roi*. New Line Cinema, WingNut Films, 2003.
76. **Salles, Walter**. *Diarios de motocicleta*. Edgard Tenenbaum, Michael Nozik, Karen Tenkhoff, 2004.
77. *Le voyage à motocyclette ou la trajectoire d'un idéal, XXIXème journée du GTSP, Idéal, Idéaux, Idéologies*. **Colombo, Laura**. 2017.
78. **Penn, Sean**. *Into the wild*. Paramount Vantage, 2007.
79. **Freud, Sigmund**. *Résultats, idées, problèmes I*. s.l. : Puf, 1914.
80. **Chasseguet-Smirguel, Jeanine**. *La maladie d'idéalité, essai psychanalytique sur l'idéal du moi*. 1973.
81. **Spielberg, Steven**. *Indiana Jones et La dernière croisade*. Lucasfilm, 1989.
82. **Vaughn, Matthew**. *Kick-Ass*. Marv Films, Plan B Entertainment, 2010.
83. **Hardwick, Catherine**. *Twilight, chapitre I : Fascination*. Temple Hill Entertainment, Maverick Films, Imprint Entertainment, DMG Entertainment, 2008.
84. **Nelson, Jennifer Yuh**. *Kung Fu Panda 2*. DreamWorks Animation, 2011.
85. **Unkrich, Lee**. *Coco*. Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios, 2017.
86. **Dean DeBlois, Chris Sanders**. *Dragons*. DreamWorks Animation, 2010.
87. *La tentation de l'idéologie, A propos de la violence des religions, XXIXème journée du GTSP, Idéal, Idéaux, Idéologies*. **Rajon, Anne-Marie**. 2017.
88. **Freud, Sigmund**. *Le moi et le ça*. s.l. : PBP, 1923.

89. **Bob Gale, Neil Canton.** *Retour vers le futur.* Amblin Entertainment, Universal Pictures, 1985.
90. **Almodovar, Pedro.** *La piel que habito.* El Deseo S.A., 2011.
91. **Andrew Stanton, Lee Unkrich.** *Le monde de Nemo.* Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures, 2003.
92. **Huet, Gérard.** Dictionnaire Héritage du Sanscrit. *sanskrit.inria.fr.* [En ligne] 26 07 2018. [Citation : 12 08 2018.] *sanskrit.inria.fr* > Heritage.
93. **Nichols, Mike.** *Le Lauréat.* Mike Nichols / Lawrence Turman Production, 1967.
94. **Spielberg, Steven.** *Minority Report.* Amblin Entertainment, Cruise / Wagner Productions, Blue Tulip Productions, 2002.
95. **Kishi, Seiji.** *Assassination Classroom.* Lerche, 2015-2016.
96. **Frankel, David.** *Le Diable s'habille en Prada.* Fox 2000 Pictures, 2006.
97. **Bay, Michael.** *The Island.* DreamWorks SKG, Warner Bros. Pictures, 2005.
98. **Proyas, Alex.** *I, Robot.* Davis Entertainment, Overbrook Entertainment, 2004.
99. **Hanus, Michel.** *Objet de remplacement, enfant de remplacement.* *Revue française de psychanalyse.* 1982, Vol. 46, 6.
100. **Leclair, Serge.** *On tue un enfant.* s.l. : Essais, 1981.
101. **Leconte, Patrice.** *Le magasin des suicides.* ARP Sélection, Caramel Film, Diabolo Films, Entre Chien et Loup, Kaibou Productions, La Petite Reine, 2012.
102. **Foster, Marc.** *Neverland.* Miramax Films, 2004.
103. **Green, André.** *Narcissisme de vie, narcissisme de mort.* Paris : Les éditions de minuit, 1983.
104. **Puyuelo, Rémy.** *Héros de l'enfance, figure de la survie.* 1998.
105. **Freud, Martin.** *Sigmund Freud : Man and father.* 1958.
106. *Meurs et deviens, XXIVème journée annuelle du GTSP, Identification(s).* **Garcia, Jean-Pierre.** 2012.
107. **Bauduin, Andrée.** *Psychanalyse de l'imposture.* s.l. : Puf, 2007.
108. **Winnicott, Donald W.** *Processus de maturation chez l'enfant.,* 1965.

