

Couple, art et destructivité

Etude du cas : Marie Trintignant - Bertrand Cantat

Mémoire réalisé par
Laetitia Jadoul

Promoteur
Christophe Janssen

Année académique 2014-2015

Master en criminologie à finalité approfondie

Plagiat et erreur méthodologique grave

Le plagiat, fût-il de texte non soumis à droit d'auteur, entraîne l'application de la section 7 des articles 87 à 90 du règlement général des études et des examens.

Le plagiat consiste à utiliser des idées, un texte ou une œuvre, même partiellement, sans en mentionner précisément le nom de l'auteur et la source au moment et à l'endroit exact de chaque utilisation*.

En outre, la reproduction littérale de passages d'une œuvre sans les placer entre guillemets, quand bien même l'auteur et la source de cette œuvre seraient mentionnés, constitue une erreur méthodologique grave pouvant entraîner l'échec.

* À ce sujet, voy. notamment <http://www.uclouvain.be/plagiat>.

*Je voudrais remercier le professeur Janssen
pour ses remarques éclairées qui m'ont permis
d'établir le cadre de ce travail.*

*Je tiens également à remercier mes parents et mon beau-père
de m'avoir apporté leur soutien durant
ces deux années universitaires supplémentaires.*

*Et surtout, un grand merci à Stéphane,
pour son soutien sans faille
et sa relecture attentive de ce travail.*

*Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.*

Baudelaire, La mort des amants.

I. Introduction	1
II. Méthodologie	3
III. Présentation du cas Marie Trintignant et Bertrand Cantat	4
1. LA RENCONTRE	4
2. CARACTÈRE DES AUTEURS	5
2.1. Marie Trintignant	5
2.2. Bertrand Cantat	7
3. CONTEXTE	10
3.1. Cinéma	10
3.2. Musique	11
3.3. Famille	13
3.3.1. La fusion	13
3.3.2. La distance	15
3.4. Le dernier film	16
4. LES FAITS	19
5. L'APRES	21
6. CONCLUSION	23
7. QUESTION DE RECHERCHE	24
IV. Éléments théoriques et cliniques	27
1. LE COUPLE	27
1.1. Comment naît la notion de couple ?	27
1.1.1. L'objet et l'illusion	27
1.1.2. L'amour et le couple	31
1.2. La sexualité génitale à travers le couple	36
1.3. Conclusion	38
2. LE COUPLE ET LA DESTRUCTIVITÉ	39
2.1. La notion de destructivité	39
2.1.1. La pulsion de mort	41
2.1.2. L'acting violent	44
2.2. La part destructive de chacun	46
2.2.1. Selon une perspective Jungienne	46
2.2.2. Les femmes ne sont pas que victimes	48
2.3. La destructivité dans le couple	52
2.3.1. Le couple comme enveloppe et catalyseur	52
2.3.2. Le passage à l'acte ou quand prend place la violence conjugale	52
2.3.3. Le crime passionnel	55
2.4. Conclusion	56
3. L'ART ET LA DESTRUCTIVITÉ AU SEIN DES COUPLES	59
3.1. Violence et culture rock	59
3.2. En quoi l'activité artistique permet-elle de sublimer certaines pulsions?	60
3.3. L'importance d'être un personnage public	64
3.4. Exigence du travail d'artiste	67
3.5. Addiction et autodestruction	68

3.6. Conclusion	70
V. Analyse et discussion	71
1. DE LA RENCONTRE À LA DESTRUCTION	72
1.1. Le besoin de combler le manque	72
1.2. Le besoin de s'abandonner dans l'autre pour exister	74
1.3. Le besoin de détruire l'autre pour survivre	76
1.4. La jalousie	77
1.5. L'illusion de l'amour et le choix du partenaire amoureux	80
1.6. Conclusion	81
2. L'AMOUR, L'ART ET LA DESTRUCTIVITÉ SONT-ILS LIÉS ?	83
2.1. L'importance des pulsions de mort dans le destin pulsionnel	83
2.2. Les pulsions de mort pour combler le manque	84
2.3. Triptyque Amour - Art - Destructivité	86
3. ÉVOCATION D'AUTRES CAS	88
3.1. Peter Doherty et Kate Moss	88
3.2. Kurt Cobain et Courtney Love	90
3.3. Jim Morrison et Pamela Courson	92
IV. Conclusion	95
Bibliographie	99
Annexes	109
1. ARBRE GÉNÉALOGIQUE DE MARIE TRINTIGNANT	109
2. ARBRE GÉNÉALOGIQUE DE BERTRAND CANTAT	109
3. TEMOIGNAGE DE KRISTINA RADY	110
4. LA PRISE DE TOXIQUE EXPLIQUEE PAR PETER DOHERTY	113

Couple, art et destructivité

I. Introduction

Marqués par l'histoire qui a soulevé la France le 1er août 2003, nous nous sommes intéressés de près à l'homicide commis par Bertrand Cantat sur la personne de Marie Trintignant. À l'époque, alors âgés de treize ans, nous avons suivi l'affaire de loin sans réellement comprendre les événements. Douze ans plus tard, nous avons souhaité revenir sur les événements qui malgré les années restent flous, et ce afin de comprendre comment deux personnalités autodestructrices ont fait pour se rencontrer, s'aimer et se détruire au point d'en mourir.

Comment comprendre le passage à l'acte dans un couple tel que celui formé par Marie Trintignant et Bertrand Cantat ? Cette question constitue véritablement le point de départ de notre recherche. Par conséquent, nous tenterons de cerner la personnalité de ces intervenants, leur histoire, leur rencontre, dans le but de mettre en lumière les événements qui se sont produits la nuit durant laquelle les coups ont été portés.

Nous débuterons en vous présentant notre appareil méthodologique. Nous passerons ensuite à la description du cas Marie Trintignant - Bertrand Cantat qui sera notre fil conducteur tout au long de ce travail. Effectivement, lorsque nous aborderons des éléments plus théoriques, vous verrez que tous les concepts abordés sont en lien avec l'affaire susmentionnée.

Par une approche clinique, nous essayerons de comprendre et de définir ce qu'est le couple, pourquoi et comment deux personnes se rencontrent et finissent par s'aimer. Quel est ce besoin d'être deux pour finalement ne faire qu'un ? Nous débuterons alors par un travail sur la relation d'objet pour après s'intéresser à l'importance de l'illusion dans la création du lien. Nous entreprendrons ensuite de définir ce qu'est l'amour, ainsi que le couple tant au niveau émotionnel que sexuel.

Dans un deuxième temps, nous verrons comment cet amour, cette création de lien, peut mener à la destruction. Nous commencerons par définir ce qu'est la destructivité, pour ensuite comprendre comment agissent les pulsions de mort dans les relations amoureuses et enfin comment cette violence peut interférer dans une vie de couple.

Troisièmement, nous nous intéresserons à la culture rock'n'roll. En effet, nous prenons le parti de nous concentrer sur cette culture bien précise afin de rester au plus proche de l'affaire Marie Trintignant - Bertrand Cantat et de ne pas trop nous éloigner de notre sujet de départ. Nous entamerons ce chapitre par un bref historique de la culture rock et de la violence qui émane d'elle depuis toujours. Nous verrons ensuite comment, par leur art, ces musiciens arrivent à sublimer leurs propres pulsions violentes. De même, nous essayerons de comprendre comment ces individus, obligés de se construire une image, arrivent à conjuguer vie privée et vie d'artiste. Nous verrons alors comment ils font face à cette dualité. Enfin, nous nous focaliserons sur les exigences de ce mode de vie et sur l'impact de la prise de stupéfiant par ces êtres créateurs.

En abordant ces trois parties, notre but est de comprendre in fine comment et pourquoi la violence peut éclater dans un couple que tout semble unir. Ainsi, lors de notre analyse, nous étudierons dans quelle mesure l'art, l'amour et la destructivité sont liés. Par l'illustration d'autres exemples, nous prouverons que l'affaire Marie Trintignant - Bertrand Cantat n'est pas un cas isolé. En effet, il existe d'autres couples emplis de destructivité, où le passage à l'acte intervient comme unique moyen de délivrance.

II. Méthodologie

Dans le cadre de ce travail, nous utiliserons la méthode dite de l'induction. En effet, au lieu de partir d'éléments théoriques et ensuite poser des hypothèses, nous débiterons par l'analyse du cas qui nous intéresse. C'est à partir des recherches que nous aurons effectuées sur ce cas que nous ferons appel aux éléments théoriques qui nous semblent les plus adéquats. Notre question de recherche et nos hypothèses feront donc leur apparition après que nous aurons récolté suffisamment d'éléments pratiques pour pouvoir nous lancer dans la théorie.

Dans le but de récolter un maximum d'informations sur le cas Marie Trintignant - Bertrand Cantat, nous nous baserons sur des références biographiques. Celles-ci n'étant pas toujours simples à trouver ou parfois très peu impartiales, nous nous baserons également sur des articles journalistiques. En effet, c'est en croisant un grand nombre d'articles que nous pensons arriver à obtenir les informations les plus justes qu'ils soient. Nous nous rapporterons aussi sur certains reportages télévisuels.

Ainsi, nous travaillerons à partir de la méthode « qualitative ». Celle-ci nous offre un panel d'outils plus large et surtout elle semble mieux adaptée à notre recherche. De plus, en employant ce genre de méthode, nous ne recherchons pas à coder ou réduire. Notre intérêt se porte non pas sur le besoin de devoir définir ou catégoriser, mais sur la particularité du cas auquel nous faisons face. Les fins de notre recherche sont donc purement théoriques et non pas politiques ou basées sur l'intervention.

En recherchant un maximum de données sur un artiste, nous souhaitons le rencontrer dans sa globalité. Nous ne nous intéresserons pas qu'à un moment de sa vie, mais à son histoire en général afin d'avoir une approche holiste de notre objet. Notre ambition est purement descriptive. Nous nous basons ici sur l'analyse du cas Marie Trintignant - Bertrand Cantat dans le but de comprendre aussi bien ce qui s'est passé entre ces deux êtres que ce qui a pu se passer dans d'autres couples d'artistes. Notre objectif n'est donc pas de nous focaliser uniquement sur le cas Marie Trintignant - Bertrand Cantat, mais de comprendre le mode de fonctionnement de ce genre de couple.

III. Présentation du cas Marie Trintignant et Bertrand Cantat

1. LA RENCONTRE

En 2002, à Vaison-la-Romaine, Marie Trintignant, accompagnée d'Ann Cantat, assiste pour la première fois à un concert de Noir Désir. Elle allait tourner un film de son mari, « Janis et John », dans lequel elle joue le personnage de Janis Joplin. C'est dans ce cadre-là qu'elle voulait s'imprégner de l'ambiance rock'n'roll des concerts et voir comment les fans se comportent face à leur star favorite. Il paraîtrait que durant ce concert, Marie Trintignant soit tombée sous le charme de Bertrand Cantat. À la fin du spectacle, Ann Cantat lui fait rencontrer le groupe de Noir Désir. Selon les dires de la soeur de Bertrand Cantat : « On a tout de suite vu qu'il se passait quelque chose entre eux. Ils n'osaient pas se regarder dans les yeux » (Décugis, Labbé & Recasens, 2004). Marie Trintignant reviendra voir le musicien encore deux fois sur scène (Mannin, 2003).

Peu de temps après le premier concert, Marie Trintignant recontacte Bertrand Cantat par message et l'invite à manger chez elle. Ils seront quatre lors de ce repas. Le bassiste et l'assistante technique du groupe les accompagnant. Petit à petit, une relation à distance s'instaure entre eux. Lui est en tournée, elle est en tournage. À ce moment-là, Marie Trintignant est mariée depuis huit ans à Samuel Benchetrit. Bertrand Cantat, de son côté, est marié à Kristina Rady, qui est enceinte de leur deuxième enfant. En septembre de la même année, Marie Trintignant et Bertrand Cantat correspondent toujours intensément. À la naissance de sa fille, Bertrand Cantat semble distrait et, selon sa femme, il guette les messages de Marie Trintignant. Il a des scrupules et ne sait pas quoi faire. Kristina Rady explique qu'

« Il a voulu mettre ses distances. Mais Marie a insisté. Après la naissance de notre fille en septembre, je lui ai demandé de partir. C'était très douloureux, mais il valait mieux qu'il vive cet amour entièrement plutôt que de le regretter toute sa vie » (Mannin, 2003).

Suite à cette séparation, il part s'installer à Paris et c'est à partir de ce moment que lui et Marie Trintignant devinrent amants.

Cependant, gêné d'avoir laissé sa femme pour une autre, Bertrand Cantat parle de cette relation à très peu de personnes, par peur d'être jugé. Ce n'est qu'à la fin du mois de décembre 2002 qu'il ose enfin présenter Marie Trintignant aux autres membres de son groupe. En janvier, ils emménagent ensemble, après que Marie Trintignant ait demandé à son époux de quitter leur loft. Leur relation passe un cap et devient dès lors visible aux yeux de tous. Selon le journal *Le Point*, Bertrand Cantat ne s'habitue pas au mode de vie de sa bien-aimée. Même si nous n'avons aucune preuve concrète de ce qu'avance ce journal, il est sûr que les modes de vie de Marie Trintignant et Bertrand Cantat sont diamétralement opposés. Nous aborderons la question plus profondément un peu plus loin.

À propos de leur rencontre, la mère de Marie Trintignant, Nadine, décrit la situation tout autrement. Dans son livre « *Ma fille, Marie* » (2003), elle explique que devant le chagrin de Kristina Rady, sa fille avait rompu avec Bertrand Cantat. C'est ce dernier qui aurait harcelé Marie Trintignant pour qu'ils se remettent ensemble. Selon la maman, la situation désolait sa fille et celle-ci ne parlait que du chagrin de son mari lorsque la question de sa nouvelle relation était abordée.

