



L'adolescence américaine : mythe(s) et démythification(s)

Dufour Josée

Pour citer cet article

Dufour Josée, « L'adolescence américaine : mythe(s) et démythification(s) », *Cycnos*, vol. 28.2 (Le cinéma américain face à ses mythes : une foi incroyante), 2012, mis en ligne en juin 2015.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/199>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/199>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/199.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

L'adolescence américaine : mythe(s) et démythification(s)

Josée Dufour*

Chacun d'entre nous a un jour été confronté à une faille personnelle dans laquelle notre pureté s'est abîmée. [...] Prenez l'exemple d'un verre de cristal. Une manipulation le brise sur une fraction de millimètre. Il vous servira encore longtemps, très longtemps, avant de se fragmenter entièrement. Le verre n'était plus pur, mais nous n'en avons pas conscience. Il en va de même pour l'humain. Etudier ce moment fugitif où quelque chose se brise dans l'âme humaine est plus passionnant que de filmer la chute spectaculaire. Ce sont ces histoires-là que j'aime mettre en scène.

Gus Van Sant

Comme en témoignent ses héros, Huckleberry Finn, Jack Kerouac, Holden Caulfield ou James Dean, la jeunesse américaine n'est pas définie par un âge mais par une attitude rebelle, désinvolte, une certaine forme d'anticonformisme, de besoin de liberté et de refus de l'ordre établi. La culture adolescente va donc chercher dans la marge les réponses à des attentes qui ne sont pas satisfaites par la culture de masse. On remet en question la société, la religion, la loi des parents, le monde des adultes, on se reconnaît dans la subversion, le 'maudit', le provocateur, jusqu'à ce que la subversion devienne la nouvelle norme.

Dans le cinéma contemporain, la norme est diffusée par le *teen movie*, un genre censé reproduire à l'écran l'expérience des années lycée. En s'appuyant sur les théories du genre (en particulier celle de Schatz¹), on peut considérer que le *teen movie* a évolué en trois phases. Il naît au milieu des

*Université de Nice-Sophia Antipolis

¹ Dans son ouvrage *Hollywood Genres* (1981), Thomas Schatz classe l'évolution d'un genre cinématographique en quatre phases: expérimentale, classique, amélioration et baroque (*self-reflexive*).

années 50 avec les films de Nicholas Ray (la phase d'expérimentation), il connaît son âge d'or dans les années 80 notamment grâce aux films de John Hughes et du 'Brat Pack' (la période classique), puis au tournant des années 90, il entre dans une phase qualifiée d'autoréflexive (*self-reflexive phase*) qui ira du détournement à la parodie.

Se pose alors le problème de la terminologie, puisqu'en français l'expression *teen movie* renvoie à des comédies de lycée grand public. Or, dans le cadre de cette étude, il faudra élargir le champ aux films d'auteur sur la jeunesse. Nous mettrons ainsi à jour un nouveau mythe, celui de l'adolescent errant, désenchanté, faisant l'expérience de ce que Gus Van Sant appelle une brèche dans l'âme humaine, la première étape d'un long processus de destruction.

1. La mythologie du *teen movie*: l'adolescence dans le cinéma contemporain.

Depuis les années 50, le *teen movie* a mythifié dans l'inconscient collectif une vision de l'adolescence, un modèle culturel et des objets transitionnels purement américains : le concept de *peer pressure*, la virginité perçue comme norme sociale, le *teen angst*, le départ à l'université, la vie sur un campus, les couloirs du lycée, les casiers, le bal de fin d'année etc... De la même façon, les signes extérieurs d'appartenance à la catégorie des adolescents, et ce quel que soit l'âge du personnage, ont été empruntés à une «panoplie»,² selon les termes du sociologue Edgar Morin,³ popularisée par James Dean et réactualisée au fil des nouvelles perceptions socio-culturelles de l'adolescence. Le jean, le tee-shirt, la voiture de sport, les lunettes de soleil, le blouson aux couleurs de l'école, mais aussi plus récemment le sweat-shirt à capuche, le skateboard, l'ordinateur ou le téléphone portable. L'adolescent (voire l'*adulescent*) américain bien ancré dans la société de consommation affiche son refus des règles et des responsabilités par une attitude décontractée faussement anticonformiste.

Le cinéma américain contemporain a donc inventé un mythe, un héros adolescent, et une mythologie de l'adolescence plus ou moins dérivée de

² «James Dean a également fixé ce qu'on pourrait appeler la panoplie de l'adolescence, cette tenue vestimentaire par laquelle elle exprime son attitude dans la société : le blue-jeans, le gros chandail, le blouson, le refus de cravate, le déboutonné, le débraillé volontaires sont autant de signes ostensibles (ayant la valeur d'insignes politiques) d'une résistance à l'égard des conventions sociales du monde des adultes, d'une recherche de signes vestimentaires de la virilité (tenue des travailleurs manuels) et de la fantaisie artiste. James Dean n'a rien innové, il a canonisé et systématisé un ensemble de règles vestimentaires qui permet à une classe d'âge de s'affirmer, et celle-ci s'affirmera un peu plus dans l'imitation du héros » (Morin 1972: 139).

³ Edgar Morin est un sociologue et philosophe français qui a consacré plusieurs études à la culture populaire et au star-system dans les années 60.

l'imagerie de la jeunesse du *baby-boom*. À l'image de Tom Cruise dans *Risky Business* ou de Matthew Broderick dans *Ferris Bueller*, le héros adolescent est blanc, de classe moyenne, sympathique et débrouillard. Il a des parents compréhensifs, voire franchement crédules. Il recherche une forme de reconnaissance sociale pour laquelle il est prêt à subir une série d'épreuves. Son rêve américain, c'est obtenir le titre de roi ou reine de promo, être populaire. À cause de sa nature rebelle, il va bousculer l'ordre établi, repousser les limites de l'autorité des parents ou d'une autorité extérieure (un policier, un surveillant, un proviseur). Il est en réaction contre le conservatisme de la société dans laquelle il grandit, et cela se traduit en général par la destruction d'un symbole de l'*American way of life*: soit la résidence familiale lors d'une fête organisée sans autorisation, soit la voiture empruntée à l'insu des parents. Au lycée, lieu de vie principal, les adolescents se regroupent en cliques, un système de castes bien définies qui traduisent la réalité socio-politique de la décennie représentée: les pauvres (les *greasers*), contre les riches (les *socks*, les *squares*, les *clean kids*) dans les années 50, les sportifs, plus performants et plus populaires, contre les bons élèves physiquement plus faibles (les *nerds*, les *geeks*) dans les années 80. La tendance s'inverse à la fin des années 90 lorsque les *geeks* auto-proclamés Bill Gates et Steve Jobs deviennent des valeurs sûres de l'économie américaine. Notons que les personnages qui appartiennent à ces cliques sont des stéréotypes et que le héros n'appartient à aucun groupe, ce qui lui permet de garder un regard extérieur et permet surtout au spectateur *a priori* lui-même adolescent et conscient de l'aspect mythique et imaginaire du lycée au cinéma, de s'identifier.