109. **Deutsch, Hélène.** *La psychanalyse des névroses et autres essais.* Paris : Payot, 1970.
110. **Grimm, Jakob et Wilhelm.** *Blanche Neige.* s.l. : Les Contes d'enfants et du foyer, 1812.
111. **Singer, Bryan.** *X-Men.* Bad Hat Harry Productions, 20th Century Fox, Marvel Entertainment, Donners' Company, 2000.
112. **Russel, Chuck.** *The Mask.* New Line Cinema, Dark Horse Entertainment, 1994.
113. **Woods, Winnicott Donald.** Le destin de l'objet transitionnel. *Journal de la psychanalyse de l'enfant.* 1/2016, 1959, Vol. 6.
114. **Snyder, Zack.** *Batman v Superman : L'aube de la justice .* Dune Entertainment, DC Entertainment, Cruel and Unusual Films, Atlas Entertainment, Warner Bros., 2016.
115. **Black, Shane.** *Iron Man 3.* Marvel Studios, DMG Entertainment, 2013.
116. **Donald De Line, Greg Berlanti.** *Green Lantern.* DC Entertainments, De Line Pictures, 2011.
117. **Spielberg, Steven.** *Arrête-moi si tu peux .* DreamWorks SKG, Amblin Entertainment, Kemp Company, Splendid Pictures et Parkes/MacDonald Productions, 2002.
118. **Niccol, Andrew.** *Bienvenue à Gattaca.* Columbia Pictures, Jersey Films, 1997.
119. **Gallienne, Guillaume.** *Les Garçons et Guillaume, à table ! Don't Be Shy* Productions, France 3 Cinéma, Gaumont, LGM Productions, Rectangle Productions, uFilm et Nexus Factory, 2013.
120. **Bird, Brad.** *Ratatouille.* Pixar Animation Studios, 2007.
121. **Rosalto, Guy.** *Généalogie des perversions.* 1967.
122. **Greenacre, Phyllis.** *Les imposteurs.* Paris : Tchou, 1994.
123. **Lucas, George.** *Star Wars, épisode III : La Revanche des Sith.* Lucasfilm, 2005.
124. —. *Star Wars, épisode IV : Un nouvel espoir.* Lucas Film, 1977.
125. **Vaughn, Matthew.** *X-Men : Le commencement.* Bad Hat Harry Productions, Marv Films, Marvel Studios et Donners' Company, 2011.

126. **Wadlow, Jeff.** *Kick Ass 2*. Marv Films, Universal Pictures, 2013.
127. **Chasseguet-Smirgel, Janine.** *Ethique et esthétique de la perversion*. Seyssel : Champ Vallon, 1984.
128. **Bird, Brad.** *Les Indestructibles*. Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures, 2004.
129. **Russo, Anthony et Joe.** *Captain America : Civil War*. Marvel Studios, Marvel Entertainment, Russo Brothers, Vita-Ray Productions, LLC, 2016.
130. *XXIXème journée du GTSP, Idéal, Idéaux, Idéologies*. **Babonneau, Marc.** 2017.
131. **Russo, Anthony et Joe.** *Avengers : Infinity War*. Marvel Studios, 2018.
132. *XXIXème journée du GTSP, Idéal, Idéaux, Idéologies*. **Dethieux, Catherine Bruni et Jean-Baptiste.** 2017.
133. **Wachowski, Les frères.** *Matrix*. Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Groucho II Film Partnership, Silver Pictures, 1999.
134. **Gaffiot, Félix.** *Dictionnaire Latin Français*. s.l. : Hachette, 1934.
135. **Bird, Brad.** *Les Indestructibles 2*. Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures, 2018.
136. **Chasseguet-Smirgel, Janine.** Quelques réflexions d'un psychanalyste sur l'idéologie. *Pouvoirs, revue française d'études constitutionnelles et politiques*. 1979, Vol. Psychanalyse, 11.
137. **Wikipedia.** Kidult. *Wikipedia*. [En ligne] [Citation : 29 08 2018.] [https://en.wikipedia.org/wiki/Kidult#cite\\_note-ki-1](https://en.wikipedia.org/wiki/Kidult#cite_note-ki-1).
138. **Freud, Sigmund et Einstein, Albert.** *Pourquoi la guerre ?* 1933.
139. **Chris Buck, Jennifer Lee.** *La Reine des Neiges* . Walt Disney Animation Studios, 2013.
140. **Andersen, Hans Christian.** *Nouveaux Contes, La Reine des Neiges*. 1844.
141. **Webster, Merriam.** Merriam Webster. [En ligne] [Citation : 30 08 2018.] <https://web.archive.org/web/20141105203419/http://www.merriam-webster.com/>.
142. **PBS.** The Golden Age Of Comics. *PBS*. [En ligne] [Citation : 11 01 2018.] [www.pbs.org](http://www.pbs.org).
143. **Kristeva, Julia.** *Cet incroyable besoin de croire*. Paris : Bayard, 2007.