2. CARACTÈRE DES AUTEURS

2.1. Marie Trintignant

Marie Trintignant est née de l'union de Jean-Louis et Nadine Trintignant. Elle avait une petite soeur, Pauline, décédée à l'âge de neuf mois. Marie Trintignant avait sept ans à l'époque. Ses parents lui ont également donné un petit frère, alors qu'elle avait onze ans. Son papa est comédien et sa maman réalisatrice. Nadine Trintignant est issue d'une grande famille du spectacle, ses deux frères étant tous deux acteurs et réalisateurs de films. Le monde de la caméra fait partie intégrante de leur système familial. Dès l'âge de quatre ans, la petite Marie Trintignant fait ses premiers pas devant la caméra au côté de son père et filmée par sa mère. Depuis, elle n'a plus arrêté jusqu'à son décès. Elle montait très régulièrement sur les planches de théâtres avec son père ou jouait dans les films de sa mère. Le cinéma est une affaire de famille chez les Trintignant et se construit ensemble.

Marie Trintignant a bien souvent été décrite par son entourage comme une enfant. Sa mère dit d'elle un jour dans une interview que « Marie est un personnage romanesque, déroutant. Elle déstabilise en toute innocence, en toute inconscience. Elle peut être cruelle comme une enfant, même si elle est profondément bonne » (Trintignant, 2003). Une autre source, voulant rester anonyme, dira au journal *Le Point* que Marie Trintignant agissait souvent comme une petite fille, mais que le charme qui émanait d'elle faisait qu'on lui pardonnait tout.

Pour Jean-Louis Trintignant, sa fille était une enfant sage et sans histoire. Il dira à la juge : « Vous savez, quand elle avait sept ans, j'ai dit à Marie de ne jamais faire de bêtises parce que je serais incapable de la gronder. Alors ? Elle n'a jamais fait de bêtises » (Monnin, 2003).

Mathias Othnin-Girard, le troisième compagnon de Marie Trintignant avec qui elle a eu un fils Léon, est technicien de cinéma. Celui-ci s'est vite exclu du clan Trintignant. Toutes les déclarations de Nadine Trintignant à propos des hommes de la vie de sa fille ne comprennent que les noms de Richard, François et Samuel, les précédents compagnons de Marie Trintignant. Mathias est très peu abordé dans son livre « Ma fille, Marie » (2003) : « Tu avais réussi à garder entre toi et Richard, toi et François, toi et Samuel, une tendresse une vraie. Profonde ».

Nous avons appris par le journal *Libération* que Mathias Othnin-Girard a dû se battre durant trois ans devant les tribunaux, afin de faire reconnaître sa paternité. Cette nouvelle dénote fortement de l'image que nous avions de Marie Trintignant qui essayait de garder une famille recomposée la plus unie possible et qui était la plus respectueuse des femmes envers ses ex-compagnons. Dans sa déposition, Mathias Othnin-Girard décrit Marie Trintignant comme une femme chaleureuse et humaine. Mais il dira aussi d'elle : « Elle essayait de réprimer ses impulsions, mais quand elle se mettait en colère, c'était une colère noire. Elle montait très vite, ce n'était aucunement progressif. » Sa femme actuelle expliquera aussi à la police qu'« Il n'était pas rare qu'elle [Marie Trintignant] se mette à crier très fort. C'était à la limite de la crise d'hystérie. Dans des textos échangés depuis Vilnius, elle était persuadée que nous allions enlever son enfant. C'était démentiel » (Lecadre, 2003).

De ces éléments, nous pouvons déduire deux discours très différents sur la personnalité de Marie Trintignant. Nous n'essayerons pas de savoir qui avait raison ou qui avait tort. Il est impossible de donner valeur de certitude soit aux parents en deuil de leur fille, soit à l'homme ayant subi trois ans de tribunaux pour être reconnu comme père de son fils. Nous mettons simplement en avant ces discours discordants pour montrer que cette jeune femme créait de l'ambiguïté et des divergences d'opinions dans son entourage.

Grâce à nos lectures, nous avons aussi pu constater que dès qu'un nouvel amour arrive, le précédent s'éclipse. Marie Trintignant quand elle aimait, ne se préoccupait pas de faire du mal ou à tout le moins ne s'en rendait pas compte. C'est ainsi qu'elle relançait Bertrand Cantat sans cesse alors que celui-ci était depuis dix ans avec sa femme, alors enceinte de leur petite fille. Il a le coeur brisé et ne sait quoi faire. Il reste auprès de sa femme, malheureux, qui finalement lui demandera de partir vu son attitude et les messages continus de Marie Trintignant.

Marie Trintignant reste en contact avec presque tous ses autres compagnons. Cela semble logique puisqu'elle a un enfant avec chacun d'entre eux. Malgré tout, puisqu'elle continue de tourner pour l'un ou de jouer pour l'autre, leurs relations ne sont pas que familiales, mais aussi professionnelles. Elle les côtoie sans cesse pour des tournages ou des promotions. Ils sont tous issus du même milieu, se fréquentent et se contactent régulièrement. Dès lors, nous pouvons constater que famille et travail sont constamment mélangés dans la vie de Marie Trintignant.

2.2. Bertrand Cantat

Les grands-parents de Bertrand Cantat étaient ouvriers. Ses parents venaient d'une petite ville de province où soit on était ingénieur, soit on était ouvrier. Ils n'ont pas voulu rentrer dans le moule et suivre les traditions familiales. C'est ainsi que le père de Bertrand Cantat est parti faire la guerre en s'enrôlant dans l'armée française. Sa mère choisit l'Éducation Nationale et finit par être la première diplômée de sa famille. Elle devint institutrice (Besse, 2012). Ils eurent trois enfants : Xavier, Bertrand et Anne. Selon le frère aîné de Bertrand Cantat, la famille déménageait souvent en fonction des affectations du père. Il dira de ses parents qu'ils « avaient les schémas éducatifs de leurs

propres parents. Ils étaient peu à l'écoute des enfants. C'était la vie, c'était comme ça » (Monnin, 2003). Mais malgré une éducation stricte, les discussions sont décisives et constructives chez les Cantat : « Nos parents, par leur ouverture d'esprit, nous ont inculqué l'esprit critique, poursuit Xavier. Ils nous ont donné malgré eux les armes de la contradiction. Alors, la crise d'adolescence a commencé assez tôt » (Monnin, 2003).

Alors que Bertrand Cantat veut faire de la musique avec ses copains, ses parents se fâchent en voyant pour lui un tout autre avenir (Besse, 2012). Il veut s'exprimer, il veut de la liberté. À l'âge de seize ans, il constitue l'esquisse du groupe Noir Désir avec des jeunes de son collège à Bordeaux. Ne sachant pas jouer d'un instrument, il écrit les textes et chante. C'est ainsi que vers l'âge de dix-sept - dix-huit ans, Bertrand Cantat part de chez lui où il se construit à distance de ses parents (Monnin, 2003). En 1987, le groupe signe chez Barclay (Besse, 2012). De là commence leur montée vers le succès. Néanmoins, cela fait peur à Bertrand Cantat qui refuse de vivre sous le feu des projecteurs. Il décide donc de ne pas s'installer à Paris, mais de s'établir en province afin de rester tranquille. Son mode de vie, de ce qu'on peut en lire à l'époque, est exemplaire. Il mange bio, est végétarien, fait du sport, ne boit pas beaucoup et s'occupe lui-même de son fils, refusant d'engager quelqu'un pour le faire.

Bertrand Cantat est un anticonformiste, un libertaire aux idéologies politiques engagées. Il profite de la visibilité de Noir Désir pour véhiculer ses idées. C'est un altermondialiste affirmé qui rejette la internationalisation. Il critique tout aussi bien l'Union Européenne que le Front National (Allix & Lesprit, 2010). C'est grâce à la popularité acquise avec Noir désir qu'il met en place des projets s'opposant aux nouvelles lois contre l'immigration. Mais au-delà de cet esprit contestataire, il lit beaucoup et s'inspire de grands poètes pour écrire les textes de ses chansons. Comme sources d'inspiration, on peut citer Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé et Maïakovski (Besse, 2012).

Selon un ami de Bertrand Cantat ayant été interviewé par la journaliste Monnin (2003), le chanteur est « un garçon capable de parler des heures, de ruminer des nuits entières quand quelque chose ne va pas. Qui ne lâche jamais l'affaire ». Kristina Rady a expliqué que l'artiste était capable d'être violent en paroles. Il lui arrivait parfois d'être

excessif et il était capable de s'emporter. Selon son ex-femme, cela n'a jamais été au-delà de la simple bousculade entre eux (Monnin, 2003).

Dans une interview donnée au Nouvel Observateur, Ann Cantat décrit la personnalité de son frère. D'après Ann, amie de Marie Trintignant et soeur de Bertrand Cantat, tous deux étaient des « écorchés ». Elle ne va pas loin pour justifier ses paroles et se rapporte simplement aux textes que son frère a pu écrire. Pour elle, son aîné a toujours été dans l'excès. Dans sa jeunesse, il s'est énormément blessé et lui a régulièrement fait peur. Il se serait calmé à la naissance de son fils, Milo. Ann Cantat explique aussi que son frère avait toujours une vision très noire des choses, un peu suicidaire. Celui-ci s'interrogeait souvent sur le besoin d'aller plus loin. Pour contrebalancer cette sorte de désespoir : « il déconnait tout le temps, il était le clown de service. Comme Marie » (Cantat, 2004).

Selon sa soeur, Bertrand Cantat ne s'est jamais battu, il n'a jamais levé la main sur qui que ce soit. Mais il a mis du temps à canaliser la violence et les idées noires qu'il avait en lui. Il y est arrivé grâce à la musique, à l'écriture. Apparemment, Bertrand Cantat était un bavard et avait besoin de discuter des heures pour arranger le moindre souci. Il voulait être sûr d'être compris. Sa soeur a écrit :

« Il ne lâche jamais le morceau. Jamais. Et si tu n'as pas la bonne réponse, t'es mal barré. Il est capable de passer cinq heures au téléphone, ou des nuits entières à ne pas dormir, pour aller jusqu'au bout d'une discussion. Ce n'est pas du tout pour imposer ni sa loi ni son idée. C'est une exigence. Il pousse la réflexion en permanence, il est d'une intégrité totale » (Cantat, 2004).

3. CONTEXTE

3.1. Cinéma

Le cinéma a toujours fait partie de la vie de Marie Trintignant. Au sens propre comme au figuré, elle est née dedans. Comme nous l'avons vu précédemment, son père est acteur et sa mère est cinéaste. À l'âge de quatre ans, elle joue son premier rôle au côté de son père, dans un film réalisé par sa mère. Une chose est sûre, le cinéma est une affaire de famille chez les Trintignant, tout le monde est plongé dedans et ce dès le plus jeune âge. C'est ainsi que le petit frère de Marie Trintignant est également de la partie. Il tourne lui aussi dans son premier film vers l'âge de trois - quatre ans avant de devenir assistant de réalisation, scénariste, réalisateur et producteur.

La carrière d'actrice de Marie Trintignant commence réellement lorsqu'elle atteint l'âge de seize ans. À ce moment-là, elle joue dans le film de son futur beau-père, Alain Corneau. Marie Trintignant est sur tous les fronts. Elle interprète une série de rôles divers et variés. Elle passe aussi bien du film noir qu'à la comédie, sur les planches ou devant la caméra. Elle continue à jouer dans de nombreux films de sa mère, ainsi qu'auprès de son père. Grâce à son talent, elle est nominée cinq fois aux Césars et en 2000 elle devient membre du jury au Festival du cinéma américain de Deauville.

Pour attester de son impressionnante carrière, Marie Trintignant a joué dans quarante-six films au cinéma, quatre courts-métrages, quatorze films à la télévision et neuf pièces de théâtre (IMDb). Elle a tourné dans à peu près sept films de sa mère et un grand nombre de fois auprès de son père. Mais chez Marie Trintignant la famille ne se résume pas à la famille nucléaire, à ses parents et son frère. Trois hommes sur les quatre qu'elle a rencontrés sont également en lien avec le cinéma. Elle a joué avec François Cluzet alors qu'ils étaient mariés et plus tard divorcés. Son dernier mari, Samuel Benchetrit, l'a mise en scène à deux reprises avec son père, Jean-Louis Trintignant, au théâtre.

Jouer et réaliser des films est aussi un moyen pour Marie Trintignant de faire passer ses messages. Elle et sa maman participent toutes deux « à l'oeuvre collective Contre l'oubli, compilant plusieurs courts-métrages ayant pour thème commun les prisonniers politiques » (Ratane, 2013). Marie Trintignant a toujours profité de son statut au cinéma pour interpréter des rôles de femmes fortes et libres. Elle a par exemple eu l'occasion de jouer dans le film de Nadine Trintignant « Victoire ou la douleur des femmes » : « récit romanesque du combat des femmes pour leur droit à disposer d'elle-même et de leurs corps » (Ratane, 2013). En participant à ce film, Marie Trintignant a suivi les pas de sa maman dans sa lutte pour l'avortement. Elle veut montrer, en jouant dans ce film, qu'elle soutient sa mère et son opinion. Elle aussi est là « pour que la maternité devienne un choix et non une fatalité » (Ratane, 2013)

Marie Trintignant joue aussi bien avec ses parents qu'avec ses compagnons présents et passés. C'est d'ailleurs souvent sur des lieux de tournages qu'elle les a rencontrés. Le cinéma, c'est sa vie et qui l'aime la suit. Dans son livre « Ma fille, Marie », Nadine Trintignant expliquait que malgré tout, ce sont les enfants de Marie Trintignant qui passaient au premier plan. Si elle devait aller les rechercher à l'école, elle y allait. Et bien souvent ceux-ci venaient voir jouer leur maman sur les plateaux de cinéma ou sur les planches de théâtre. Elle faisait son maximum pour s'occuper d'eux, néanmoins, elle était obligée de prendre des nounous pour savoir s'en charger lorsqu'elle était en train de tourner.

3.2. Musique

Noir Désir a été créé en 1980 par l'association de Bertrand Cantat et de Serge Teyssot-Gay, tous deux élèves d'un même lycée à Bordeaux. Quelques mois plus tard, Denis Barthe, batteur, se joint à eux, suivi du bassiste Vincent Leriche. Dès le départ le groupe fait fureur, se produit sur scène et remporte le concours Rockstone. De 1982 à 1985, on peut noter de grands changements dans le groupe, guitaristes et bassistes partent et reviennent. Finalement, le groupe constitué de Bertrand Cantat, Serge Teyssot-Gay, Denis Barthe et Frédéric Vidalenc, reste stable pendant dix ans avant que le bassiste ne soit remplacé par Jean-Paul Roy.