La flexibilité du sujet adolescent lui ouvre aussi les portes d'autres genres. Par exemple, la sexualité adolescente est un thème récurrent du *slasher* où ordinairement, le seul moyen d'échapper à un tueur en série est de rester vierge. Ainsi des franchises comme *Halloween*, *Vendredi 13*, ou *Scream* qui relance le genre à la fin des années 90, font ouvertement l'apologie de l'abstinence (voir Boutang et Sauvage 2012 : 70-71). De la même façon, l'adolescent angoissé en proie à ses changements hormonaux est facilement assimilable à une créature monstrueuse, un être en mutation. Il est donc courant de retrouver dans la fiction populaire des lycéens loups-garous ou vampires. Parmi les exemples les plus célèbres, *I Was a Teenage Werewolf* en 1957, *Teen Wolf*, *The Lost Boys* ou encore la saga *Twilight*.

Enfin l'adolescent reste avant tout un grand consommateur de culture pop/rock, de magazines et de télévision. Aussi, dès les années 50 et l'engouement des jeunes pour des émissions comme *American Bandstand*, la culture *teen* et sa mythologie seront largement diffusées par les médias. Le film musical fait volontiers la promotion de la musique populaire et

devient une vitrine pour produits dérivés. On pense aux films d'Elvis Presley, aux *beach movies* qui ont fait le succès de la culture surf et de groupes comme les Beach Boys ou plus récemment à la franchise *High School Musical* et la série *Glee*.

Le mythe va donc embrasser tous les paradoxes de l'adolescence moderne: d'un côté l'anticonformisme, le rejet de l'*American way of life* (la réalité des parents), et de l'autre l'adhésion à des courants, à des modes, à des groupes d'appartenance. Deux figures majeures vont émerger: la figure du rebelle héritée de James Dean et l'adolescent stéréotypé, unidimensionnel, fondé sur le mythe de la performance et de la popularité, qui sera largement remis en question par le cinéma d'auteur dans les années 2000, et à propos duquel David Vasse, dans un article consacré aux figures adolescentes de Larry Clark, parlera de « dépositaire d'une Amérique essoufflée à la recherche de nouveaux mythes » (Vasse 2005 : 6).

2. Le mythe du rebelle sans cause: l'adolescence moderne.

Dans l'inconscient collectif, l'origine du mythe de l'adolescence américaine moderne est le personnage interprété par James Dean dans *La fureur de vivre* (*Rebel Without A Cause*). En 2005, J. David Slocum publie un essai sur l'impact du film sur la culture américaine contemporaine.⁴ Il explique qu'il s'agit en réalité d'un film indépendant produit au sein d'un studio, une œuvre en quelque sorte elle-même rebelle. En effet, Nicholas Ray est un cinéaste indépendant lorsqu'il est engagé par Warner Brothers pour tourner un film de divertissement mettant en scène des adolescents à problèmes. À cette époque, la montée de la délinquance juvénile⁵ est un phénomène de société et les personnages de 'blousons noirs' sont populaires. Le studio possède les droits de *Rebel Without a Cause: The Hypnoanalysis of a Criminal Psychopath* de Robert Lindner, et suggère à Ray de s'en inspirer. Il choisit au contraire de s'éloigner de cette histoire de criminel psychopathe, il rajeunit les protagonistes, et développe son propre scénario en conservant l'idée que la violence adolescente, comme la violence du psychopathe, renvoie à la pulsion sans fondement, à la désobéissance naturelle aux standards en vigueur.

The title *Rebel Without a Cause* came from a book by the late Robert M. Lindner, a pioneer of Hypnotic therapy. Warners

⁴ J. David Slocum est professeur de cinéma à NYU. En 2005, à l'occasion des 50 ans de *La fureur de vivre*, il a dirigé *Rebel Without A Cause: Approaches To A Maverick Masterwork*, une collection de douze essais consacrés à l'impact du film sur le cinéma moderne et aux conditions de tournage.

⁵ C'est-à-dire « faire l'école buissonnière, désobéir avec opiniâtreté à ses parents, user de boissons alcooliques, fumer des cigarettes en public » (Bovet 1950 : 66).

had acquired the rights to this book (it contains the fantasies of a young delinquent as revealed under hypnosis), and suggested it as a subject to Nicholas Ray. His main interest lay, however, in finding "something that would dramatize the situation of 'normal' delinquents," and he instead proposed a story of his own. (Slocum 2005 : 25)

The psychopath is a rebel, a religious disobeyer of prevailing codes and standards... A rebel without a cause, an agitator without a slogan, a revolutionary without a program; in other words, his rebelliousness is aimed to achieve goals satisfactory to him alone; he's incapable of exertions for the sake of others. All his efforts, under no matter what guise, represent investments designed to satisfy his immediate wishes and desires. (Lindner 1944 : 2)

Ray doit respecter les contraintes de production et rester conforme au code Hays,⁶ mais il parvient à imposer des personnages authentiques qu'il inscrit dans un schéma œdipien jusqu'ici réservé à la littérature. Il met en scène des adolescents incapables de trouver leur place dans une société et une cellule familiale qui, au sortir de l'enfance, ne les reconnaît plus et ne les comprend pas. Jim Stark, le héros, dont le nom est l'anagramme de Trask (Aaron et Cal Trask sont les frères ennemis d'*A l'est d'Eden*), vient d'intégrer un nouveau lycée. C'est un outsider, un adolescent déchiré entre une mère autoritaire et un père démissionnaire. Sa diction, sa posture, sont différentes de celles des adultes, son attitude semble trahir un mal intérieur et son comportement autodestructeur est le résultat de ce déchirement: il fume, il boit, il conduit vite, il se met en danger comme s'il fallait vivre très vite et à tout prix, comme s'il n'avait rien à perdre. Ray confie ce rôle de porte-drapeau de ce qui deviendra le *teen angst* à James Dean, un jeune acteur encore inconnu du grand public, formé à l'*Actor's Studio* et qui vient justement d'interpréter Cal Trask sous la direction d'Elia Kazan.

A partir de là, l'œuvre va échapper à son auteur, et le mythe de l'adolescent rebelle va naître de la rencontre entre James Dean et Jim Stark. Comme le souligne Edgar Morin, ce sont avant tout les mimiques et le jeu de James Dean qui vont définir l'adolescence au cinéma: une attitude enfantine, une certaine fragilité et une présence moins virile que celle de Marlon Brando qui incarne alors la jeunesse américaine.