144. **Harari, Yuval Noah.** *Homo Deus : Une brève histoire de l'avenir* . s.l. : Albin Michel, 2015, 2017 en français.
145. **Leitch, David.** *Deadpool 2*. 20th Century Fox, Marvel Entertainment, Kinberg Genre, The Donners' Company, 2018.
146. **Johnson, Rian.** *Star Wars, épisode VIII : Les Derniers Jedi*. Walt Disney Studios Entertainment, Lucasfilm, Ram Bergman Productions, 2018.
147. **Gunn, James.** *Les Gardiens de la Galaxie*. Marvel Studios, Moving Picture Company, 2014.

## VII. ANNEXES

### A. Annexe 1 : Liste des plus gros succès mondiaux au box-office (inflation non prise en compte) (9)

- 1 Avatar
- 2 Titanic
- 3 Star Wars, épisode VII : Le Réveil de la Force
- 4 Avengers: Infinity War
- 5 Jurassic World
- 6 Avengers
- 7 Fast and Furious 7
- 8 Avengers : L'Ère d'Ultron
- 9 Black Panther
- 10 Harry Potter et les Reliques de la Mort : Deuxième Partie
- 11 Star Wars, épisode VIII : Les Derniers Jedi
- 12 La Reine des neiges
- 13 La Belle et la Bête
- 14 Fast and Furious 8
- 15 Iron Man 3
- 16 Les Minions
- 17 Captain America: Civil War
- 18 Transformers 3 : La Face cachée de la Lune
- 19 Le Seigneur des anneaux : Le Retour du roi
- 20 Skyfall
- 21 Transformers : L'Âge de l'extinction
- 22 The Dark Knight Rises
- 23 Pirates des Caraïbes : Le Secret du coffre maudit
- 24 Toy Story 3
- 25 Rogue One: A Star Wars Story
- 26 Pirates des Caraïbes : La Fontaine de jouvence
- 27 Moi, moche et méchant 3
- 28 Jurassic Park
- 29 Le Monde de Dory
- 30 Star Wars, épisode I : La Menace fantôme
- 31 Alice au pays des merveilles
- 32 Zootopie
- 33 Le Hobbit : Un voyage inattendu
- 34 The Dark Knight : Le Chevalier noir
- 35 Harry Potter à l'école des sorciers
- 36 Moi, moche et méchant 2
- 37 Le Roi lion
- 38 Le Livre de la jungle
- 39 Pirates des Caraïbes : Jusqu'au bout du monde
- 40 Jumanji : Bienvenue dans la jungle
- 41 Harry Potter et les Reliques de la Mort : Première Partie
- 42 Le Hobbit : La Désolation de Smaug
- 43 Le Hobbit : La Bataille des Cinq Armées
- 44 Le Monde de Nemo
- 45 Harry Potter et l'Ordre du Phoenix
- 46 Harry Potter et le Prince de Sang-mêlé
- 47 Le Seigneur des anneaux : Les Deux Tours
- 48 Shrek 2
- 49 Harry Potter et la Coupe de Feu
- 50 Spider-Man 3
- 51 L'Âge de glace 3 : Le Temps des dinosaures
- 52 007 Spectre
- 53 Spider-Man : Homecoming