En 1987, Noir Désir signe chez Barclay. Malgré cette reconnaissance, Denis Barthe et Bertrand Cantat ne prennent pas la grosse tête. Ils assistent dans les coulisses aux concerts de grosses machines à succès. Ils poussent les caisses et font les installations afin de gagner leur vie. Barclay essaye de faire monter le groupe en les présentant sur les chaînes télévisées, mais celui-ci refuse. Ils ne s'en sortent pas sur les plateaux et ne trouvent pas d'intérêt à se faire connaître d'un public de ménagères. Après leur premier album, le groupe décide d'imposer un son plus rock, plus sombre à leur maison de disque. Leurs textes et leur musique prennent un tournant beaucoup plus dur.

Profitant de leur notoriété, Noir Désir se met à défendre certaines causes et fait passer des messages politiques et humanistes dans ses chansons. En 2002, en recevant les prix du meilleur album et du meilleur disque aux Victoires de la Musique, le groupe en profite pour s'en prendre aux grandes multinationales. Mais devons-nous rappeler qu'à l'époque ils étaient engagés auprès de l'une d'elles ? En mai 2002, les musiciens improvisent quatre concerts en France suite au passage au second tour du Front National lors des élections présidentielles françaises. Le groupe lutte contre le racisme et la haine et pour cela s'associe à un grand nombre d'artistes.

Bertrand Cantat, à l'origine de Noir Désir, a toujours évolué en tant qu'autodidacte. C'est au fur et à mesure des années qu'il a appris à jouer de la guitare. Il a cependant toujours écrit. Étant un grand amateur de poésie et de littérature, l'écriture est pour lui une échappatoire et un bon moyen de partager ses émotions. Quand il a été incarcéré à Muret, après avoir quitté Vilnius, il a pu récupérer l'une de ses guitares. Il a expliqué durant son entretien de trois heures aux Inrockuptibles que pour sentir un peu la paix revenir, il écrivait des poèmes, des bouts de chansons. Cependant, cet apaisement n'était que de courte durée (Paris Match, 2013).

Comme nous pouvons le voir dans ce récit biographique de Noir Désir, la musique est tout pour Bertrand Cantat. Celle-ci a toujours fait partie de sa vie et est l'un de ses meilleurs moyens d'expression. Elle l'a accompagnée de son adolescence à l'âge adulte. La musique lui a permis d'évoluer et de grandir, d'évoquer ses coups de gueule et de défendre ses idées. Elle a toujours été là dans ses moments de tristesse et ses moments de joie. Quand on voit la colère que Bertrand Cantat peut montrer lors de ses concerts,

on peut se demander à quel point il a besoin d'extérioriser certaines pulsions en montant sur scène ou en composant. Bertrand Cantat lui-même dira aux Inrockuptibles : « Quand je vois à quel point je suis doué pour la vraie vie, je préfère être sur scène ».

3.3. Famille

3.3.1. La fusion

La famille de Marie Trintignant s'est toujours montrée très fusionnelle. Alors qu'elle n'avait que sept ans, sa petite soeur âgée de neuf mois décède. Sa famille s'est soudée autour de cette perte et les parents se sont alors concentrés sur leur aînée, la petite Marie Trintignant. Dans son livre, Nadine Trintignant (2003, p.94) explique en parlant de sa fille aînée que :

« Jean-Louis est tombé amoureux de toi le 21 janvier 1962 à la clinique du Belvédère. Il te regardait grandir et son amour grandissait. Il allait jusqu'à ne pas être content, les jours où tu étais un peu moins belle, ce qui me faisait rire. Tu aurais pu devenir la reine des capricieuses. Au contraire, être entourée de notre amour t'a rendu la plus douce des fillettes, puis des jeunes filles, puis des jeunes femmes ».

Lorsque Marie Trintignant eut son premier enfant, sa maman était persuadée que sa propre fille serait incapable d'accoucher. Elle voyait sa fille sur son lit d'hôpital en plein travail et ne voyait que la petite fille qui était en elle. En parlant à Vincent Trintignant de la naissance du premier enfant de sa soeur, Nadine Trintignant lui demanda : « s'il était content d'avoir... un petit frère! » (Trintignant, 2003). À propos de la relation entre Marie Trintignant et son père, Nadine Trintignant a également écrit : « Depuis quelques années, quand tu me parlais de lui, il semblait qu'il était devenu un peu ton grand fils. Jean-Louis perdait sa fille en même temps que sa seconde maman ».

La relation entre la mère et la fille était aussi fusionnelle. Alors que Marie Trintignant avait seize ans et tournait à Rome avec son papa, Nadine Trintignant a rêvé que sa fille était en danger et l'appelait à l'aide. Lorsqu'elle téléphona à l'hôtel, Marie Trintignant lui expliqua simplement qu'elle dormait. La fille avoua à la mère, un an plus tard, qu'en

réalité ce jour-là elle venait de faire l'amour pour la première fois avant que son téléphone ne sonne. Pour Nadine Trintignant « Cette histoire d'appel m'a fait croire que toujours je saurais si toi ou ton frère vous aviez besoin de moi » (Trintignant, 2003).

Il était important pour les parents Trintignant que les hommes de la vie de leur fille puissent les accepter. Toujours d'après les dires de Nadine Trintignant :

« Richard quand il vivait avec toi, riait quand il parlait de ta complicité avec ton père. François la respectait. La comprenait. Avec sa tendresse, son humour, son talent, Samuel en a fait sa première pièce de théâtre. Vous l'avez jouée et c'était comme un chant d'amour ». (Trintignant, 2003, p.64)

Comme nous pouvons le voir, tout se mélange dans la vie de Marie Trintignant. Sa carrière s'est créée autour de sa famille. Et lorsque l'on parle de famille, on ne parle pas seulement de ses parents, mais aussi de ses compagnons et ex-compagnons. Dès le moment où elle a joué dans le film de son beau-père à l'âge de seize ans, Monnin (2003) met en avant le fait que la carrière de Marie Trintignant est un récit de son histoire familiale. Son dernier film paru au cinéma est le film « Janis et John ». Celui-ci a été réalisé par son époux de l'époque, Samuel Benchetrit, avant qu'elle ne le quitte pour Bertrand Cantat. Le rôle de son partenaire dans le film était joué par son ancien compagnon, François Cluzet. Son père, Jean-Louis Trintignant y a aussi tenu un rôle. Le scénario du téléfilm Colette, que Marie Trintignant tournait au moment du drame, était coécrit par la mère et la fille Trintignant et mis en scène par Nadine Trintignant. «L'amant incestueux de Colette y est joué par son propre fils, Roman » (Monnin, 2003). La dernière pièce qu'elle a jouée les « Lettres à Lou » de Guillaume Apollinaire a été mis en scène par son mari, Samuel Benchetrit et elle y jouait la maîtresse de son père. La famille Trintignant s'est toujours amusée de ce jeu autour de l'inceste et des tabous. Marie Trintignant dit un jour en interview : « Nous sommes plus naïfs que les gens qui peuvent y voir de la perversité. C'est juste un jeu et c'est moins gênant de jouer des scènes d'amour avec un proche. » (Monnin, 2003).

Pour compléter le tableau, Marie Trintignant fut adoptée, ainsi que son frère, par leur beau-père Alain Corneau. Celui-ci a souhaité adopter les enfants de sa compagne après leur mariage. La seule question de Jean-Louis Trintignant étant de savoir : « ce seront toujours mes enfants quand même ? » (Clergeat, 2010).

3.3.2. La distance

La vie familiale de Bertrand Cantat est diamétralement opposée à celle de Marie Trintignant. Chez lui, dès son plus jeune âge, les limites sont posées par sa maman institutrice et son papa ex-militaire. Il paraît que des « engueulades » se produisaient régulièrement dans la famille Cantat (Cantat, 2004). Leurs discussions étaient souvent houleuses. Leur thème de prédilection ? La politique. Jamais d'accord les uns avec les autres, ils pouvaient discuter des heures et s'emporter facilement. Ann Cantat explique qu'il était arrivé à chaque enfant de prendre des claques de leur maman mais que ce n'était pas pour autant quelle ne les aimait pas et vice versa. À l'époque, « c'était une manière d'éduquer les enfants », dit-elle (Cantat, 2004). Elle s'exprime aussi sur le passé assez difficile de sa maman et que cela leur a sûrement été transmis. On se doute, vu les nombreux déménagements de la famille Cantat pour suivre leur père, que ceux-ci ont appris à ne pas s'attacher aux lieux, aux personnes. Ann Cantat décrit également son frère, Bertrand Cantat, comme un handicapé de la vie, comme s'il « n'a pas été vraiment dans la vie » (Cantat, 2004). Malgré ce paysage familial assez complexe, il semblerait que la famille se soit réunie autour de la condamnation de l'un de leurs membres.

N'oublions pas non plus que Bertrand Cantat a claqué la porte de chez lui vers l'âge de dix-sept ans. Il voulait jouer de la musique et ne voulait pas se voir dicter ses choix de vie par ses parents. Décugis, Labbé et Recasens (2004) expliquent dans leur article que contrairement à Marie Trintignant, Bertrand Cantat était incapable de dormir jusqu'à midi. Celui-ci se levait tous les jours à l'aube pour écrire ou composer. Alors que pour lui tout doit être simple et carré, pour elle tout se confond et s'entremêle. Beaucoup de choses séparent Bertrand Cantat et Marie Trintignant. Alors que *Noir Désir* se révolte, en juillet 2003, sur le conflit des intermittents du spectacle, le film de Marie Trintignant est délocalisé en Lituanie pour réduire les frais de main-d'oeuvre. Lui, le grand solitaire altermondialiste, luttant pour la lutte contre les opprimés, se confronte à une famille

unie, sans frontière, gauche caviar qui « lutte » tout en réduisant ses frais. C'est en cela que les rapports entre Nadine Trintignant et Bertrand Cantat n'ont jamais été des plus simples. Le père de Marie Trintignant s'entendait bien mieux avec ce jeune homme qu'il trouvait « très cultivé » (Décugis & al., 2004).

3.4. Le dernier film

Le dernier film tourné par Marie Trintignant se déroulait à Vilnius. Les uns diront que Marie Trintignant ne voulait pas de Bertrand Cantat sur place et les autres diront qu'ils étaient incapables de se séparer. Quoi qu'il en soit, tous deux rejoignent le reste de l'équipe de tournage à Vilnius le 25 mai 2003 (Décugis & al. 2004). Marie Trintignant va jouer six jours sur sept. Bertrand Cantat passe son temps entre le plateau de tournage et sa chambre d'hôtel. Selon Nadine Trintignant, sa fille n'était plus la même pendant ce tournage, elle avait « perdu sa joie de vivre » (Trintignant, 2003, p.66). Apparemment Marie Trintignant s'était isolée lors de ce tournage et cela n'était pas dans ses habitudes :

« Son attente [celle de Bertrand Cantat] te faisait te sentir coupable de faire ton métier. C'est ce qu'il voulait. Inquiète, pas heureuse, tu guettais l'instant où tu pourrais le rejoindre. Comédienne ô combien disponible, d'habitude, pour ton metteur en scène, tes partenaires, et l'équipe, jamais tu ne t'étais comportée ainsi sur un film. » (Trintignant, 2003, p.12)

« Sur ce film-là, tu as toujours déjeuné seule avec ton meurtrier, soit dans ta caravane, soit à la cantine quand elle était désertée. J'en étais un peu triste, frustrée, mais je pensais "C'est qu'elle le veut comme ça." Pas une seule fois tu n'as dînée avec moi ou Vincent. C'était contraire à nos habitudes. » (Trintignant, 2003, p.48)

Mais il n'y a pas qu'au niveau de sa présence sur le plateau que Marie Trintignant se montre différente. En effet, les scènes de nu sont apparemment un vrai calvaire pour elle. Elle se montre pudique et essaye bien souvent de les éviter, toujours selon les dires de sa maman :

« Les scènes d’amour t’angoissaient. Tu me demandais de me contenter de suggérer l’amour entre deux amants par un regard. C’était déraisonnable. Ça ne te ressemblait pas » (Trintignant, 2003, p.42).

Les journalistes du journal *Le Point* reprennent plusieurs sources pour décrire la difficulté de Marie Trintignant de tourner ce genre de scène et le besoin de sa mère de reporter tous les comportements de sa fille sur son compagnon, Bertrand Cantat :

« Le 14 juillet, elle refuse de tourner une scène de nu. Au grand dam de la réalisatrice. “Ma fille était anormalement pudique, indiquera Nadine à la juge d’instruction Nathalie Turkey le 12 septembre 2003. Elle devait être sous l’influence de son compagnon.” En fait, Marie a toujours eu du mal avec les scènes de nu. Comme elle l’a confié lors de l’émission « Recto Verso » sur Paris-Première, enregistrée quelques mois avant sa mort : “Jouer nue, ça me gâche la journée. Je ne peux plus le faire.” » (Décugis & al., 2004)

Néanmoins, on peut s’interroger sur les raisons pour lesquelles elle s’oppose tellement à jouer des scènes d’amour. Est-ce réellement parce que Bertrand Cantat est dans la même ville qu’elle ou sur le plateau de tournage ? Est-ce vraiment pour éviter la jalousie de son amant ? Ou bien est-ce parce qu’elle est mal à l’aise de tourner ce genre de scène devant son fils ? Avec son fils ? Un élément très peu publié par la famille Trintignant est le fait que l’amant incestueux de Colette était joué par Roman Kolinka, le fils de Marie Trintignant. La mère et le fils sont donc censés jouer des scènes d’amour passionnées dans ce film. Comme dit précédemment, les Trintignant se sont toujours amusés à jouer avec les frontières de l’inceste. Pour eux, il ne s’agit que d’un jeu. Mais nous nous interrogeons quand même sur la difficulté de devoir jouer des scènes d’amour avec son fils alors que son nouvel amour se trouve à quelques mètres.