James Dean est un modèle, mais ce modèle est lui-même l'expression typique (à la fois moyenne et pure) de l'adolescence en général, de l'adolescence américaine en

⁶ Le Motion Picture Production Code mis en place par le sénateur Hays dans les années 30 restera en vigueur jusqu'en 1966. Il impose entre autres une forme de censure puritaine prônant les valeurs familiales, interdisant la représentation de la sexualité *a fortiori* dans le cas de personnages adolescents. Ray suggère pourtant l'homosexualité du personnage de Plato, joué par Sal Mineo, un acteur d'à peine seize ans.

particulier. Son visage répond à un type physiognomonique dominant, cheveux blonds, traits réguliers. De plus, la mobilité de ses expressions traduit admirablement la double nature du visage adolescent, encore incertain entre les mines de l'enfance et le masque de l'adulte. La photogénie de ce visage, encore mieux que celle de Marlon Brando, est riche de toute l'indétermination de l'âge sans âge, où alternent les moues, les étonnements, les candeurs désarmées, les « gamineries » et les durcissements, les résolutions, les rigueurs. Menton sur la poitrine, sourire inattendu, battements de cils, ostentation et retenue, comédies gauches et naïves, c'est-à-dire toujours sincères, le visage de James Dean est ce paysage toujours changeant où se lisent les contradictions, les incertitudes, les élans de l'âme adolescente. (Morin 1972 : 139)

Ajoutons à cela le décès prématuré de l'acteur au volant d'une voiture de course en septembre 1955. Il n'a alors qu'un film à son actif et le public connaît surtout sa réputation de rebelle et sa personnalité instable. *La fureur de vivre* sort un mois plus tard pour capitaliser l'impact de sa disparition. Dans l'inconscient collectif, la résonance entre l'accident et les courses sauvages du film est tellement troublante que les deux 'Jimmy' vont se confondre et devenir du jour au lendemain l'emblème d'une nouvelle jeunesse qui a soif de vitesse et de liberté. James Dean se mythifie, son image et le côté fragile et rebelle de sa personnalité exacerbés par le rôle dépassent l'acteur: on s'arrache les morceaux de sa voiture accidentée, on s'habille comme lui et même Kerouac donne son nom au héros de *Sur la route*. On lui prête surtout cette phrase célèbre qu'il n'aura jamais prononcée: « live fast, die young, leave a good-looking corpse »⁷ et, autour de cette phrase, se cristallise une idée de la jeunesse américaine, figée dans le temps par un acteur qui aura eu l'avantage de ne pas vieillir et à qui elle s'identifie désespérément.

Le film d'adolescence va se construire sur la base de cette représentation de la jeunesse du *baby-boom* 'inventée' par *La fureur de vivre*. Désormais, il existe ce que le sociologue Gilles Marion appelle un nouvel horizon d'attente (voir Marion 2007 : 132).⁸ En cherchant à donner la vision la plus authentique possible de la nouvelle jeunesse américaine, Nicholas Ray et ses scénaristes ont créé un nouveau modèle d'adolescent. La mythification de ce modèle relève de la légende. D'*American Graffiti* à *Twilight*, les figures *James Deanesques* seront nombreuses dans le cinéma

⁷ Cette réplique souvent attribuée à James Dean est en fait prononcée par John Derek dans le film *Knock On Any Door (Les ruelles du malheur)* de Nicholas Ray en 1949.

⁸ « Un ensemble de critères plus ou moins normatifs et plus ou moins intériorisés par les spectateurs que ces derniers s'attendent à retrouver dans une œuvre nouvelle » (Marion 2007 : 132). Gilles Marion emprunte ce concept à l'esthétique de la réception de Jauss.

contemporain qui représentera désormais l'adolescence comme une période de crise (le *teen angst*) et de schizophrénie, reprenant tour à tour l'image du rebelle et le jeu de miroirs suggéré par la récupération du mythe d'Abel et Caïn.

D'ailleurs, dans ce qu'il convient d'appeler la période classique du *teen movie*, les années 80, le *teen angst* devient un courant incarné par les héros de John Hughes⁹ et les acteurs du *Brat Pack*.¹⁰ Ils s'inscrivent dans la tradition de la jeunesse romantique idéaliste, éprise de justice, de grands sentiments et fondée sur la révolte, le conflit social ou la guerre. L'exemple le plus emblématique de ce courant est *The Breakfast Club*. Il s'agit d'un huis clos qui raconte une journée de retenue pendant laquelle cinq lycéens on ne peut plus différents vont devoir cohabiter. On ne sait pas ce qu'ils ont fait, on sait juste qu'ils ont neuf heures pour dissenter sur le sujet suivant: « who do you think you are? » La question qui leur est posée, c'est à la fois « qui êtes-vous » et « pour qui vous prenez-vous ». C'est aussi l'impression que donne l'affiche du film où les cinq protagonistes semblent toiser le spectateur, presque le défier du regard. À la fin de la journée, ils décideront qu'ils ne sont pas le stéréotype imposé par le proviseur, les profs, les parents et ils rendront une lettre ouverte à l'adulte, à l'ennemi commun. La lettre ouvre et clôt le film : « You see us as a brain, an athlete, a basket case, a princess and a criminal. Correct? That's the way we saw each other at seven o'clock this morning. We were brainwashed... ». Il sera donc question de s'affirmer en tant qu'individu à l'intérieur de la catégorie socio-culturelle des adolescents, mais aussi et surtout de faire corps contre le monde adulte. Ces cinq stéréotypes renforcent ainsi le paradoxe de l'adolescence : ils s'unissent pour crier leur besoin d'individualité et affichent leur appartenance à cinq groupes différents en revendiquant une rébellion commune. *The Breakfast Club* décrit une jeunesse introspective, blasée, consciente du monde qui l'entoure et qui refuse de céder à la pression sociale. Or, dans leur refus de la mythologie, qui dans leur cas semble imposée par une autorité extérieure, ils renforcent le mythe.

3. Self-reflexive teen movies : premiers détournements

En 1989, le film d'adolescence entre dans sa phase de retour sur soi avec *Heathers* qui est en quelque sorte le premier méta-*teen movie*. C'est

⁹ John Hughes (1950-2009) est à l'origine d'un grand nombre de films emblématiques sur l'adolescence dans les années 80 parmi lesquels *Pretty in Pink*, *Breakfast Club*, *Sixteen Candles*, *Ferris Bueller* et *Weird Science*.