- |   |   |
|---|---|
| 54 Harry Potter et la Chambre des Secrets               | 78 Indiana Jones et le Royaume du crâne de cristal                        |
| 55 L'Âge de glace 4 : La Dérive des continents          | 79 Spider-Man 2   |
| 56 Comme des bêtes                                      | 80 Deadpool   |
| 57 Batman v Superman : L'Aube de la justice             | 81 Star Wars, épisode IV : Un nouvel espoir                               |
| 58 Le Seigneur des anneaux : La Communauté de l'anneau  | 82 Les Gardiens de la Galaxie   |
| 59 Wolf Warrior 2                                       | 83 2012   |
| 60 Hunger Games : L'Embrasement                         | 84 Maléfique  |
| 61 Les Gardiens de la Galaxie Vol. 2                    | 85 Da Vinci Code  |
| 62 Vice Versa   | 86 The Amazing Spider-Man   |
| 63 Thor : Ragnarok                                      | 87 Hunger Games : La Révolte, partie 1                                    |
| 64 Star Wars, épisode III : La Revanche des Sith        | 88 Shrek 4 : Il était une fin   |
| 65 Transformers 2 : La Revanche                         | 89 X-Men: Days of Future Past   |
| 66 Twilight, chapitre IV : Révélation : Deuxième Partie | 90 Madagascar 3 : Bons baisers d'Europe                                   |
| 67 Inception  | 91 Suicide Squad  |
| 68 Wonder Woman   | 92 Le Monde de Narnia : Le Lion, la Sorcière blanche et l'Armoire magique |
| 69 Spider-Man   | 93 Monstres Academy   |
| 70 Independence Day                                     | 94 Matrix Reloaded  |
| 71 Les Animaux fantastiques                             | 95 Là-haut  |
| 72 Coco   | 96 Gravity  |
| 73 Shrek le troisième                                   | 97 Captain America : Le Soldat de l'hiver                                 |
| 74 Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban              | 98 Twilight, chapitre IV : Révélation : Première Partie                   |
| 75 Pirates des Caraïbes : La Vengeance de Salazar       | 99 La Planète des singes : L'Affrontement                                 |
| 76 E.T. l'extra-terrestre                               | 100 Twilight, chapitre II : Tentation                                     |
| 77 Fast and Furious 6                                   |   |

## B. Annexe 2 : Liste des plus gros succès au box-office Français (10)

- |                                   |   |
|-----------------------------------|---|
| 1 Titanic                         | 6 Autant en emporte le vent (sorti en 1950 en France) |
| 2 Bienvenue chez les Ch'tis       | 7 Il était une fois dans l'Ouest                      |
| 3 Intouchables                    | 8 Avatar  |
| 4 Blanche-Neige et les Sept Nains | 9 Le Livre de la Jungle                               |
| 5 La Grande Vadrouille            | 10 Les 101 Dalmatiens                                 |

- |    |  |    |   |
|----|--|----|---|
| 11 | Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre          | 48 | Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain           |
| 12 | Les Dix Commandements                          | 49 | Les Choristes                                 |
| 13 | Ben-Hur  | 50 | Pour qui sonne le glas                        |
| 14 | Les Visiteurs                                  | 51 | Le Dictateur                                  |
| 15 | Le Pont de la rivière Kwai                     | 52 | Rien à déclarer                               |
| 16 | Cendrillon                                     | 53 | Violettes impériales                          |
| 17 | Le Petit Monde de don Camillo                  | 54 | Les Couloirs du temps : Les Visiteurs 2       |
| 18 | Les Aristochats                                | 55 | Star Wars, épisode I : La Menace fantôme      |
| 19 | Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?           | 56 | Un Indien dans la ville                       |
| 20 | Le Jour le plus long                           | 57 | Tarzan  |
| 21 | Le Corniaud                                    | 58 | Ratatouille                                   |
| 22 | La Belle et le Clochard                        | 59 | Pinocchio                                     |
| 23 | Le Roi lion                                    | 60 | La Vérité si je mens ! 2                      |
| 24 | Bambi  | 61 | Le Gendarme de Saint-Tropez                   |
| 25 | Star Wars, épisode VII : Le Réveil de la Force | 62 | L'Âge de glace 3 : le Temps des dinosaures    |
| 26 | Les Bronzés 3 : Amis pour la vie               | 63 | Sixième Sens                                  |
| 27 | Taxi 2   | 64 | Le Comte de Monte-Cristo                      |
| 28 | Trois hommes et un couffin                     | 65 | Harry Potter et la Coupe de feu               |
| 29 | Les Canons de Navarone                         | 66 | Le Cinquième Élément                          |
| 30 | Les Misérables                                 | 67 | Orange mécanique                              |
| 31 | La Guerre des boutons                          | 68 | Les Bidasses en folie                         |
| 32 | Le Docteur Jivago                              | 69 | La Famille Bélier                             |
| 33 | Vingt mille lieues sous les mers               | 70 | Le Retour de don Camillo                      |
| 34 | Le Monde de Nemo                               | 71 | Le Seigneur des anneaux : Le Retour du roi    |
| 35 | Sous le plus grand chapiteau du monde          | 72 | Les Aventures de Rabbi Jacob                  |
| 36 | Harry Potter à l'école des sorciers            | 73 | Aladdin                                       |
| 37 | E.T. l'extra-terrestre                         | 74 | Danse avec les loups                          |
| 38 | Le Dîner de cons                               | 75 | Peter Pan                                     |
| 39 | Le Grand Bleu                                  | 76 | Star Wars, épisode III : La Revanche des Sith |
| 40 | Harry Potter et la Chambre des secrets         | 77 | Jean de Florette                              |
| 41 | L'Ours   | 78 | Les Aventures de Bernard et Bianca            |
| 42 | Astérix et Obélix contre César                 | 79 | Star Wars, épisode VIII : Les Derniers Jedi   |
| 43 | Emmanuelle                                     | 80 | Shrek 2                                       |
| 44 | La Vache et le Prisonnier                      | 81 | Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban       |
| 45 | La Grande Évasion                              |    |   |
| 46 | West Side Story                                |    |   |
| 47 | Le Bataillon du ciel                           |    |   |