Durant le tournage de *Colette*, le couple a également eu des difficultés d’organisation avec les enfants. La petite tribu devait normalement rejoindre leur mère et leur frère durant l’entièreté du mois de juillet. Malheureusement tout ne se passe pas comme prévu. Les calendriers de chacun sont difficiles à combiner. Cela crée beaucoup de tension dans le couple. Marie Trintignant supportant difficilement d’être séparée de ses

enfants. Il y eut également de grands problèmes entre Marie Trintignant et l'un de ses anciens compagnons. En effet, elle reprochait à Mathias Othnin-Girard, père de son fils Léon, de vouloir lui enlever son enfant. Cependant la raison pour laquelle le petit de huit ans ne pouvait venir était purement médicale (Décugis & al., 2004).

Les enfants finirent tous par arriver. Leur voyage a été payé par Bertrand Cantat. Mais la production peine à trouver un appartement suffisamment spacieux pour loger cette grande famille recomposée. Finalement, c'est Bertrand Cantat qui logera toute la tribu à ses frais dans l'un des hôtels de la région (Décugis & al., 2004). Alors que Marie Trintignant tourne, c'est son compagnon qui s'occupe de toute la marmaille. On est donc loin de celui qui veut éloigner sa compagne de sa famille et de ses enfants. Malgré tout, au lieu de rester un mois entier, les enfants ne sont restés qu'une dizaine de jours. Bertrand Cantat, père d'un seul enfant, a dû en une fois s'occuper de cinq enfants à la fois et était, paraît-il, épuisé par la situation. Il ne comprenait pas que Marie Trintignant veuille faire appel à des nourrices et le refusait, c'est ainsi que les enfants sont partis rejoindre leurs pères respectifs. Marie Trintignant avait mal au coeur de se séparer de ses petits, mais dit à sa maman qu'elle « les voyait seulement une heure le soir. Et crevée. Qu'ils seraient mieux en France » (Trintignant, 2003, p.90).

Selon Kristina Rady, Bertrand Cantat « en avait marre d'être à Vilnius » (Monnin, 2003). Il se plaignait du temps et ses enfants lui manquaient. Il paraîtrait qu'il comptait quitter Vilnius une semaine avant le drame. Marie Trintignant l'en aurait dissuadé. Elle voulait qu'il reste jusqu'au bout pour qu'ils puissent ensuite partir en vacances ensemble (Monnin, 2003). De plus, lors d'un appel de Kristina Rady à son mari, lui demandant de laisser leur maison de Moustey à un ami, Marie Trintignant s'empporte. Elle trouve que Bertrand Cantat est trop conciliant avec sa femme et que celui-ci ne devrait plus être en contact téléphonique avec elle. Leurs relations sont tendues, chacun jaloux de l'ex-compagnon de l'autre. En effet, Bertrand Cantat a eu du mal à trouver sa place entre les précédents hommes de la vie de Marie Trintignant. En rentrant de Vilnius, celle-ci devait repartir faire la promotion de son dernier film avec ses ex-compagnons : Samuel Benchetrit et François Cluzet. Bertrand Cantat ne comprenait pas pourquoi si lui ne pouvait plus avoir de contact avec son ex-femme, il n'en était pas de même pour Marie Trintignant et les pères de ses enfants.

4. LES FAITS

Le 26 juillet 2003 a lieu le dernier jour du tournage de Colette. Marie Trintignant est sur le plateau du film. Lorsque Bertrand Cantat la rejoint dans sa caravane, celle-ci vient de recevoir un message de son mari, Samuel Benchetrit. Elle explique que ce dernier lui demande de faire des photos pour leur film « Janis & John ». Lorsque l'actrice retourne sur le plateau, son compagnon ne sait s'empêcher d'aller consulter ce message par lui-même. Ce qu'il lit ne lui plaît pas. Dans ce message, Samuel Benchetrit l'appelle « Ma petite Janis ». Le chanteur ne tolère pas ces mots trop tendres. De plus, il estime que si lui n'a plus droit d'être en contact avec sa femme, il devrait en être de même pour Marie Trintignant.

Bertrand Cantat veut des explications, il veut clarifier la situation. Marie Trintignant se tait, veut éviter le conflit. C'est le dernier jour du tournage et comme à chaque fois, un pot est prévu à la fin de la journée avec le reste de l'équipe. Tous deux arrivent en retard. La situation est tendue, ils restent à deux dans leur coin à discuter. Néanmoins, ils profitent de la soirée pour boire. À la fin du repas, vers vingt-trois heures, le couple passe chez un de leur ami lituanien, Andrius. Ils continuent à faire « la fête » à trois. Un jeune homme de dix-neuf ans, vivant dans l'appartement d'à côté, explique que Bertrand Cantat a sauté sur leur balcon :

« Tout à coup, on a vu un homme, ma mère a crié, le type m'a dit : "I'm sorry, I'm sorry". Je l'ai ramené chez Andrius et là j'ai aperçu une femme, la tête penchée contre la table. Il y avait une bouteille de vodka Absolut Pepper à moitié vide devant elle. Elle n'a pas levé les yeux, elle était sans réaction. » (Décugis & al., 2004).

À minuit, ils regagnent leur appartement. Sur la route, ils croisent l'équipe du tournage et Marie Trintignant, ivre, est incapable de reconnaître son fils : « Ma mère devait avoir bu, car elle ne s'est même pas retournée pour me saluer », a confié Roman Kolinka aux policiers français (Décugis & al., 2004). Le rapport médico-légal révèle qu'on a retrouvé un gramme d'alcool par litre de sang dans l'expertise de Marie Trintignant. Ce rapport a également prouvé que l'actrice était une consommatrice journalière de cannabis (Vézard, 2003).

À leur retour à l'hôtel, Bertrand Cantat repart à la charge. Il veut comprendre, il veut clarifier la situation. Marie Trintignant s'énerve. Le mélange d'alcool et de cannabis fait son effet, elle rentre dans une colère noire. Elle crie et blesse Bertrand Cantat. Elle aurait déclaré : « Si notre relation ne te convient pas, tu n'as qu'à retourner chez ta femme! » (Chabrun & Pelletier, 2004). Elle le frappe, il tombe, une vieille douleur au dos se réveille et sur ces faits, Bertrand Cantat s'emporte et la gifle une fois, deux fois, trois fois, quatre fois et elle s'effondre sur le sol (Chabrun & Pelletier, 2004). Elle a les yeux fermés. Selon lui, elle dort. En réalité elle est dans un profond coma dont elle ne se réveillera pas. Ne sachant quoi faire, Bertrand Cantat soulève Marie Trintignant, la pose sur son lit, la déshabille et lui pose un linge humide sur le front. Suite à cela, il passe plusieurs appels, en commençant par Samuel Benchetrit. Ensuite, il contacte Vincent Trintignant, le frère de Marie, qui accourt aussitôt à leur appartement. Il écoute Bertrand Cantat parler pendant près d'une heure pour ensuite aller voir où et comment va sa soeur. En voyant son état, il appelle directement l'hôpital, mais il est trop tard. Marie Trintignant décède de la conséquence des coups de son compagnon le 1er août 2003.

5. L'APRES

La grande question des médias et de la famille Trintignant était de savoir si ce genre de comportement s'était déjà passé auparavant. Bertrand Cantat avait-il déjà été violent avec Marie Trintignant ou avec d'autres femmes ? La police a enquêté auprès des ex-petites amies de Bertrand Cantat. Ils se sont également renseignés du côté des hôpitaux et des commissariats, afin de voir s'il y avait des antécédents de violence. Mais rien n'a été trouvé.

Pourtant, des questions subsistent. À son arrivée à Vilnius, il paraîtrait que Kristina Rady ait parlé à Roman Kolinka :

« C'est elle qui, en débarquant à Vilnius, le dimanche soir, a raconté à Agnès qu'il l'avait souvent battue. À Roman aussi, avec des détails : la fois où étourdie des coups, ton meurtrier l'avait laissée au sol, hébétée de douleur. [...] Je suis convaincue que ton meurtrier t'a battue avant ce sale samedi » (Trintignant, 2003, p.54)

Le texte ci-dessus est bien évidemment celui d'une mère désespérée et nous ne savons ce qui est vrai ou non. Il s'agit bien entendu de ce qu'elle ressent, de ce qu'elle imagine et de ce qu'elle interprète. Nous nous interrogeons quand même sur les propos qu'aurait pu tenir Kristina Rady. Trois ans après la libération conditionnelle de Bertrand Cantat, celle-ci a mis fin à ses jours, alors que son mari et ses enfants étaient dans la maison. Six mois auparavant, Kristina Rady a appelé ses parents, étant absents, elle leur a laissé un message vocal, retranscrit dans son intégralité par Bouchet et Vézard et que vous retrouverez en annexe.

Dans ce message vocal, Kristina Rady explique son désespoir face à la violence de Bertrand Cantat depuis sa sortie de prison. La seule personne au courant de ce qui lui arrivait était sa soeur, à qui elle a demandé de ne rien dire. Ses parents ne savaient rien de ce qui se passait et Kristina Rady ne leur parlait plus pour ne plus avoir à leur mentir. Elle décrit l'intensité de la violence de Bertrand Cantat :

« Hier j'ai failli y laisser une dent, tellement cette chose que je ne sais comment nommer ne va pas du tout [mot inaudible], mon téléphone, mes

lunettes, il m'a jeté quelque chose, de telle façon que mon coude est complètement tuméfié et malheureusement un cartilage s'est même cassé, mais ça n'a pas d'importance tant que je pourrai encore en parler. »

« Mais je n'ai pas voulu vous parler de tout ça, naturellement vous pouviez deviner qu'une série d'événements encore plus regrettables que ceux de 2003 a eu lieu, car à l'époque cela ne m'était pas arrivé à moi, tandis que maintenant cela m'arrive, et déjà à plusieurs reprises j'ai échappé au pire, et puis c'est intenable, les enfants n'en peuvent plus »

Dans son message, elle explique également comment Bertrand Cantat l'aimait, elle décrit la force de son amour, si exclusif qu'elle n'ose plus rien faire :

« Mais... puisque nous avons donc décidé de revivre ensemble et que Bertrand, n'est-ce pas, est à nouveau amoureux de moi et ne peut vivre qu'avec moi, ce qui serait bien s'il était possible de vivre avec lui, mais on ne peut pas, et voilà... J'ai essayé et j'essaie de vivre de telle manière que je ne sois pas obligée de fuir [...] avec Bertrand dans un état aussi grave, on n'arrive pas à réfléchir la tête claire et, de peur, on ose à peine respirer. [...] Bertrand est fou, il croit que c'est là le plus grand amour de sa vie et que, mis à part quelques petits dérapages, tout va bien. »

À ce moment-là, la plus grande peur de Kristina Rady est de fuir et que son mari se suicide. Elle ne veut pas que ses enfants se retrouvent orphelin et c'est ce qui l'effraye le plus : « tel que je connais Bertrand, il se suiciderait, et alors les enfants resteraient là, orphelins ». On apprend également dans cet appel que Kristina Rady avait rencontré quelqu'un, vivait quelque chose qui lui faisait du bien et la rendait heureuse. Malheureusement, Bertrand Cantat n'a su le supporter. Il a voulu récupérer sa vie et sa famille comme cela se passait avant l'arrivée de Marie Trintignant dans leur vie.

Est-ce que Bertrand Cantat est devenu violent suite à sa sortie de prison ? Est-ce qu'il revit ce qui s'est passé avec Marie Trintignant la nuit du 26 au 27 juillet 2003 ? Est-ce les faits ou la prison qui l'ont changé ? A-t-il toujours été violent ? Nous ne le saurons probablement jamais.

6. CONCLUSION

Au long de cette présentation, nous avons essayé de relater les faits bruts, tels que nous avons pu les retrouver dans des biographies, articles de presse ou encore sites internet. Nous restons attentifs au fait que toutes ces sources ont leur propre point de vue sur les faits et que très peu sont entièrement impartiales. Cependant, nous espérons faire la part des choses et en nous basant uniquement sur les faits concrets et certifiés pour avancer.

Pour parler de cette histoire, nous avons donc décidé de commencer par la rencontre de ces deux êtres pour ensuite creuser plus dans leur passé. S'agissant malgré tout d'une histoire d'amour, il nous semblait inconcevable de commencer à relater les faits sans parler de leur rencontre. Par la suite, nous avons pris le parti de nous intéresser à Marie Trintignant et Bertrand Cantat en tant qu'êtres distincts. Dès lors, nous avons voulu comprendre leur mode de fonctionnement intrapersonnel. Il nous a ensuite semblé important de nous focaliser sur le contexte des faits. Tous les deux sont issus d'un milieu artistique différent. L'un dans le cinéma, l'autre dans la musique. Ces milieux jouent un grand rôle dans leur vie respective et par conséquent dans leur vie à deux. Nous nous sommes également intéressé à leur milieu familial. Si l'on en croit la famille Trintignant, il s'agissait de la famille parfaite et rêvée, mais nous avons pu constater les nombreuses défaillances dont faisait preuve ce système où l'inceste est omniprésent. Bertrand Cantat lui a très vite fui la constellation familiale pour créer son propre système autour de son groupe de musique et sa femme Kristina.

Les contraires s'attirent, Marie Trintignant la dépendante et Bertrand Cantat l'indépendant se rencontrent et ne forment plus qu'un. Quitte à mettre la famille entre parenthèses pour elle, la musique pour lui. Ils se créent un univers qui leur est propre. Mais arrivé à Vilnius, tout se complique. Marie Trintignant joue dans un film produit par sa maman, dans lequel son amant est joué par son propre fils. Elle ne sait pas comment faire avec cela. Ce film est une épreuve et pour la dépasser elle a besoin de Bertrand Cantat. Lui arrête tout pour être là, pour elle. Elle le demande sans cesse sur le tournage et s'il n'est pas là, elle l'appelle. Il lui permet de ne pas éclater, de se défracter, il est son soutien, son unité. Mais dès que tout s'arrête, que le tournage se termine, Bertrand Cantat n'est plus d'aucune utilité. Marie Trintignant y a survécu grâce à son

aide, mais maintenant il faut aller de l'avant, penser à ses autres films, ses campagnes de promotion. Il n'est plus sa priorité et c'est là que tout éclate.