¹⁰ Le «*Brat Pack*» est un groupe de jeunes acteurs très populaires dans les années 80 jouant principalement dans des *coming of age movies* destinés aux adolescents. Ils sont surnommés ainsi en référence au «*Rat Pack*» de Sinatra.

une comédie noire où le mythe adolescent devient le récit qui nourrit le récit. Au départ, la trame paraît classique: Veronica a été acceptée par la clique des 'Heathers', les reines du lycée, toutes prénommées Heather. Elle les déteste, mais joue le jeu pour rester populaire. Jason Dean un nouvel élève rebelle et dangereux, donc fascinant, vient d'intégrer le lycée. Après avoir malgré eux causé la mort d'une des 'Heathers', les deux adolescents comprennent qu'il est facile de se débarrasser de tous ceux qui leur font du tort en maquillant leurs meurtres en suicides. S'ensuivent alors les réactions en chaîne de profs bien-pensants, de parents dépassés, de toute une société caricaturale qui va réagir de façon extrêmement narcissique au supposé mal-être des victimes. L'absurdité de la situation est à son apogée dans la prise de conscience soudaine de l'héroïne qui écrit dans son journal « Dear diary, my teen angst bullshit has a body count ». *Heathers* est un film d'avant *Columbine*, une satire cynique de la société américaine moderne, de la place que l'adolescent a prise au fil des décennies (la mère de l'héroïne surnomme sa fille « Little Miss Voice-of-a-generation »), et du mythe du rebelle incarné par J.D., un ersatz psychopathe et nihiliste de James Dean. Le *teen movie* qui n'est plus dupe de ses propres codes remonte à l'origine du mythe pour mieux le détourner et annonce la comédie noire ancrée dans la rivalité féminine poussée à l'extrême, un sous-genre très populaire au tournant des années 2000 dont les exemples les plus célèbres sont *Mean Girls* et *Jawbreaker* (voir Boutang et Sauvage 2012 : 56-64).

Gregg Araki, un cinéaste indépendant, s'engouffre à son tour dans la voie du détournement au début des années 90 avec la *Teenage Apocalypse Trilogy* à travers laquelle il va s'atteler à détruire les grandes figures de la mythologie de l'adolescence.¹¹ L'esthétique est pop, les films sont tournés comme des clips ou des séries pour ados. Lui-même parle de « croisement entre un film d'avant-garde expérimental et la version *queer* d'un film de John Hughes » ou, par ailleurs, d' « un épisode de Beverly Hills 90210 sous acide ». Le ton est donné. Dans *Nowhere*, par exemple, un lézard géant désintègre une des actrices de *Beverly Hills 90210* dont il ne reste après coup qu'un appareil dentaire, symbole de ce que l'adolescence a de plus dégradant. Dans le même film, une jeune fan se suicide après avoir été violée par un acteur bellâtre censé représenter lui-aussi cette culture adolescente lisse et abêtissante. La jeunesse d'Araki est décomplexée, sans aucune forme de conflit intérieur, la sexualité n'est plus envisagée comme un rite de passage, mais plutôt comme une activité purement récréative. Les adolescentss sont des marginaux qui évoluent dans des univers irréalistes

¹¹ La *Teenage Apocalypse Trilogy* de Gregg Araki est composée de *Totally F***ed Up*, *The Doom Generation* et *Nowhere*.

(horreur, science-fiction, etc.) où l'abus de sexe, de violence ou de drogue est traité avec détachement et où les valeurs sont inversées: « les films d'Araki inversent également la dichotomie traditionnelle entre sexualité normative et sexualité déviante, en faisant des gens normaux des figures agressives que leur sexualité normative et réprimée conduit aux pires abus » (Boutang et Sauvage 2012 : 101). Cette démythification est en fait une relecture postmoderne psychédélique et « apocalyptique » de la culture adolescente qui lui permet de s'inscrire dans une mouvance du cinéma indépendant qui offre une vision plutôt pessimiste et sombre de la classe moyenne américaine en général et de la jeunesse en particulier et à laquelle appartiennent des cinéastes comme Harmony Korine, Larry Clark et Todd Solondz (*Bienvenue dans l'âge ingrat, Palindromes*). Mais les personnages de la *Teenage Apocalypse Trilogy* restent stéréotypés, unidimensionnels et parodiques.

4. L'adolescence du point de vue du cinéma d'auteur : une boucle d'errance.

Le sujet adolescent va être envisagé de façon plus authentique par le cinéma d'auteur. Au début des années 70, le Nouvel Hollywood est un courant indépendant qui rompt avec la représentation jugée trop lisse du héros américain tout-puissant pour mettre en lumière un nouveau genre d'anti-héros plus complexe et moins conformiste. Avec *Le lauréat* ou *Easy Rider*, ce nouveau cinéma décrit une jeunesse en rupture (contre le conservatisme, contre la guerre du Vietnam) dans une Amérique qui a perdu ses illusions. Au début des années 80, on voit émerger chez Francis Ford Coppola, une des grandes figures de ce courant, un nouveau mythe, celui de l'adolescent de l'errance qui n'a plus beaucoup de repères dans cette nouvelle société désenchantée. Il n'est plus unidimensionnel, il porte tous les paradoxes de son âge et va devoir faire l'expérience de la perte afin de pouvoir évoluer vers l'âge adulte.

Coppola était déjà à l'origine d'*American Graffiti* de George Lucas qui en 1973 portait encore un regard bienveillant et nostalgique sur la jeunesse 'd'avant', celle qui avait inventé l'adolescence. Le film se déroulait en 1962 et racontait le temps béni des débuts du rock, des voitures décapotables et des drive-in. En plein âge d'or du *teen movie*, il va proposer trois visions de 'son' adolescence : *Outsiders*, *Rusty James (Rumble Fish)*, et *Peggy Sue s'est mariée*. Les deux premiers films sont adaptés de romans de Susan Hinton et font figures de diptyque. *Outsiders* est un classique de la littérature contemporaine, *Rumble Fish* est un roman mineur mais qui résonne de façon plus personnelle pour Coppola. Les deux films sont tournés à la suite, avec quasiment la même équipe, les mêmes acteurs, mais

sont différents dans la forme. *Outsiders* est un film choral où on retrouve comme dans *American Graffiti* et *Peggy Sue* toute la mythologie des années 60 ainsi qu'une thématique assez classique sur fond de lutte des classes. *Rusty James* propose une approche différente. D'abord, le film prend comme point d'ancrage un individu et son rapport au reflet, au double, ensuite, il n'y a pas vraiment de marqueur social ou temporel: on veut penser qu'il s'agit des années 60 puisqu'on fait le lien avec *Outsiders*, mais en réalité, nous sommes dans un entre-deux en noir et blanc avec un éclairage expressionniste qui rappelle volontiers *le Troisième Homme* (*The Third Man*) de Carol Reed et une obsession pour la thématique du temps (avec notamment la présence constante d'horloges) qui renvoie à l'imagerie du *Criminel* (*The Stranger*) d'Orson Welles. Comme dans *Outsiders*, la filiation n'est pas verticale mais horizontale puisque les frères se substituent aux pères.