82	Samson et Dalila	92	Le Seigneur des anneaux : La
83	Jeanne d'Arc		Communauté de l'anneau
84	La Chèvre	93	Le Salaire de la peur
85	Le Seigneur des anneaux : Les	94	Les Trois Frères
	Deux Tours	95	Michel Strogoff
86	Monsieur Vincent	96	Le Bossu de Notre-Dame
87	Les Sept Mercenaires	97	Le gendarme se marie
88	Jour de fête	98	Astérix aux Jeux olympiques
89	Skyfall	99	Mission spéciale
90	Les Grandes Vacances	100	Fanfan la Tulipe
91	Si Versailles m'était conté...		

### C. Annexe 3 : Box-office français de 2010 à 2018 (12)

1	Intouchables	21	Lucy
2	Qu'est-ce qu'on a fait au Bon	22	La Reine des neiges
	Dieu ?	23	Rogue One: A Star Wars Story
3	Star Wars, épisode VII : Le	24	Spectre
	Réveil de la Force	25	Inception
4	Rien à déclarer	26	Le Hobbit : La Bataille des Cinq
5	La Famille Bélier		Armées
6	Star Wars, épisode VIII : Les	27	Zootopie
	Derniers Jedi	28	Pirates des Caraïbes : La
7	Skyfall		Fontaine de Jouvence
8	L'Âge de glace 4 : La Dérive des	29	Le Hobbit : La Désolation de
	Continents		Smaug
9	Les Minions	30	Moi, moche et méchant 2
10	Harry Potter et les Reliques de la	31	Fast & Furious 7
	Mort - 2 <sup>e</sup> partie	32	Shrek 4 : Il était une fin
11	Harry Potter et les Reliques de la	33	Les Tuche 2 : Le Rêve américain
	Mort - 1 <sup>re</sup> partie	34	La Vérité si je mens ! 3
12	Les Tuche 3	35	RAID Dingue
13	Moi, moche et méchant 3	36	Alice au pays des merveilles
14	Vaiana : La Légende du bout du	37	Twilight - Chapitre V : Révélation
	monde	38	Vice-versa
15	La Ch'tite famille	39	Avengers
16	Les Petits Mouchoirs	40	Le Hobbit : Un Voyage inattendu
17	Les Aventures de Tintin : Le	41	Coco
	Secret de La Licorne	42	Les Nouvelles Aventures d'Aladin
18	Sur la piste du Marsupilami	43	The Dark Knight Rises
19	Supercondriaque	44	Iron Man 3
20	Jurassic World	45	Toy Story 3