7. QUESTION DE RECHERCHE

Maintenant que nous avons pu analyser la situation Marie Trintignant - Bertrand Cantat sous plusieurs angles, nous allons prendre un recul théorique sur ce qu'est l'amour et être en couple, la destructivité et l'autodestruction, la culture rock'n'roll et son emprise sur ses artistes. Nous pouvons nous demander comment deux personnes, à l'histoire de vie pourtant différente, peuvent se rencontrer, s'aimer et se détruire.

Comment un musicien rock peut-il arriver à passer à l'acte et devenir violent envers sa compagne ? Le cas Marie Trintignant - Bertrand Cantat est une piste de départ pour comprendre ce qui peut se dérouler entre ces couples, si fusionnels qu'ils en finissent par en mourir. Dès lors, nous pouvons nous interroger sur l'amour qui unissait Bertrand Cantat et Marie Trintignant. Que recherchaient-ils à travers cette relation fusionnelle ? Comment se fait-il qu'à un moment donné cette fusion n'a plus tenu et que le passage à l'acte est survenu ? Est-ce la jalousie qui a poussé au passage à l'acte ? Marie Trintignant a-t-elle inconsciemment cherché à se mettre avec un tel homme qui était en marge de sa famille et si différent de ses précédents compagnons ?

Durant notre revue de littérature, nous essayerons de comprendre ce qui a pu animer nos deux protagonistes. Nous nous plongerons sur la question du couple et de la rencontre pour expliquer comment ces deux êtres ont pu s'unir et s'aimer. Ensuite nous expliquerons ce qu'est la destructivité qui a pu animer ces deux êtres au point d'en arriver au meurtre. Nous travaillerons aussi bien la question de la violence conjugale que du meurtre passionnel. Nous terminerons par étudier l'influence d'être une personnalité médiatique et l'impact que cela a pu avoir sur leur vie et leurs comportements.

Tout au long de notre théorie, nous ferons le lien avec les faits. Nous établirons des hypothèses au fur et à mesure que nous avancerons. Nous essayerons bien évidemment de garder l'esprit le plus ouvert possible et d'ainsi ouvrir un maximum de pistes de compréhension. Nous reviendrons sur les diverses hypothèses que nous aurons postulées lors de notre discussion. Nous verrons alors lesquelles nous semblent les plus probables et pourquoi. Nous essayerons ainsi de répondre à notre question de recherche en prenant en compte les points théoriques abordés qui nous semblent les plus pertinents. Nous terminerons aussi en présentant d'autres cas semblables au couple Marie Trintignant - Bertrand Cantat où l'amour, l'art et la destructivité se sont rencontrés pour le meilleur et pour le pire.

IV. Éléments théoriques et cliniques

1. LE COUPLE

Avant d'aborder la notion de couple à proprement parler, nous allons analyser comment, dès son arrivée au monde, l'être humain entre en contact avec ses pairs. Nous aborderons divers auteurs comme Freud, Bion et Winnicott. Nous commencerons donc par évoquer la relation du nourrisson à sa mère avant de voir comment celui-ci arrive à passer au-delà de son illusion d'omnipotence. Grâce à ces divers points théoriques, nous tenterons de comprendre comment Marie Trintignant et Bertrand Cantat ont pu se rencontrer. Comment ils ont pu s'aimer et faire un - ou pas -, c'est ce que nous verrons justement. Il est important pour nous de partir de la base et d'expliquer comment en arrivant au monde un enfant rentre en dépendance avec son milieu extérieur. Nous pensons que les expériences premières sont un moyen de compréhension sur ce qui se passe à l'âge adulte. C'est pour cela que nous commencerons par traiter la relation d'objet afin d'expliquer ce qu'est la relation de couple et comment nous pouvons arriver à une relation de dépendance.

1.1. Comment naît la notion de couple ?

1.1.1. L'objet et l'illusion

À la naissance, l'enfant n'est en contact qu'avec sa mère. Il hallucine le sein de celle-ci et tout semble laisser croire au nourrisson que lui et sa mère ont un « vécu commun ». Cette hallucination partagée entre la mère et l'enfant, Winnicott (1975) lui a donné le nom d' « illusion primaire d'omnipotence ». C'est par l'intermédiaire de la mère que l'enfant entre en contact avec le monde extérieur. L'enfant qui tète le sein de sa mère expérimentera pour la première fois les processus transitionnels. Pour que l'enfant puisse entrer en contact avec d'autres objets que l'objet maternel, ce dernier doit être suffisamment bon. C'est-à-dire que la mère ne peut être ni trop bonne, ni trop mauvaise. Au début, la mère réagit aux réclamations de l'enfant, mais par la suite, elle doit créer de l'attente chez lui. L'attente qui survient en réponse aux pleurs permet à l'enfant de comprendre qu'il n'est pas omnipotent et que la mère est extérieure à lui. La séparation

est une condition nécessaire au lien (Sibony, cité par Janssen, 2013). Dès le moment où le petit enfant est prêt à entrer en relation avec un objet extérieur à lui - autre que la mère - il entre dans un mode de possession de l'objet. L'objet transitionnel vient alors prendre la place de l'« illusion primaire d'omnipotence », qui liait auparavant l'enfant et la mère. Il s'agit d'un objet concret, se trouvant dans l'environnement de l'enfant. C'est d'ailleurs lui qui le choisit et qu'il gardera auprès de lui comme objet d'attachement et de dépendance. C'est grâce à cet objet que l'enfant différencie son monde interne et le monde extérieur. Cet objet permet à l'enfant d'établir une « membrane qui mettrait en relation les mondes intérieur et extérieur tout en les différenciant » (Janssen, 2013, p.61). Cela nous fait penser aux théories d'Anzieu sur le « Moi-Peau ». La structure somatopsychique du sujet, le Moi-Peau, ne pouvant se constituer que par l'intégration du Moi-Peau maternel (Cupa, 2002).

La prise de possession de l'enfant envers son premier objet permet de calmer son désir d'omnipotence. Mais la relation qu'il entretient avec cet objet est ambivalente. Il projette sur celui-ci aussi bien de l'amour que de la haine. Cet objet doit pouvoir survivre à tous ces assauts. C'est-à-dire que pour qu'il s'autonomise, l'objet doit pouvoir être détruit fantasmatiquement afin d'être recréé dans la réalité externe. C'est pour cela qu'il doit survivre à la destruction, afin d'être utilisé par le sujet comme objet transitionnel (Winnicott cité par Cupa, 2002). Enfin, pour que le lien puisse se créer entre l'enfant et un objet, Winnicott dira de l'objet qu'il faut que celui-ci « soit et ne soit pas ». C'est-à-dire que cet objet doit savoir se montrer présent dans son absence et absent dans sa présence. Il doit donc pouvoir continuer à vivre à l'intérieur de l'individu, lorsque ce dernier s'en va, et savoir exister en dehors de celui-ci, lorsqu'ils sont réunis. L'enfant doit donc pouvoir se représenter l'objet aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de lui. C'est un jeu des représentations qui se met en place afin que l'enfant puisse survivre au manque. Winnicott (1975) parle d'une aire intermédiaire qui permet de lier la vie extérieure à la réalité interne du sujet. Il s'agit seulement d'un lieu de repos dans lequel l'individu tente de maintenir son monde interne et le monde externe qui doivent à la fois être liés et séparés. Nous pouvons voir dans ce jeu d'absence/présence, que Marie Trintignant avait du mal avec cela lors de son dernier film. Elle avait besoin que Bertrand Cantat soit à proximité. Lorsque celui-ci n'était pas là, elle l'appelait ou courait le voir. Elle ne pouvait être séparée de lui lorsqu'elle ne tournait pas.

Winnicott (cité par Janssen, 2013) met en avant trois processus dans le développement de l'enfant : l'intégration, la personnalisation et la réalisation. La création du self ne peut se faire que par « l'intégration de la personnalité [...] initiée par un mouvement du dedans vers le dehors, du monde interne vers l'environnement » (Janssen, 2013). Cela veut dire que l'enfant doit avoir vécu, grâce à son objet transitionnel, l'expérience du manque et de l'absence. L'enfant doit avoir reçu des soins suffisants pour que l'environnement extérieur puisse aider à la construction de l'objet interne afin que celui-ci puisse également façonner cet environnement. Pour Winnicott (cité par Janssen, 2013), le lien permet à l'environnement de survivre aux projections du sujet et vice versa. Il y a une réciprocité des attentes qui est nécessaire à la survie de ce lien. En revanche pour Kaës (cité par Janssen, 2013), le lien est « la réalité psychique inconsciente spécifique construite par la rencontre de deux ou plusieurs sujets ». Son travail porte donc non pas sur le lien entre l'individu et son environnement, mais sur le lien entre deux sujets. Il en est de même pour Bion (cité par Janssen, p.37), d'après qui le lien existe grâce à une expérience émotionnelle qui est nécessaire pour créer la relation entre deux personnes ou entre les parties d'une même personne.

Roussillon (2008) étudie le lien d'après le concept de l'« entre-je ». Il s'agit ainsi d'envisager le lien qui existe entre la vie pulsionnelle d'un sujet et son intersubjectivité. L'entre-je aurait une valeur messagère. La pulsion s'adressant « à l'objet "autre-sujet" » et permettant à celui-ci de répondre. Pour Roussillon (2008), le sujet mère et le « presque sujet » enfant sont liés par une vie pulsionnelle intense qui crée une hallucination réciproque leur donnant le sentiment d'être liés unilatéralement. C'est la tension entre le monde interne et le monde externe du sujet qui offre la possibilité à l'espace transitionnel de se déployer (Cupa, 2002). L'entre-je permet à deux sujets de se rencontrer, de partager et de se sentir liés.

Au-delà de la relation d'objet qui permet à l'enfant d'entrer en lien, il est possible aussi de se trouver dans l'illusion du lien. Le concept de l'illusion apparaît en premier lieu chez Freud en 1901. Ainsi, il l'évoque pour la première fois suite à l'analyse d'erreurs de lecture qu'il commettait souvent. Selon lui, l'illusion est « le fruit de la rencontre entre un désir et une réalité » (Janssen, 2013, p.124). Il faut que tous deux soient en lien et surtout se ressemblent pour que l'illusion se crée. D'après Janssen (2013), cette

explication de Freud, abordant le désir et la réalité, met en avant la réalité comme étant extérieure au sujet. Il s'agit de l'établissement d'un lien entre le sujet et son environnement. L'illusion serait également quelque chose dont nous héritons tous et qui permettrait aux individus de vivre ensemble (Freud, 1923).

Suivant Freud (1923), les désirs humains proviennent de l'illusion. Contrairement à l'idée délirante qui trouve également son origine dans le désir, l'illusion n'est pas en pleine contradiction avec la réalité puisque celle-ci n'est pas forcément fausse. Alors que l'hallucination est à voir comme une transformation par le psychisme de la réalité, l'illusion contient des éléments de la réalité produits par le sujet et n'est donc pas irréaliste. Plus loin dans leur développement, Freud (1923) et Winnicott (cités par Janssen, 2013) envisagent l'illusion comme devant être partageable à un autre. Que l'illusion soit entendue par au moins deux individus signifierait que celle-ci n'est pas une modification subjective de la réalité. L'autre étant déjà « un élément de la réalité extérieure du sujet que celui-ci prend en considération dans l'élaboration de sa croyance » (Janssen, 2013, p.131). À la fin de son travail, Freud finit par dire que toute relation entre l'individu et le monde extérieur serait de nature illusoire. Il en serait de même lors de relation amoureuse ou de désirs entre les sexes. Bertrand Cantat et Marie Trintignant étaient donc plongés dans cette illusion du lien amoureux. Mais l'illusion est-elle suffisamment forte pour perdurer ? Quelle est-elle réellement dans ce jeu à deux ?

L'illusion, selon Winnicott (1975), sert de lieu de repos à l'individu où il peut aussi bien prendre compte de la réalité que la créer en partie. C'est donc une zone créatrice que l'on pourrait considérer comme étant propre à la transitionnalité. Dans la relation de couple, cette zone peut donc prendre en compte aussi bien l'autre dans son entièreté et dans sa réalité que l'illusion créatrice que l'on se fait de lui.

Lors de la petite enfance, l'enfant a besoin de vivre l'expérience de désillusion, c'est-à-dire que par de nombreuses insatisfactions, il doit se rendre compte qu'il n'est pas lié au monde, qu'il n'est pas omnipotent. Mais pour cela, la mère doit lui avoir donné des capacités d'illusion suffisantes. C'est par l'expérience répétitive de l'hallucination de succion du sein maternel que l'enfant acquerrait l'aptitude à utiliser l'illusion. La

« capacité d'illusion » est alors l'articulation entre l'« illusion primaire » et la désillusion. Pour Janssen (2013, p.152) : « si l'illusion primaire est antérieure à la désillusion, le déploiement de l'illusion succède, paradoxalement, à la désillusion ». Les capacités d'illusion doivent être regardées comme un lieu d'expérience interne et externe à l'individu et comme un processus. Il s'agit de projeter des traits sur un objet que celui-ci ne possède pas réellement. L'illusion correspond alors à la faculté de faire le lien et c'est l'« aire intermédiaire » qui permet l'illusion. Il s'agit d'un processus qui a la faculté de savoir se déployer et se complexifier tout au long de l'existence. L'illusion permet donc de projeter sur l'autre des traits qui ne lui appartiennent pas, mais que se passe-t-il lorsque l'autre ne veut plus être porteur des traits qu'on lui incombe ? Lorsque la désillusion survient, l'aire intermédiaire est-elle le seul refuge ?

1.1.2. L'amour et le couple

Où se trouve l'amour dans tout cela ? In fine, qu'est-ce que l'amour ? Nous l'avons vu, la relation d'objet explique la dépendance d'un individu à son environnement extérieur. L'illusion permet de projeter sur l'autre et de créer avec lui, et donc ainsi entre en lien avec ce dernier. Ce sont ces deux concepts qui nous permettent d'entrer en relation avec d'autres individus. Selon Assoun (2005), l'amour est un « supplément de la relation d'objet ». Il faut mettre la pulsion en acte et donc aimer l'objet et non pas seulement le désirer. La différence avec la personne amoureuse et la personne désireuse est la notion de la possession. Celui qui désire ne possède pas son objet contrairement à l'amoureux. Pour Freud (1912), la pulsion dirige la vie amoureuse, elle lui donne son sens. Les objets de la pulsion varient jusqu'à la fixation à un objet particulier. Cette fixation de la pulsion à un objet se rapproche le plus de ce qu'est le sentiment d'amour. Dans l'amour, il y a donc le jeu de la rencontre et l'état amoureux fait halluciner l'objet. Néanmoins, le sujet prend compte de la réalité de la scène qui se retrouve quand même en partie suspendue.