L'intrigue est assez classique: Motorcycle Boy, ancien chef de gang, a quitté la ville et son passé violent, laissant derrière lui sa légende et son jeune frère, Rusty James. Loin de se sentir à la hauteur de ce frère mythique, l'adolescent décide d'affronter le chef de la bande rivale pour faire ses preuves. Durant le premier combat, alors qu'il est sur le point de mourir, Motorcycle Boy surgit sur sa moto et le ramène à la vie. Il va tenter de le convaincre de lâcher prise, de renoncer à cette violence qui semble être son seul moyen d'exister.

La figure centrale est donc le frère aîné, marginal, existentialiste, à moitié sourd et atteint d'une forme de daltonisme qui l'empêche de voir les couleurs. Malgré ce handicap, il a une perception aiguë du monde qui l'entoure et semble détenir la clef du film dont il dicte la forme. Nous voyons et nous entendons à travers lui. Tout est en noir et blanc à l'exception des *rumble fish* qu'il voit en couleur. Ces poissons dont l'instinct les pousse à combattre jusqu'à leur reflet dans l'aquarium sont une métaphore de la violence adolescente et le fascinent au point qu'il perdra la vie en tentant de les libérer.

[*Outsiders* et *Rusty James*] s'inscrivent dans la chair même du mythe qu'ont amorcé *l'Équipée sauvage* ou *la Fureur de vivre*: l'inscription dans cette *geste* permet au cinéaste de décrire le temps des premières fois comme un monde en soi. (...) C'est par la présence de l'autre, de l'adversaire que l'adolescent trouvera les moyens de s'objectiver, et, plus globalement, de claironner son identité. Mais comme il n'affronte que des doubles de lui-même (d'autres rebelles en colère), son combat est un suicide déguisé. (Lombard 2005 : 100)

Bien qu'il s'inscrive dans la lignée des rebelles sans cause, Rusty James est souvent considéré comme l'anti James Dean en ce sens qu'il n'entre pas

dans un schéma œdipien puisqu'il n'est que le second frère, celui qui n'a pas la responsabilité de devenir le père puisqu'il existe un aîné destiné à cette place (voir Amiel et Couté 2003 : 160-161). En réalité, comme il ne peut pas s'identifier à son père alcoolique, il reporte son œdipe sur son frère, figure à la fois double et paternelle, qui devra mourir pour qu'il puisse prendre sa place. Ainsi, juste après la mort de son frère et après avoir lui-même amené les poissons jusqu'à la rivière, Rusty James, pour la première fois en couleur, brise la vitre d'une voiture de police, détruisant ainsi son reflet, son double, et prenant son destin en main. Dans la scène finale, son arrivée en moto au bord du Pacifique que Motorcycle Boy n'aura jamais atteint, peut être interprétée comme un dépassement du double. Il n'est pas l'héritier du père, mais l'héritier du frère. Coppola n'est pas dans la démythification du schéma de *La fureur de vivre*, mais dans un déplacement, une réécriture personnelle pour laquelle il s'inspire de sa relation avec son frère aîné, August, à qui le film est dédié. Il y a une autre résonance avec le film de Nicholas Ray, c'est la présence de Dennis Hopper, ennemi de James Dean dans *La fureur de vivre*, dans le rôle du père inapte, comme s'il existait une filiation entre les deux films. Car finalement ce qui est démythifié, c'est la figure du rebelle qui appartient au passé. La gloire du frère aîné qui s'étale sur les murs de la ville et qui témoigne du mythe déchu auquel Rusty James veut ressembler: ce n'est pas tant à son frère qu'à sa légende qu'il s'identifie.

Déjà dans *Rusty James* (Coppola, 1983), Matt Dillon vient trop tard. Le temps du mythe était celui de son grand frère, Motorcycle Boy (Mickey Rourke), mais il s'est brûlé les ailes. Pour les petits frères, l'horizon est plus bas, l'idéal a déserté, il ne reste plus qu'à interioriser la souffrance. (Lalanne 2009 : 34)

L'autre thème majeur de *Rusty James*, c'est la fuite du temps qui se traduit chez Coppola et plus tard chez Gus Van Sant par des plans de nuages en accéléré et de nombreuses horloges qui viennent rappeler que l'âge adulte est presque là, amenant avec lui une nouvelle conscience du temps qui passe. Il y a une scène en particulier où les deux frères discutent adossés à une horloge sans aiguilles avec un policier présenté en maître du temps (voir Lombard 2005 : 101). Dans la plus pure tradition expressionniste, c'est l'ombre de ce policier qui tue Motorcycle Boy à la fin du film renforçant l'idée que celui qui maîtrise le temps maîtrise la mort.

Coppola reste un cas isolé dans le cinéma des années 80, et il faudra attendre l'avènement du cinéma indépendant dans les années 90 pour constater une nouvelle tentative de déconstruction de l'image abêtie de l'adolescence américaine. Entre temps, la culture alternative urbaine est devenue la norme pour des adolescents en mal de repères. Le rock alternatif

et les sports de glisse donnent une dimension tribale, primitive, à la culture adolescente. C'est Larry Clark, photographe emblématique de la subversion du corps qui s'intéresse au sujet depuis les années 60, qui va s'approprier cette culture et «inventer» le mythe du *skater* au cinéma.

Inventer le mythe des adolescents: tel est l'unique projet artistique de Larry Clark. Projet à la fois singulier et hautement américain que celui d'investir le territoire iconographique au moyen du mythe, c'est-à-dire de la création d'une origine en forme d'histoire, une histoire qui fait sens. Le mythe gomme la psychologie au profit des forces: ce qui semble caricatural dans les rapports entre les enfants (illuminés) et leurs parents (opaques, n'apparaissant que comme repoussoirs), et dans l'exclusivité du monde où se fonde Larry Clark, est l'effet d'une « exagération en vue de la vérité » (Günther Anders). La scène où le père casse en deux le skate de son fils est à cet égard exemplaire: en détruisant le totem de la collectivité adolescente, il cherche à briser ce qui reliait le garçon au monde. (Hansen-Love 2003 : 23)

Il s'agit donc de subversion et de démythification en vue d'un nouveau mythe dont le totem sera le skateboard. Nous évoquerons ici trois films: *Kids*, *Bully* et *Ken Park*. Trois histoires d'adolescents qui semblent osciller entre pulsion de vie et pulsion de mort.