- |    |  |     |                                      |
|----|--|-----|--------------------------------------|
| 46 | Avengers : L'Ère d'Ultron                      | 74  | Les Profs 2                          |
| 47 | Django Unchained                               | 75  | Le Monde de Dory                     |
| 48 | Gravity  | 76  | Dragons 2                            |
| 49 | Cinquante nuances de Grey                      | 77  | Jumanji : Bienvenue dans la jungle   |
| 50 | Valérien et la Cité des mille planètes         | 78  | Madagascar 3 : Bons baisers d'Europe |
| 51 | Les Animaux fantastiques                       | 79  | Le Prénom                            |
| 52 | Raiponce                                       | 80  | X-Men: Days of Future Past           |
| 53 | Camping 2                                      | 81  | Rio 2                                |
| 54 | Les Profs                                      | 82  | La Planète des singes : Les Origines |
| 55 | Baby Boss                                      | 83  | Demain tout commence                 |
| 56 | Twilight, chapitre III : Hésitation            | 84  | Rebelle                              |
| 57 | The Revenant                                   | 85  | Les Gardiens de la Galaxie Vol. 2    |
| 58 | La Princesse et la grenouille                  | 86  | Hunger Games : La Révolte, partie 1  |
| 59 | Fast & Furious 8                               | 87  | Camping 3                            |
| 60 | Astérix et Obélix : Au service de Sa Majesté   | 88  | Des Hommes et des Dieux              |
| 61 | L'Arnacoeur                                    | 89  | Babysitting 2                        |
| 62 | Le Chat Potté                                  | 90  | Le Labyrinthe : La Terre brûlée      |
| 63 | La Planète des singes : L'Affrontement         | 91  | Hunger Games : L'Embrasement         |
| 64 | Deadpool                                       | 92  | Arthur et la guerre des deux mondes  |
| 65 | Comme des bêtes                                | 93  | Le Labyrinthe                        |
| 66 | Le Livre de la jungle                          | 94  | Cinquante nuances plus sombres       |
| 67 | Pirates des Caraïbes : La Vengeance de Salazar | 95  | Shutter Island                       |
| 68 | Twilight, chapitres IV et V : Révélation       | 96  | Invictus                             |
| 69 | Black Panther                                  | 97  | Samba                                |
| 70 | Alibi.com                                      | 98  | American Sniper                      |
| 71 | La Belle et la Bête                            | 99  | The Artist                           |
| 72 | Tous en scène                                  | 100 | Le Discours d'un roi                 |
| 73 | L'Âge de glace : Les Lois de l'Univers         |     |                                      |

**HUMAN PSYCHE AND FICTIONAL HEROES:  
AN ANALYTIC STUDY THROUGH CONTEMPORARY FILM  
WORK**

---

ABSTRACT:

Every fiction has an unconscious content. All life long, thanks to the identification with the hero, fictions allow to elaborate unconscious material, to fulfil fantasies, and to develop qualities. They enhance the separation from ones parents and one's subjectivity. Parents' failure or omnipotence — parents being our 'first heroes' — can lead to low self-esteem and authenticity troubles. At the opposite, sticking to a heroic image could lead to antisocial personality, ideologies, and kidult. Society seems to need an authority that leads it, protects it, and binds it. As real heroic figures seem to be missing, humans may turn to omnipotent images — god, super-heroes — and might desperately try to find identification figures, leading to an addictive consumption of fictions.

---

KEY-WORDS: hero, fiction, cartoon, movie, identification, religion, identification lack, alienation, imposture, ideal, ideology, omnipotence, Oedipus, psychoanalysis, kidult, magic

---

---

**PSYCHISME HUMAIN ET HEROS DE FICTION :**  
**UNE ETUDE ANALYTIQUE A TRAVERS DES ŒUVRES**  
**CINEMATOGRAPHIQUES CONTEMPORAINES**

---

RESUME :

Toute fiction provient d'un contenu inconscient. A tout âge, grâce à l'identification au héros, les fictions permettent d'élaborer des complexes inconscients, de réaliser des fantasmes, d'acquérir des qualités. Elles favorisent le détachement des parents et la subjectivité. La défaillance ou la toute-puissance parentales, ceux-ci étant nos 'premier héros', pourrait entraîner faible estime de soi et troubles de l'authenticité. A l'opposé, une fusion à l'image héroïque favoriserait personnalité antisociale, idéologies et adulescence. La société semble avoir besoin d'une autorité qui la dirige, la protège, assure sa cohésion. Les figures héroïques réelles paraissant se raréfier, l'homme se tournerait alors vers des figures toutes-puissantes — dieu, super-héros — et tenterait désespérément de trouver des figures d'identification, amenant, entre autres, à une consommation addictive de fictions.

---

TITRE EN ANGLAIS : HUMAN PSYCHE AND FICTIONAL HEROES : AN ANALYTIC STUDY THROUGH CONTEMPORARY FILM WORK

---

DISCIPLINE ADMINISTRATIVE : Médecine spécialisée clinique

---

MOTS-CLÉS : héros, fiction, dessin animé, film, identification, religion, déficit identificatoire, aliénation, imposture, idéal, idéologie, toute-puissance, Œdipe, psychanalyse, adulescence, magie

---

INTITULÉ ET ADRESSE DE L'UFR OU DU LABORATOIRE :

Université Toulouse III-Paul Sabatier  
Faculté de médecine Toulouse-Purpan,  
37 Allées Jules Guesde 31000 Toulouse

---

Directeur de thèse : Dr Bernard BENSIDOUN

---