Lacan (cité par Janssen, 2013) explique que « l'amour, s'est donner ce qu'on n'a pas ». Il vient déjouer les manques lorsque l'être aimé vient remplir ce qu'on ne possède pas. C'est ainsi que le couple se construit en donnant mutuellement à l'autre ce qu'il n'a pas. L'objet du manque est supposé appartenir à l'autre. Bertrand Cantat vient ainsi donner

de la liberté à Marie Trintignant. Il apparaît comme étant en marge de sa famille à elle. Pour la première fois depuis des années, il ne s'agit pas de quelqu'un qui vit par et pour le cinéma ou qui a besoin du nom Trintignant pour se faire connaître. Bertrand Cantat est seulement lui et lui apporte une bouffée d'oxygène sur le plateau à Vilnius où elle ne sait respirer. Il s'agit d'une relation gagnante dans laquelle chacun apporte et donne à l'autre afin de combler ses manques. Marie Trintignant apporte, elle, la passion dans la vie de Bertrand Cantat. Elle le sort de l'ordinaire, de sa routine. Elle lui apporte l'amour et la fraîcheur alors même qu'il était dans une relation qui s'essouffait avec sa femme. C'est pour cela que le lien de l'amour est indestructible par tout tiers essayant de le briser. Mais cette possession de l'objet, ce manque à combler montre bien pour Lacan qu'il n'y a pas de réelle rencontre. L'autre n'étant là que de manière occasionnelle et ayant une utilité (Janssen, 2013). Et c'est bien lorsque Marie Trintignant n'a plus besoin de lui, que la relation s'effracte et qu'on en vient à l'acte de destruction ultime.

Lacan (cité par Janssen, 2013) a développé le concept de l'« amûr » qui désigne « l'amour réfracté par l'objet du manque ». Selon lui, l'objet transitionnel de Winnicott correspond à son objet a . L'objet de Lacan ne correspond à aucun objet de la réalité : « il met en branle la chaîne signifiante animant le désir du sujet » (Lacan, cité par Janssen, 2013). Il est l'objet du désir et dresse un mur entre l'individu et l'être aimé. La rencontre passe par la demande, elle est donc toujours en échec à cause de notre assujettissement au langage. Le passage par la demande divise le sujet. Celui-ci pense retrouver dans l'autre, considéré comme l'être aimé, son objet perdu. Le fantasme vient complexifier le processus en fixant le sujet sur un objet particulier. Le sujet devra alors essayer de faire jouer à son « objet a » le rôle de son fantasme pour enfin réussir à jouir. Nous pouvons clairement voir ici le lien avec le concept de l'illusion dont nous parlions précédemment. Pour pouvoir faire lien, il faut qu'une aire d'illusion se crée entre deux individus. Lacan, en parlant de la demande et du fantasme, est dans le même registre. On projette en l'autre, en l'être aimé, ce qu'on espère trouver en lui et qui correspond à ce qui nous manque. L'autre est donc nécessaire dans cette scène fantasmatique puisqu'il servira de lieu de projections au sujet. L'amour arrive dès l'instant où le sujet croit en son fantasme (Assoun, 2005). L'autre est alors caché en arrière-plan du fantasme. Assoun (2005) rajoute qu'il n'y a « point d'amour sans contrat de se faire objet de l'autre ».

Mais il n'y a pas d'amour sans être deux et qui dit être deux, dit faire couple. Mais que signifie donc être en couple ? Marie Trintignant et Bertrand Cantat sont-ils un couple selon un point de vue psychanalytique ? D'après Freud (cité par Janssen, 2013), le groupe est « un agrégat plus ou moins organisé par une instance tierce ». Par projection, l'idéal du moi est issu de cette instance et c'est à partir de là que les individus peuvent s'identifier secondairement les uns aux autres et ainsi établir le « maillage groupal ». Dans la rencontre amoureuse, ce qui est recherché est son moi idéalisé projeté dans l'autre. C'est donc soi-même incarné par l'autre que l'on recherche. Le lien s'instaure obligatoirement par la présence de l'autre et par les limitations qui sont imposées par cette présence (Dupré Latour, 2002).

Dès lors, nous pouvons voir toute l'importance de la relation d'objet, de l'illusion et de l'amour. Ces trois concepts sont en relation constante pour arriver à expliquer ce que signifie être à deux et surtout ce qu'est le lien amoureux. La contribution qui est faite par chacun des sujets crée le pouvoir du lien ainsi que sa structure. Tout ce qui se trouve en dehors des restrictions de la présence constitue l'inconscient du lien. Dans une relation de couple, Dupré Latour (2002, p.38) nous dit que : « le lien de deux sujets peut se voir remplacer par l'illusion de faire un : ce qui correspond à un fonctionnement narcissique qui opère la disparition de l'écart entre deux sujets ». On en revient donc à ce besoin de se satisfaire soi-même en s'incarnant dans l'autre (Janssen, 2013). On comprend ici, le besoin de Marie Trintignant et de Bertrand Cantat à s'isoler, à se cacher au début, pour ensuite ne plus se lâcher. Il était impossible de les voir l'un sans l'autre, comme si être deux, leur permettait d'être un.

Toujours selon Freud (1912), c'est à partir des premiers objets investis dans l'enfance, c'est-à-dire la mère et les parents en général, que le sujet élit ses choix amoureux. Le choix des partenaires étant directement lié au vécu infantile. On peut alors définir « la vie amoureuse comme la répétition d'une relation ancienne, et l'objet aimé comme une "retrouvaille" de l'objet perdu, à savoir la mère » (Janssen, 2013, p.176). C'est ainsi qu'un lien de couple ne se forme pas entre deux sujets au hasard. Est-ce pour cela que Marie Trintignant a toujours choisi des hommes venant du même lieu qu'elle et par conséquent que sa famille ? Tous les compagnons qu'elle a eu collaient parfaitement au cadre familial instauré par ses parents. Les deux seuls hommes qui n'y ont pas

correspondu ont soit été évincés, soit cela s'est terminé en tragédie. Bertrand Cantat était l'un des seuls hommes de la vie de Marie Trintignant à ne pas faire partie du monde de cinéma et à ne pas en vouloir en faire partie. Il a refusé le rôle qui lui était proposé aussi bien dans *Colette* que dans le schéma familial des Trintignant.

Le processus d'illusion est au coeur du lien amoureux. Afin qu'une relation amoureuse puisse se construire, il faut que les attaques fantasmatiques d'un sujet sur l'autre trouvent une équivalence dans la réalité du sujet. Pour être un couple, les deux individus doivent accepter de jouer l'un avec l'autre et donc « de s'accommoder partiellement de l' "histoire" de l'autre » (Janssen, 2013). Cela signifie qu'un lieu intermédiaire existe entre les deux individus où ils peuvent se rencontrer. Cet espace fonctionne comme l'aire intermédiaire et permet aux appareils psychiques de ces sujets de se rejoindre en une activité conjointe. Pour qu'un couple fonctionne, il faut qu'il y ait une réciprocité de la mise en scène de leurs fantasmes. « Une trame fantasmatique » commune et qui leur est propre doit pouvoir émerger de leurs propres fantasmes afin d'utiliser l'autre comme objet fantasmatique (Janssen, 2013). Comme nous venons de le dire, une aire intermédiaire se crée alors entre ces deux individus afin que leurs deux réalités puissent s'y développer et se nourrir mutuellement. C'est ce qui a sûrement dû exister entre Bertrand Cantat et Marie Trintignant avant que cette trame fantasmatique n'implose ou ne corresponde plus à l'un des deux protagonistes.

L'illusion nécessite de mettre en lien la réalité interne et la réalité externe du sujet dans une continuité imaginaire. Il y a donc une nécessité de la part de chacun de s'investir réciproquement dans la relation. Mais la notion de contiguïté implique que chaque élément du sujet garde son indépendance et une identité propre. C'est ainsi que rien ne se rencontre réellement entre deux fantasmes et deux sujets. Et c'est bien parce qu'il y a des éléments qui ne peuvent se rencontrer qu'ils se rencontrent. Être en lien avec l'autre suppose de laisser une porte ouverte à l'émancipation. L'épanouissement personnel étant « le vecteur existentiel principal » (Janssen, 2013, p.170). Il y a des possibilités d'aliénation lors d'un lien à deux, dès lors que les sujets projettent sur l'autre ses propres conditions d'existence. Il s'agit alors de les retrouver aussi dépendants l'un à l'autre qu'ils l'étaient à leur mère et où le monde interne et le monde externe de chacun des sujets se retrouvent unifiés en une unité. L'autre étant alors aussi nécessaire qu'un

besoin vital. Selon Assoun (2005, p.4) « la question des relations d'amour renvoie [...] à la question de la puissance, du choix et du manque » puisqu'il y est toujours question de perte, de besoin et de condition. Winnicott voit le lien d'amour comme un lieu de repos (comme l'activité d'illusion et l'aire transitionnelle).

Le couple doit apporter du réconfort à l'individu. Il est comme quelque chose de « trouver-crée ». Le lieu intermédiaire où se retrouve le couple n'inclut pas seulement les deux sujets, il inclut aussi l'« entre-sujets ». Ces deux individus doivent s'adapter au monde interne de l'autre pour que le jeu à deux fonctionne. Mais s'ajuster à l'autre implique un investissement mutuel et signifie aussi savoir s'imprégner d'une partie du fantasme de l'autre au détriment du sien. Les capacités ou incapacités d'illusion et d'aire intermédiaire relient aussi deux sujets l'un à l'autre, dans le premier cas dans un lien de création et dans le second, dans un lien destructeur où leur rapport au monde et aux autres est complètement faussé. Leurs fantasmes se rencontrent et se lient dans une relation à deux où chacun doit pouvoir mettre en scène son propre fantasme à travers celui de l'autre (Janssen, 2013). Leurs scénarios sont différents et ce par nature, mais il est possible qu'ils trouvent un aménagement fantasmatique commun afin de rejouer leurs fantasmes l'un avec l'autre. Pour s'accommoder au fantasme de l'autre, le sujet doit donc arriver à abandonner une partie du sien. Ce qui échoue dans la rencontre permettrait de faire vivre « l'illusion de couple par mise en continuité imaginaire d'éléments contigus » (Janssen, 2013). Chez Marie Trintignant et Bertrand Cantat, cette illusion n'a pas su se maintenir, à un moment donné le fantasme de l'un n'a plus trouvé le fantasme de l'autre. À moins que l'un ait décidé de vivre pour soi-même son fantasme sans l'autre.

1.2. La sexualité génitale à travers le couple

Le couple en plus de l'illusion passe aussi par la sexualité pour arriver à se créer. Freud (cité par Schaeffer, 2002) a décrit trois couples différents à travers le fonctionnement psychosexuel de l'homme. Au stade sadique-anal, il décrit un couple actif/passif fonctionnant par polarité. Au stade phallique, il présente un couple phallique/châtré qui fonctionne sous un monde « tout ou rien ». Au stade génital, dernier stade du développement de la psychosexualité, Freud met en avant le couple masculin/féminin. Il s'agit alors d'évoquer pour la première fois la différence des sexes. Le vagin est d'ailleurs considéré par Freud (cité par Schaeffer, 2002) comme « logis du pénis ». Mais en 1937, Freud décide de créer un quatrième couple qui remet le précédent en question. Il s'agit de la bisexualité et du retour du féminin dans les deux sexes.

Schaeffer (2002) nous fait remarquer que ce nouveau couple ainsi que ses termes renvoient « à une négation de la différence des sexes ». Le refus du féminin est d'ailleurs très difficile à cerner dans la logique du stade anal ou phallique de Freud. Le sexe de la femme est comme invisible et cela renvoie l'homme à sa propre peur de la castration. Il est porteur de tous les fantasmes, mais c'est également une source d'angoisse pour l'homme. Cette recherche de la jouissance sexuelle et les poussées libidinales qui portent le corps sexuel de la femme effrayent aussi bien l'homme que la femme elle-même. Cependant, la bisexualité vient organiser les identifications sexuelles selon Schaeffer (2002). Elle organise surtout les « identifications croisées du complexe oedipien » (Schaeffer, 2002). Ce fantôme de la bisexualité agit comme mécanisme de défense face à la différence des sexes au niveau du stade génital (Schaeffer, 2002).

Homme et femme angoissent face à la pénétration génitale et contre cela, une défense pré-génitale s'organise. L'homme craint d'être pénétré dans une relation homosexuelle alors que la femme désire le pénis. C'est pour cela que le vagin « doit se laisser pénétrer » par le pénis libidinal ou que celui-ci pénètre (Schaeffer, 2002). La véritable expérience de la différenciation des sexes aura lieu dès lors que la création du féminin se fait. En cela, il faut que le féminin génital de la femme lui soit ôté du corps en faisant la rencontre de l'« amant de jouissance » (Schaeffer, 2002). L'introjection du Moi pourra alors se faire dans la sexualité grâce à la poussée pulsionnelle (Schaeffer, 2002).

Alors que le Moi de la femme est toujours poussé par son envie de conquête et de réussite, son sexe est dirigé et créé pour la défaite. La femme est coincée dans la conflictualité de la sexualité féminine. Elle finit, lors de tout rapport par sombrer dans le masculin de l'homme. La femme est désespérément vouée à l'attente, et ce dès son entrée dans le monde prégénital. La différence entre elle et l'homme, c'est que, contrairement à ce dernier, elle n'angoisse pas sur la perte d'une partie physique d'elle-même. La fille est en attente continuelle d'une chose qu'elle ne peut symboliser et qui se trouve liée à des expériences qu'elle ne peut contrôler, elle a besoin de s'ancrer dans un « solide masochisme primaire » (Schaeffer, 2002). Ainsi, le combat pour l'égalité des sexes est dangereux à mener dans l'espace du sexuel lorsqu'il tend à effacer la différence des sexes. Le combat entre le masculin et le féminin doit se dérouler différemment lorsqu'il se trouve sur le plan du Moi plutôt que sur celui de la libido.