Kids sort en 1995 et répond à une attente culturelle en 'surfant' sur la vague de la subversion de la jeunesse. Les adolescents sont interprétés par des adolescents, ils ont un physique un peu ingrat, des corps en mutation. À l'écran, ils ne jouent pas, ils sont. Le résultat est d'autant plus dérangeant que Clark les installe dans un univers glauque sans issue. L'adolescence n'est plus le commencement de la vie d'adulte mais le début de la fin. Comme dans un documentaire, nous suivons le fil rouge qui relie une bande de jeunes du Lower East Side: le sida. Telly un jeune *skater* qui ignore qu'il est séropositif explique à son ami Casper que pour éviter de contracter le virus, il choisit exclusivement des partenaires vierges. Au même moment, Jenny, une de ses 'conquêtes', vient d'apprendre qu'il lui a transmis le virus et part à sa recherche pour le prévenir. La première fois ne relève plus du *rite of passage* mais du *rite of passing*. Les adolescents propagent la mort malgré eux, en toute innocence. C'est une jeunesse à la dérive, sans supervision, un constat alarmant mais qui se veut honnête. Le scénariste Harmony Korine n'a que dix-neuf ans ce qui donne à *Kids* l'authenticité qui en fera un de ces films qui définissent une époque, un film culte autant pour son sujet subversif que pour sa musique et son esthétique. Larry Clark va surtout poser les règles visuelles de la culture *skate* au cinéma et figer la génération de l'errance, de l'absence de repères, des adolescents potentiellement périssables pour qui les pulsions se confondent brouillant volontiers la limite entre Eros et Thanatos. Le *skate* symbolise ce glissement

vers l'incertitude et la mort. Les *skaters* sont représentés en bande, en meute, dans la rue ou dans des *skateparks*, des *no man's lands* dépourvus de figures parentales où se rassemble une communauté principalement masculine, jeune et marginale. Le *skater* n'est pas dans la recherche de l'individualité, au contraire, c'est dans la collectivité qu'il trouve son sens. Il devient l'emblème de l'adolescence postmoderne dans ce qu'elle a de tribal, de primitif, voire de barbare (voir Boutang et Sauvage 2012 : 112).

Cette idée de barbarie collective sera renforcée dans *Bully*, l'adaptation d'un roman lui-même basé sur un fait divers qui met en scène un groupe d'adolescents sur le point d'exécuter un *bully* pour se venger de ses humiliations constantes. Ils sont à la fois victimes et bourreaux et ils agissent en meute. Le meurtre prend alors une allure de rituel monstrueux. Clark les accompagne de l'humiliation jusqu'à la punition pour montrer le fossé incroyable entre la façon dont ils envisagent l'acte, la façon dont ils l'accomplissent et la prise de conscience. Ils pensent à tout, sauf aux conséquences, et ils seront jugés sans comprendre pourquoi puisqu'ils ont l'impression d'avoir accompli quelque chose de juste (voir Vasse 2005 : 14). Ici les adolescentss pratiquent le surf, donc l'idée du glissement est toujours présente. Glissement vers l'âge adulte, le verdict, glissement d'une pulsion à l'autre.

Vient alors *Ken Park*, seconde collaboration entre Clark et Harmony Korine. La cellule familiale a volé en éclats, les schémas vont de l'inceste à la violence physique ou psychologique et les corps sont filmés au plus près de la peau, exposés dans ce qu'ils ont de plus cru, de plus humain, assimilés à des cadavres en devenir, nus et vides.

Larry Clark (...) invente (...) l'adolescent dépouillé, sans épiphanie ni rédemption, en séjour temporaire sur la terre de ses ancêtres, quelqu'un qui ne serait plus assimilé à un âge de la vie ni à un idéal perdu mais à un état organique périssable, coïncé entre la présence désastreuse du devenu (les adultes) et la pression d'un devenir atrocement réduit à la perpétuation de la décrépitude. (Vasse 2005 : 6)

Ken Park n'apparaît que quelques secondes. Au début du film, il glisse sur son *skateboard* vers une mort choisie: il se suicide. Sans donner d'explication à son acte, le film élargit le champ pour explorer son entourage amical: des adolescents dont le seul point commun est la violence (subie ou perpétrée) et une sexualité pervertie, victimisante. Pas d'idéal romantique, pas de revendications: la mort est omniprésente et la répétition des schémas angoissante: un père épouse sa fille parce qu'elle ressemble à sa mère défunte, un autre harcèle son fils pour les mêmes raisons, le monde tourne dans une boucle horripilante où les jeunes gens glissent sans repères. *Ken Park* sonne comme «*skatepark*», comme si tous ces personnages

convergeaient vers cet être réduit à l'état de terrain vague puisqu'il a refusé d'atteindre l'âge adulte. Il faudra attendre la fin pour comprendre son geste: sa petite-amie venait de lui apprendre qu'elle était enceinte. Finalement, ce qui appelle la mort, ce n'est pas la première expérience sexuelle, comme c'était le cas dans *Kids*, c'est la filiation et par extension la naissance même.

Gus Van Sant n'est pas étranger à l'univers de Larry Clark. Comme lui, il ne prétend pas expliquer l'adolescence, juste la capter. Tous les deux sont à la recherche de la jeunesse américaine authentique à l'opposé du simulacre du *teen movie*. Ils travaillent avec de vrais adolescents, ce qui leur permet de se passer de ce que Jean-Marc Lalanne appelle « l'appareillage romanesque et psychologisant qui devait justifier les personnages lorsque les rôles étaient tenus par des acteurs plus âgés » (Lalanne 2003 : 18). Van Sant a toujours filmé la jeunesse marginale, mais au début des années 2000, sa tétralogie de la mort¹² va mettre en lumière un nouveau type d'adolescent : l'ange «vansantien». Il pose sur cette jeunesse d'après le 11 septembre et d'après *Columbine* un regard bienveillant, enveloppant. Comme Clark, il mythifie l'adolescent errant, le *skater*, mais il donne à l'imagerie urbaine cette «couleur» qui rappelle les années 70, sa propre jeunesse, et traite ce nouveau mythe avec une certaine nostalgie qui n'est pas sans rappeler celle de Coppola.

En 2006, Gus Van Sant explique sa fascination pour le sujet adolescent en utilisant une métaphore qui renvoie à *La Fêlure*,¹³ une nouvelle de Fitzgerald dans laquelle il compare l'existence à une assiette fêlée, un long processus de destruction. Ce qui intéresse le cinéaste, c'est donc de capter le « moment fugitif où quelque chose se brise dans l'âme humaine », soit ici le passage à un état adulte quasi absent de son œuvre. Comme chez Fitzgerald, ce ne sont pas les accidents de la vie qui brisent le cristal, mais les douleurs sourdes qui viennent de l'intérieur:

C'est le trait commun de beaucoup des fictions adolescentes à partir des années 80: à la révolte succède une absence de réaction, un détachement inquiétant, une indifférence glaçante, dont le cinéma de Gus Van Sant incarne le dernier état. (...) Et lorsque la douleur se libère, transperce sa carapace d'indifférence, ce n'est plus de façon conquérante et combative, contre la génération des parents, qu'elle se retourne. Mais plutôt contre elle-même, sous la forme

¹² La tétralogie de la mort de Gus Van Sant est composée de *Gerry*, *Elephant*, *Last Days* et *Paranoid Park*.