Les modifications sexuelles que vit la jeune fille sont « liées au féminin maternel, et donc au danger de confusion avec le corps maternel » (Schaeffer, 2002). Elle a besoin de se réapproprier son corps à partir de ses excitations libidinales. Il faudra un mouvement masochiste en faveur du père pour que les modifications sexuelles de la fille soient dirigées en faveur du pénis. Il y aura alors le passage du masochisme primaire, créant la distinction entre le corps maternel et le corps de la fille, au masochisme secondaire se formant sur le versant érotique oedipien où la demoiselle désire être pénétrée par le pénis du père. La culpabilité d'une telle pensée est refoulée par le fantasme d'être violente par le père. Il faut que ce changement d'objet se produise pour que puisse « se produire l'effraction-nourricière de la pénétration par l'amant de jouissance » (Schaeffer, 2002). Comme nous pouvons le voir, la femme passe donc de l'objet maternel au père oedipien pour terminer avec l'amant de jouissance.

Selon Freud (1912) : « Pour être, dans la vie amoureuse, vraiment libre et, par là, heureux, il faut avoir surmonté le respect pour la femme et s'être familiarisé avec la représentation de l'inceste avec la mère ou la soeur. » Ce que Freud entend par là, c'est que la femme attend l'homme et le craint, mais il en est de même pour l'homme. L'homme a besoin de la soumission de la femme pour éprouver la place de dominé, car au plus elle lui est soumise au plus elle le domine. Pour qu'un lien d'amour se crée entre

deux êtres, il faut donc que leurs deux scénarios fantasmatiques infantiles se lient. La scène fantasmatique sur laquelle l'un et l'autre se joignent est un mode de liaison de la libido qui permet la survenue du désir.

1.3. Conclusion

Dès son arrivée au monde, l'être humain rentre dans une relation de dépendance avec son monde extérieur, et en particulier avec sa mère, sa nourrice. L'enfant apprend à entrer en contact grâce à elle, et ce sur un mode de dépendance. Pour se défaire de la mère, l'enfant a besoin de se rattacher à un objet extérieur lui permettant de différencier monde interne et monde externe. Pour créer le lien, il faut avoir réussi à se façonner l'objet interne afin de survivre au manque et à l'absence. Dès lors, nous nous demandons si Marie Trintignant a été capable d'intérioriser l'image de Bertrand Cantat pour savoir survivre sans lui sur ce lieu de tournage difficile. Approcher la dépendance de ce point de vue nous permet également de comprendre que quoi qu'il arrive, nous sommes des êtres dépendants, nous avons besoin des autres et cela peut expliquer le lien qui unissait Bertrand Cantat et Marie Trintignant.

Nous pouvons également expliquer cela à partir du concept de l'illusion. L'illusion, si elle est partagée par deux individus, permet de rentrer en lien. À partir de celle-ci, deux êtres peuvent créer leur propre réalité dès lors que l'autre y répond favorablement et accepte les traits qui lui sont attribués. La notion d'amour va plus loin, il ne s'agit non plus d'être dépendant ou d'illusionner un lien avec l'autre, mais de fixer nos pulsions sur ce dernier. Dans l'amour, l'autre vient combler nos manques et nos absences. Il y a donc une demande et s'il y a une demande cela signifie qu'il y a dépendance et que l'on suppose que l'autre va combler nos manques. Or, l'amour n'est qu'illusion et par ce sentiment la seule chose que nous recherchons est notre Moi idéalisé. Même au niveau de la sexualité, les scénarios fantasmatiques de l'homme et de la femme ont besoin de se réunir pour en arriver au désir et ainsi au plaisir.

2. LE COUPLE ET LA DESTRUCTIVITÉ

Maintenant que nous avons vu ce qu'était le couple et l'amour, nous allons nous intéresser à la notion de destructivité. En effet, Marie Trintignant et Bertrand Cantat se sont rencontrés, chacun est venu combler le fantasme de l'autre, ils se sont retrouvés l'un dans l'autre, ils se sont aimés. Néanmoins, nous pensons qu'une pulsion destructrice les poussait l'un envers l'autre. C'est ainsi que ces pulsions, mêlées au contexte dramatique du tournage de Vilnius, ont fait place au passage à l'acte meurtrier. Dans ce point-ci, nous essayerons de comprendre ce qu'est la destructivité à proprement parler, à travers la notion de la pulsion de mort et de l'acting violent. Nous verrons ensuite la part destructive présente en chacun de nous à partir de la notion de l'ombre de Jung, et nous mettrons en avant que la violence n'est pas seulement attribuable aux hommes, mais que les femmes, elles aussi, peuvent se montrer violentes. Était-ce le cas de Marie Trintignant ? Sûrement, nous faisons l'hypothèse que les deux protagonistes ont commis des passages à l'acte divers, menant à cette situation finale. Nous terminerons en parlant de la violence au sein des couples. Par là, nous verrons l'importance de l'enveloppe couple, comment on en arrive à la violence conjugale et nous achèverons par faire le point sur la passion et le crime passionnel.

2.1. La notion de destructivité

Certains auteurs voient la violence comme une « réponse à un changement dans un système ou dans une situation » (Wieviorka, 2009). C'est la frustration qui fait surgir la violence et pousse l'auteur à agir. Cette frustration intervient suite à un dysfonctionnement dans le système de l'individu. D'autres envisagent la violence comme ayant une utilité instrumentale. Selon ce point de vue, la violence est considérée comme une ressource. Elle se met en place de façon stratégique afin que le sujet puisse parvenir à ses fins. La destruction et l'autodestruction dépendent aussi de la culture. L'environnement culturel, dans lequel naît et grandit un individu, forge sa personnalité et a donc une influence sur ses comportements violents. Selon Wieviorka (2009), évidemment, il y a des conditions favorables au développement de la violence, mais en pensant de cette manière on oublie de voir le sujet en lui-même. Il décide alors de travailler à partir du concept de l'« anti-sujet » pour comprendre la destructivité. Il ne

s'agit pas ici de créer, mais bien de détruire, de réduire l'autre à un non-sujet. Le protagoniste n'est qu'un « objet dépourvu des attributs qui pourraient lui permettre de se construire en “sujet” » (Wieviorka, 2009). Cela signifierait qu'au moment du passage à l'acte meurtrier, Bertrand Cantat aurait été incapable de voir Marie Trintignant telle qu'elle était. Celle-ci n'aurait été qu'une enveloppe corporelle qu'il fallait détruire pour qu'il puisse vivre.

D'après le travail de Denys (2009), le mal est là pour que l'individu survive. Pour Freud (1920), le comportement agressif est une pulsion de mort qui se projette sur l'environnement grâce à la musculature, « intriquée au sexuel en sadisme ». Laplanche (cité par Denys, 2009) parle lui de « pulsions sexuelles de mort ». Selon Klein (cité par Denys, 2009), on peut prendre connaissance de l'intensité de la destructivité du sujet en prenant compte de sa frustration durant ses premières relations. Pour Green (2007), le mal possède toujours la même structure. Dans un premier temps, il se caractérise par la mise en acte ou le fantasme de l'interdit et le plaisir de la transgression. Ensuite, nous passons à la « destruction pure et intégrale » (Denys, 2009). Ce schéma va dans le sens de l'intrication et de la dés-intrication des pulsions évoquées par Freud. Green (2007) explique que « intriquée à la libido érotique, la libido destructrice peut conduire à une variété d'expressions occasionnant le plaisir ou la jouissance d'une manière intelligible. Dés-intriquée, la libido destructrice devient proprement insensée ». Pour provoquer le comportement destructeur à l'égard d'autrui, il faut donc dés-objectaliser ce dernier. On ne doit pas pouvoir s'identifier à lui, ce qui va à l'encontre de la jouissance sadique.

On ne peut parler de destructivité sans parler de souffrance. La souffrance selon Freud (1929) menace les liens avec le monde extérieur, mais également les liens que l'homme entretient avec son monde interne. Elle peut aussi amener à la déchéance corporelle. Pour Freud (1929), c'est la rupture avec les liens du monde interne qui est la souffrance la plus dure puisqu'elle ne devrait en principe pas se briser du premier coup. La douleur se différencie de la souffrance sur le plan qualitatif. Il s'agit d'une « quantité d'énergie excessive liée à un trop-plein d'excitation, elle effraie les systèmes protecteurs et entraîne une décharge interne, un effet d'implosion » (Bokanowski, 2004). Cela inhibe toute possibilité de liaison. Selon Bokanowski (2004), la douleur est l'expression de la destructivité par le fait qu'elle empêche parfois la métaphorisation.

Cupa (2002) évoque la pulsion de cruauté pour parler de l'agressivité et pour cela, il s'inspire des Trois Essais de Freud. Dans un premier temps, Freud (1905) voit l'agressivité comme provenant de la sexualité de l'homme. Les hommes auraient à certains moments, en faisant la cour, besoin de contraindre l'autre afin de surmonter ses résistances. L'agressivité se mêle donc à la sexualité séductrice afin que l'homme puisse passer au-delà des limites de l'objet. Nous pouvons voir par là les premières ébauches de Freud (1905) concernant la pulsion d'emprise qu'il voit comme « le mouvement d'affrontement aux limites de l'objet [...], le besoin d'effacer [...] qui paraît être précisément celui de la pulsion de cruauté ». À partir de là, Cupa (2002) fait l'hypothèse que la pulsion de cruauté est issue de la destructivité originaire. Celle-ci agit par autoconversation et non par sadisme. Le but du sujet est de percer les contenants et les contenus maternels et il y projette ses états de détresse. Cependant, un mouvement de tendresse coexiste avec ce processus de décharge, créant ainsi les premiers mouvements d'attraction-répulsion des nouveau-nés. D'après Green (cité par Cupa, 2002), l'importance de la pulsion de cruauté n'est pas d'éprouver de la jouissance, mais de désobjectaliser l'objet. C'est le fait de pouvoir désinvestir libidinalement l'autre, de ne plus le considérer comme un objet ou encore de ne pas s'identifier à lui, à sa souffrance qui permet de le choisir comme objet de destruction, partielle ou totale.

2.1.1. La pulsion de mort

Tout a commencé dans le travail de Freud, par l'opposition entre les pulsions sexuelles, orientées vers l'objet, et les pulsions du Moi. Il a été frappé de voir comment la libido est régulièrement « retirée de l'objet et dirigée sur le Moi » (Freud, 1920). Le Moi est alors non pas qu'une instance, mais aussi le réservoir de la libido : « On appela narcissique la libido qui séjourne ainsi dans le Moi » (Freud, 1920). Cette libido fut ensuite associée aux pulsions d'autoconservation. Mais cela signifie que la libido se retrouve indépendamment dans ces deux pulsions. Une distinction doit donc être faite. C'est ainsi que Freud (1920) a décrété que les pulsions de moi correspondaient aux pulsions de mort et que les pulsions sexuelles correspondaient aux pulsions de vie. Il explique qu'avant d'avoir reconnu le narcissisme, il supposait déjà l'existence des pulsions de Moi. Au-delà de la coexistence de la pulsion de vie - pulsion de mort, Freud (1920) met en avant la dualité amour et haine.

C'est à partir de ces deux notions qu'il en vient à parler des concepts de sadisme et de masochisme. Pour lui, le sadisme peut être une composante de la pulsion sexuelle. Ainsi il pourrait dominer durant l'entièreté de la vie du sujet comme perversion s'il se rend indépendant. Mais la composante sadique peut aussi bien se détacher de la pulsion sexuelle et ainsi devenir une « pulsion partielle dominante dans une des “organisations prégénitales” » (Freud, 1920). Le sadisme, selon Freud (1920), est une pulsion du Moi se trouvant en-dehors du Moi grâce à la libido narcissique. C'est ainsi qu'il ne se manifeste que lorsqu'il est face à l'objet. C'est pour cela que si le sadisme originaire n'a pas été corrigé ou adouci, il établira une ambivalence entre l'amour et la haine. Dans ce cadre-là, le masochisme, considéré comme le sadisme, est une pulsion partielle et peut se comprendre comme un retournement « sur le Moi propre ». Il s'agirait en réalité d'« un retour à une phase antérieure de cette pulsion, une régression » (Freud, 1920).

Ici, nous pouvons voir, comment Freud en est arrivé à la création de la pulsion de mort, le chemin intellectuel qui a été parcouru. Dans son texte « Au-delà du principe de plaisir », il construit peu à peu les notions de pulsions du Moi et pulsions sexuelles pour en arriver aux pulsions de vie et pulsions de mort. En les mettant en lien avec la vie sexuelle, il voulait démontrer, par un exemple, comment les pulsions de mort peuvent être présentes dans nos vies à travers le sadisme et le masochisme.

Jean-Strochlic (2009) s'est intéressée aux pulsions de mort et de destruction d'André Green. Selon elle, on peut voir la pulsion de mort selon une perspective diachronique ou synchronique. Dans le premier cas, la pulsion de mort est la toute première pulsion, la pulsion originaire qui pousse à la restauration de l'état de non-vie. Dans la seconde hypothèse, la pulsion de mort coexiste dès les premiers instants avec la pulsion de vie. L'importance de ces deux pulsions se situant au niveau de la qualité de leur intrication, fondamentale pour les transformations psychiques. C'est l'objectif du narcissisme d'établir un lien entre les deux. Alors que le narcissisme de vie a pour objectif d'objectaliser l'autre afin de créer l'unification du Moi, le narcissisme de mort est poussé par la pulsion de mort à la désobjectalisation de l'objet et conduit à l'inexistence. Le narcissisme est ainsi « voué à la menace permanente de morcellement » (Jean-Strochlic, 2009).