¹³ *La Fêlure* (*The Crack-Up*) est une nouvelle publiée par Fitzgerald à la fin de sa vie. Les premiers mots sont restés célèbres: « Of course all life is a process of breaking down». Fitzgerald qui n'a pas écrit depuis longtemps compare sa dégradation (celle de sa vie mais aussi de son art) à une assiette fêlée, le genre d'assiette qu'on ne sort pas devant les gens mais dont on se sert lorsqu'on est seul.

d'aberrants passages à l'acte – suicide collectif, fusillade au lycée. (...) Qui se rebelle contre qui désormais ? Qui veut détruire quoi ? La réponse est indéchiffrable. (Lalanne 2009 : 34)

Chez Gus Van Sant, le *teen angst* n'a plus lieu d'être puisqu'il n'y a plus d'autorité extérieure et que le contexte ne permet plus d'être 'en crise'. Les personnages évoluent dans une société post-consumériste fragile à l'opposé de l'abondance rassurante de l'*American way of life*. Il n'y a plus de figures parentales, ou alors la filiation n'est pas claire: un frère, une sœur, des personnages hors champ ou des parents physiquement présents mais inaptes. Le seul parent dans *Elephant* est joué par un sosie de George Bush. Van Sant s'est opposé publiquement à la réélection du président en 2004 et présente ici un père alcoolique qui conduit dans l'allée d'une banlieue paisible en arrachant des rétroviseurs sur son passage et qui ressemble trait pour trait à l'homme qui gouverne ce pays devenu potentiellement attaquant, comme le lycée, lieu ordinairement protégé, est devenu potentiellement attaquant. L'adolescent doit alors assumer la responsabilité du père et l'empêcher d'être un danger pour lui-même et pour les autres (voir Lalanne 2003 : 17). À la fin du film, conscient que son fils vient de frôler la mort, il reprend son rôle de père, probablement trop tard. Comme dans les *teen movies*, le monde adolescent représente l'Amérique, et la métamorphose qui le caractérise se superpose à celle que vient de subir le pays. Les adolescents de *Paranoid Park* discutent de la guerre en Irak au même titre qu'ils évoquent le divorce de leurs parents: ça fait partie de leur monde, et Van Sant compare le meurtre accidentel du vigile à la présence américaine en Irak, un élément de culpabilité qui nous affecte sans qu'on puisse le contrôler : d'ailleurs l'adolescent occulte les faits jusqu'à ce qu'ils lui reviennent par les images du journal télévisé.

Pour mieux symboliser cette mini-Amérique, il installe ses adolescents dans une imagerie populaire rassurante: les grands couloirs, la bibliothèque, la cafétéria, les vêtements, les couleurs, les cliques. Les joueurs de football incarnent la norme, le conservatisme et les *skaters* représentent l'Amérique de la marge, des *social outcasts* qui s'inscrivent dans une logique de rejet du mythe de la performance et de la popularité assez classique dans les films de lycée issus du cinéma indépendant (*Bienvenue dans l'âge ingrat*, *Thumbsucker* voire *Juno*). Contrairement à Clark, Van Sant insiste sur la collectivité (le lycée, le *skatepark*, le monde virtuel des jeux en réseau, le groupe de parole) pour mieux montrer que les adolescents ne font pas corps, qu'ils sont seuls face à leur destinée, à leurs responsabilités (Alex dans *Paranoid Park* ou John et son père dans *Elephant*), à leurs complexes et aux brimades (Michelle dans *Elephant*), et

surtout, encore une fois, face à la mort. Interrogé par la police au sujet du Paranoid Park, un des lycéens répond: « On n'est pas une communauté. On se connaît pas » (Osganian : 2009 : 79). Il n'y a pas de communication. On se croise, on se parle, mais il n'y a pas d'interaction ni verticale (parents-enfants) ni horizontale (d'ados à ados) (voir Deschamps 2005 : 17-18).

Ces lieux d'ordinaire si rassurants vont ici évoquer l'errance et l'enfermement, l'absence d'issue autre que la mort. On marche dans les couloirs labyrinthiques, on tourne en rond sur des *skateboards*, on tombe en panne au bord d'une route qui ne mène nulle part ou on se perd dans le désert. L'enfermement est une constante chez Van Sant : dès ses premiers films, le foyer s'envole, s'écrase ou se referme sur ses habitants. Il est source d'angoisse, jamais d'apaisement. Ici les lieux d'errance résonnent avec la falaise de Miller Town où Buzz trouve la mort dans *La fureur de vivre*, les endroits abandonnés (hangar glauque, ruelle sombre) où Rusty James affronte ses doubles et perd son frère, et le *skatepark* où Ken Park filme son suicide. L'état adolescent ressemble à un purgatoire dont le héros de Van Sant s'échappe par le processus créatif, le témoignage: l'écriture dans *Finding Forrester* et *Paranoid Park*, la photographie dans *Elephant*. Comme chez Coppola et chez Welles avant lui, la conscience du temps est omniprésente. Les nuages en accéléré rappellent que la destinée est en marche, qu'autour de cette boucle d'errance, il y a un monde qui tourne dans lequel il faudra trouver sa place. Contrairement à ceux de Larry Clark qui n'ont plus rien à espérer, les adolescents de Van Sant concluent leur parcours initiatique par une acceptation de la réalité adulte. Lorsque le Gerry survivant sort du désert, il est pris en stop par un père et son enfant, dans *Elephant*, après avoir échappé à la mort, John court retrouver son père et dans *My Own Private Idaho*, Scott reprend le flambeau du père.

Van Sant se sert surtout de l'adolescence pour explorer un des thèmes majeurs du cinéma américain post-11 septembre: l'idée selon laquelle le danger qui était auparavant totalement identifiable et localisable peut désormais surgir de partout y compris de l'intérieur. Aussi, lorsqu'au début d'*Elephant* une lycéenne regarde vers le ciel où les nuages semblent annoncer une menace, on est rassurés de savoir que les portes du lycée sont closes par mesure de sécurité, que les élèves sont protégés, on ne pense pas que le danger est déjà là, parmi eux et surtout qu'il surviendra sans prévenir et sans raison.

Comme *Donnie Darko* de Richard Kelly et *Mysterious Skin* de Gregg Araki, les films de Van Sant mettent en avant la double nature du sujet adolescent. Déjà dans *La fureur de vivre*, Stark était à la fois le bon et le mauvais fils et n'avait trouvé une forme d'apaisement qu'après la mort du double (en l'occurrence des doubles: son rival Buzz, et son 'ombre', Plato).

Les personnages de la tétralogie sont doubles: les deux Gerry, les deux tueurs d'*Elephant*, Blake et son âme, et dans une certaine mesure les deux 'Alex', celui d'*Elephant* et celui de *Paranoid Park*. Tous sont des figures de l'entre-deux: entre enfant et adulte, entre monstre et victime. Pour survivre, ils devront se séparer du double: les jeunes d'*Elephant*, comme des *rumble fish* dans l'aquarium du lycée, doivent échapper à leurs doubles meurtriers, le héros de *Paranoid Park*, à la fois assassin et innocent, se détache de sa culpabilité par l'écriture et brûle ses confessions par un feu salvateur. De la même façon, le Gerry survivant abandonne son double et le laisse pour mort dans le désert, et dans *Last Days*, le suicide rédempteur détache l'âme du poète maudit de son corps affaibli.

La prolifération du mal semble sans limite ni alternative chez (...) Larry Clark, alors que Gus Van Sant parvient à y inclure l'hypothèse de la construction, ou de la germination d'autre chose, au sein même de ce processus destructeur. Il n'exclut pas un autre miracle inexplicable, celui de l'apprentissage, tissé avec l'inexplicable de la destruction ou de la reproduction mortifère du même. (Lalanne 2003 : 18)

Il y a donc rédemption chez Van Sant. Là où les adolescents de Larry Clark refusent l'enfer des adultes où ils sont précipités, ceux de Van Sant traversent le miroir. La métamorphose passe par la destruction en vue d'une reconstruction: l'acceptation de la mort, celle des illusions, de l'enfance, de l'autre, en vue d'une construction d'un adulte qu'il choisit de garder hors champ.

Le *teen movie* se trouve aujourd'hui dans un nouveau cycle où il doit désormais cibler non seulement les adolescents mais aussi les «*tweens*» (pré-adolescents) et les *adulescents*. Dans le cinéma d'auteur, un mythe plus nuancé a vu le jour, le reflet d'une société qui doute et qui a perdu ses illusions de toute puissance. Un personnage errant pluridimensionnel a succédé au rebelle sans cause et à l'adolescent roi qui a fait les beaux jours du cinéma des années 80. Le cinéma de l'adolescence doit alors embrasser la nouvelle réalité d'une société américaine qui a changé, qui a démythifié ses héros, intériorisé ses douleurs. Depuis 2008, le contexte économique ne laisse plus non plus beaucoup de place à l'insouciance pour la génération née dans les années 90. Il n'est donc pas étonnant qu'un des succès de l'année soit *Hunger Games*, l'adaptation d'un roman de science-fiction mettant en scène des adolescents qui doivent s'entretuer dans le cadre d'un jeu télévisé organisé par le gouvernement d'une Amérique post-apocalyptique.

BIBLIOGRAPHIE

- AMIEL, Vincent et COUTE, Pascal. *Formes et obsessions du cinéma Américain contemporain*. Paris : Klincksieck, collection « Etudes ». 2003.
- BLOUIN, Patrice, CHAUVIN, Jean-Sébastien, FRODON, Jean-Michel, HANSEN-LOVE, Mia, LALANNE, Jean-Marc. « Table ronde / autour de trois films adolescents: l'Amérique au risque du participe présent ». *Cahiers du Cinéma*, octobre 2003, N°583 : 16-20.
- BOUTANG, Adrienne et SAUVAGE, Célia. *Les teen movies*. Paris : Editions Vrin, collection « Philosophie et Cinéma », 2012.
- BOVET, Lucien, 'Les Aspects Psychiatriques de la Délinquance Juvenile', *Bulletin de l'Organisation Mondiale de la Santé*, 1950 : 66.
- DESCHAMPS, Youri. « Elephant de Gus Van Sant: L'apesanteur et la Glace ». *Figures de l'adolescence: Le cinéma en rupture(s), Eclipses*, 2005, N°37 : 16-21.
- HANSEN-LOVE, Mia. « Portraits Crachés ». *Cahiers du Cinéma*, octobre 2003, N°583 : 23-24.
- LALANNE, Jean-Marc. « L'ado dans le cinéma US ». *Les Inrockuptibles*, 11 novembre 2009, N°728 : 30-34.
- LINDNER, Robert. *Rebel Without A Cause: The Hypnoanalysis of a Criminal Psychopath*. New York: Grove Press, 1944.
- LOMBARD, Gaëlle. « L'adolescence chez Francis Ford Coppola: l'enfance Tuméfiée ». *Figures de l'adolescence: Le cinéma en rupture(s), Eclipses*, 2005, N°37 : 98-105.
- MARION Gilles. « James Dean et La fureur de vivre : l'anticipation d'un nouvel horizon d'attente ». *Le Mouvement Social*, 2007, n° 219-220 : 131-148.
- MORIN, Edgar. *Les Stars*. Paris : Editions du Seuil, 1972.
- OSGANIAN Patricia. « Le skate entre émancipation et enfermement : à partir de Paranoid Park, de Gus Van Sant ». *Mouvements*, 2009, n° 57 : 78-83.
- SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres*. New York: McGraw-Hill Higher Education, 1981.
- SLOCUM, John David (dir.). *Rebel Without a Cause: Approaches to a Maverick Masterwork*. Albany, SUNY Press, 2005.
- VASSE, David. « A propos des films de Larry Clark: Le futur infâme ». *Figures de l'adolescence: Le cinéma en rupture(s), Eclipses*, 2005, N°37 : 6-14

Films cités:

- East of Eden (A l'est d'Eden)*, Elia Kazan, 1955
Rebel Without A Cause (La fureur de vivre), Nicholas Ray, 1955
The Graduate (Le Lauréat), Mike Nichols, 1967
Easy Rider, Dennis Hopper, 1969
American Graffiti, George Lucas, 1973
Risky Business, Paul Brickman, 1983
The Outsiders, Francis Ford Coppola, 1983
Rumble Fish (Rusty James), Francis Ford Coppola, 1983
The Breakfast Club, John Hughes, 1985
Ferris Bueller's Day Off (La folle journée de Ferris Bueller), John Hughes, 1986
Peggy Sue Got Married (Peggy Sue s'est mariée), Francis Ford Coppola, 1986
Heathers (Fatal games), Michael Lehmann, 1988
My Own Private Idaho, Gus Van Sant, 1991
*Totally F***ed Up*, Gregg Araki, 1993
Kids, Larry Clark, 1995
The Doom Generation, Gregg Araki, 1995
Welcome to the Dollhouse (Bienvenue dans l'âge ingrat), Todd Solondz, 1995
Nowhere, Gregg Araki, 1997
Finding Forrester (A la rencontre de Forrester), Gus Van Sant, 2000
Bully, Larry Clark, 2001
Donnie Darko, Richard Kelly, 2001
Ken Park, Larry Clark, 2002
Gerry, Gus Van Sant, 2002
Elephant, Gus Van Sant, 2003
Palindromes, Todd Solondz, 2004
Mysterious Skin, Gregg Araki, 2005
Last Days, Gus Van Sant, 2005
Thumbsucker (Age difficile obscur), Mike Mills, 2005
Juno, Jason Reitman, 2007
Paranoid Park, Gus Van Sant, 2007
Hunger Games, Gary Ross, 2012