Le sadisme originaire, visant à endommager l'objet, précède le masochisme originaire selon Jean-Strochlic (2009). La libido narcissique existe donc avant la libido d'objet. Le narcissisme est à la base des pulsions de vie, c'est-à-dire qu'il renforce l'autoconservation et permet de résister aux pulsions de mort. Pour Freud (1920), le narcissisme n'est qu'un support qui finit par être englobé dans les pulsions de vie. C'est ainsi qu'il existe « un lien étroit entre la pulsion de vie, la conservation du Moi et de l'objet, et les avatars des investissements d'objets au service de la sauvegarde de l'objet » (Jean-Strochlic, 2009). Une fois que le Moi et la survie sont assurés, ce qui compte pour les pulsions de vie est l'amour d'objet. Les pulsions de mort ne se révèlent que lorsque des effets de la désintrication, tels que le masochisme, la conscience de culpabilité ou la réaction thérapeutique négative sont en jeu.

Klein (cité par Jean-Strochlic, 2009) ne parle pas de pulsion, mais d'instinct de mort qu'elle lie comme Green aux relations d'objet. Cependant, elle envisage le développement des relations d'objet en comparaison au développement de la libido. Le Moi se développe avant la libido et serait à l'origine « d'une frustration et d'une angoisse qu'elle [Klein] rattache à l'accumulation des stimuli sans décharge possible » (Jean-Strochlic, 2009). Comme pour Freud, l'instinct de mort est projeté sur un objet extérieur alors que des risques internes émergent. Le sadisme oral atteint son zénith lors du sevrage et s'étend ensuite à l'entièreté du corps. Néanmoins, après un moment, la destructivité fait place à la culpabilité « réparatrice » (Jean-Strochlic, 2009). Le Surmoi lutte contre les pulsions de mort.

Balier (cité par Jean-Strochlic, 2009) n'évoque pas les pulsions de mort dans son travail. Il préfère parler de « régression de l'ensemble du psychisme ». Il aborde la question de la pathologie des limites et pour cela s'inspire du concept de l'hallucination négative de Green et du concept de pictogramme d'Aulagnier. Jean-Strochlic (2009) constate à partir de là que la définition de la pulsion de mort d'Aulagnier se rapproche de celle de Green : « un désir de non-désir à l'origine d'un désinvestissement qui concerne la totalité des objets investis par l'autre ensemble pulsionnel ».

Sali (2010) s'inspire de Freud pour son travail sur la destructivité. Selon lui, la destructivité primaire de Freud naît non pas de la vie, mais avec la vie. Il considère la destructivité comme la formule clinique de la pulsion de mort et explique que Freud lui-même ne faisait pas de distinction entre ces deux termes. Sali (2010) insiste sur le fait qu'il ne faut pas oublier que la destructivité fait partie intégrante de la vie et que nous ne pouvons l'ignorer. La destructivité est inséparable de la « poussée de la vie » (Sali, 2010). La destructivité primaire a pour objectif de revenir à un état zéro, de supprimer tout stimuli, tout ce qui peut constituer un obstacle, externe ou interne. Elle tente d'anéantir tout ce qui est coûteux. C'est une « tentative constante de réduction drastique de ce qui en l'autre ou en soi dérange et contraint, suggère et questionne, exige, excite et séduit » (Sali, 2010). D'après Sali (2010), le soma étant la source de la pulsion, on peut constater que « la somatisation devient la marque de cette dépulsiionnalisation régressive avancée ».

2.1.2. L'acting violent

La violence agirait-elle selon un modèle opératoire ? C'est l'hypothèse que fait Garcia (2010). D'après lui, l'agir violent n'apparaît que lors d'états de démentalisation. Ceux-ci, n'étant que des moments de régression, apparaissent ponctuellement chez des personnes fragilisées sous l'influence de traumatismes. Garcia (2010) cite M. de M'Uzan (2001), pour prouver que la démentalisation, et donc la violence, nécessite un fonctionnement opératoire : « puisque là fait défaut l'accès à la métaphore : une chose est une chose et rien d'autre ». Il constate également, suite à une étude de cas d'un couple, que les décharges agressives des partenaires prennent le pas sur leurs représentations. Lors d'état opératoire, les objets de la vie quotidienne sont désinvestis et chargés d'excitation. C'est alors que lorsqu'il y a confrontation, l'autre est considéré comme intrusif et attaquant l'identité de son partenaire jusqu'à parvenir à le détruire. C'est un enjeu de survie qui est en place : « si je ne le tue pas, il va me tuer le premier » (Garcia, 2010). La violence survenue le soir du « drame de Vilnius » aurait donc été un moyen de survie pour Bertrand Cantat ? Garcia (2010) parle de désintrinsication pulsionnelle et de polarisation pour expliquer ce phénomène : « la libido non liée devient de plus en plus excitante, tandis que la pulsion de mort se montre de plus en plus destructrice pour le sujet ». Selon Rosenberg (cité par Garcia, 2010), la

destructivité est à la source de la désintringation pulsionnelle. De sorte que, dans ces moments d'acting, « le partenaire, objet d'étayage, n'est plus qu'investi d'une libido narcissique, qualitativement presque exempte de satisfaction, une libido finalement quasiment autoconservatrice » (Garcia, 2010, p.169). L'autre est un moyen de survie, réceptacle des pulsions destructrices du sujet.

Comme nous venons de le voir avec Garcia (2010), le partenaire du sujet est là comme réceptacle de sa propre destructivité. Benghozi (2010) travaille également à partir de cette perspective. Selon lui : « la violence est une attaque contre le lien ». Elle détruit le sujet, elle est déstructurante et intrusive. Mais malgré tout, elle essaye de restaurer un lien en interpellant l'autre. Elle conflictualise la relation afin de passer au-delà des défauts de la parole (Benghozi, 2010). Par leur violence respective, aussi bien verbale que physique, Marie Trintignant et Bertrand Cantat essayaient de faire perdurer le lien qui les unissait. À travers les difficultés qu'ils pouvaient rencontrer, la violence était peut-être un moyen de communication, d'apostropher l'autre.

Dans tous les cas, la violence est toujours une effraction de l'autre, de son intime, elle porte atteinte à son intégrité. Que la violence soit physique ou verbale, elle est psychique. Dans le cas de violence conjugale, Benghozi (2010) dira que le lien entre les deux sujets « est fondé sur une vampirisation du contenant du partenaire pour tromper le vide ». Mais alors, pourquoi ne pas partir et simplement quitter ce partenaire néfaste ? Selon Garcia (2009), les partenaires ont « intériorisés la mère défaillante destructrice-invasive, qu'ils tentent de maîtriser en expulsant cette destructivité sur l'autre et au sein de l'enveloppe-couple ». S'il y a séparation, l'autre se retrouve seul face à sa propre destructivité interne. C'est pour cela que ce genre de personne recherche une relation en miroir, afin que l'autre reflète son monde interne, ce qui a pour effet de neutraliser les affects (Green, cité par Garcia, 2009). En se basant sur les dires de Garcia, on peut émettre l'hypothèse que Bertrand Cantat et Marie Trintignant étaient deux personnes autodestructrices qui avaient besoin de se rencontrer pour pouvoir extérioriser leur propre destructivité l'un sur l'autre.

Comme le rappelle Garcia (2010), la dyade est là pour former une enveloppe stable et contenante, mais si la violence conjugale apparaît, c'est qu'elle n'a pu répondre suffisamment de ses fonctions. Selon lui, l'agressivité dans le couple signe « l'échec de la fonction apaisante et réparatrice du trauma infantile de chacun des partenaires » (Garcia, 2010). Elle apparaît alors comme l'évacuation d'un excédent d'excitation, bloquant les processus de pensées et ne pouvant se soulager que dans la décharge brutale. Cette violence est inattendue pour Garcia (2010). D'après lui, elle est due à l'impossibilité du sujet à se sentir vivant « en l'absence de stimuli proprioceptifs ».

L'acting violent se présente en trois temps (Garcia, 2010). Dans un premier temps, il s'agit de *la retenue et de l'accumulation des excitations*. Le sujet rejette les limites de l'extérieur en s'enfermant dans une autosensorialité. Cela permet au sujet de ne pas se verser à l'extérieur et d'éviter toute angoisse qui ferait éclater cette enveloppe interne. Deuxièmement, Garcia (2010) parle de *l'évacuation-décharge*. Il s'agit d'expulser ce qui a été fécalisé. L'important n'est pas d'éprouver du plaisir, mais du soulagement. Pour terminer, on arrive à la phase de *soulagement*, pouvant se rapprocher du concept de « trace autistique molle » selon Garcia (2010). On peut y noter une perte des limites, mais aussi un lien avec l'objet externe. Cette phase permet « une récupération du Moi, un remantèlement du self et une reprise du rapport à l'objet libidinal » (Garcia, 2010).

2.2. La part destructive de chacun

2.2.1. Selon une perspective Jungienne

Selon Jung, chacun d'entre nous possède une part d'ombre. Nous avons décidé de travailler ce concept afin d'aborder une autre perspective de la destructivité. Nous verrons à partir de là que la destructivité est présente en chacun de nous. Sandor-Buthaud (2004) a décidé de travailler la destructivité en lien avec ce concept de l'ombre. Nous désignons l'ombre du conscient lorsque nous évoquons notre ombre ou celle d'autrui. Cette ombre nous ne la considérons pas comme nous, elle ne nous définit pas, bien du contraire. Lorsque celle-ci est perçue par le conscient, elle est considérée comme une menace, comme quelque chose de néfaste. Elle menace le Moi, ce qui

provoque la peur et le rejet (Sandor-Buthaud, 2004). L'ombre est ici vue comme une notion jungienne et est donc définie par sa dynamique et non pas par sa forme ou ses contenus. L'ombre peut-être projetée, déniée, dissociée ou clivée. L'ombre étant une dynamique, elle est là pour créer l'antagonisme de toute organisation. Elle organise la polarisation entre ce qu'est une entreprise et son contraire. Celle-ci peut donc être perçue comme néfaste, mais elle est nécessaire à l'identité d'une personne. Elle lui permet d'être plus soi-même, dans le sens où elle renforce notre identité, et elle véhicule certaines forces et valeurs essentielles.

Pour relier le concept de l'ombre à celui de la destructivité, Sandor-Buthaud (2004) évoque le principe de pulsions de mort de Freud et la question du mal de Jung. Jung (cité par Sandor-Buthaud, 2004) explique la lutte du devenir conscient par le fait que « Si la libido reste fixée au royaume merveilleux du monde intérieur, alors l'homme est devenu une ombre... Il est comme mort et gravement malade ». Le monde léthargique exprimé par Jung ressemble, selon Sandor-Buthaud (2004), à l'effet recherché par les pulsions de mort. Jung (cité par Sandor-Buthaud, 2004) fait le lien entre le mal et l'ombre en distinguant le « mal relatif » au « mal absolu ». Le mal relatif serait une ombre découlant de l'histoire personnelle du sujet. Tandis qu'il aborde le mal absolu comme étant l'archétype de l'ombre. Mais alors que l'on peut voir l'ombre comme étant un mal du fait qu'elle contrarie les idéaux, son évolution véhicule des valeurs essentielles à l'équilibre de la psyché. Pour Sandor-Buthaud (2004), la conscientisation « de la dynamique de l'ombre et des dynamiques de l'ordre de la Destructivité ou du Terrible fait partie du processus général de l'évolution ». Le mal d'ailleurs vient bloquer le devenir, il met en danger l'équilibre et de cette puissance, le sujet peut en éprouver de la jouissance. Cette jouissance à travers le mal peut se comprendre par un besoin d'omnipotence dû à une blessure narcissique, ou par la perspective du soi (Sandor-Buthaud, 2004).

Au commencement, Jung (cité par Sandor-Buthaud, 2004) fait l'hypothèse de l'Un. Il s'agit d'une unité primaire, inconsciente d'elle-même, le Père. Lorsque le fils apparaît, il y a polarisation. Le fils prend conscience de lui-même et donc son ombre apparaît. Il y a alors création de la « figure du soi » et de l'« ombre du soi ». La figure du soi recherche l'union, la possibilité d'être Un, mais l'ombre du soi est là pour réprimer ce

désir. Ce refus permet la conscientisation et l'évolution, mais ces attaques peuvent également pousser à la déliaison, ce qui met en péril l'intégrité et la cohérence du sujet. D'après Sandor-Buthaud (2004), l'ombre du soi serait une des manifestations du mal en tant que « figure dynamique et composite ». Les manifestations des contenus du soi peuvent être destructrices et l'ombre maintient les clivages. S'il y a une résolution du conflit, celle-ci est portée par l'archétype du soi. Elle ne peut se produire qu'après le conflit et par la reconnaissance « de ce qui a fait mal, de ce qui fait du mal, de ce qui fait le mal » (Sandor-Buthaud, 2004). La fin du conflit ne met pas fin à la destructivité, mais elle permet de modifier la conception du soi.

La destructivité est en oeuvre chez chacun de nous. Sandor-Buthaud (2004) s'y est heurté chez de nombreux patients, que ce soit par des résistances, de la répétition, le refus de changer ou de devenir conscient, ... Étant nécessaire à chaque être humain, et composée de facteurs divers, la destructivité n'est pas simple à repérer. Selon Sandor-Buthaud (2004) : « la reconnaissance et l'acceptation de la Destructivité en tant que réalité intrinsèque ouvrent un espace d'amour, un amour sans condition et une forme d'humanité. »

2.2.2. Les femmes ne sont pas que victimes

Dans ce point-ci, nous travaillerons à partir d'un texte de Green datant de 2002 et d'un travail effectué par Mathieu et Bélanger (2012) sur les déterminants de la violence féminine chez certains couples. Nous voulons ici évoquer le fait que dans les violences conjugales, les hommes ne sont pas juste coupables et les femmes victimes. Il faut aller au-delà de ces préjugés. Indéniablement, dans l'affaire Bertrand Cantat et Marie Trintignant, il y a auteur et victime. Cependant, on peut s'interroger sur l'évolution de la violence qui est née entre ces deux protagonistes. Il faut garder en tête que les situations de violence conjugale peuvent être plus complexes que cette simple dualité.

L'agressivité ne serait pas à voir de façon différente selon les sexes, selon Green (2002). Néanmoins, sa fonction et sa nature peuvent être envisagées de manière spécifique chez la femme. Effectivement, l'orientation de l'agressivité féminine serait tout autre que chez l'homme. Alors que l'agressivité masculine serait orientée vers l'extérieur, comme ses organes génitaux, l'agressivité de la femme serait, comme ses organes génitaux, dirigée vers l'intérieur (Green, 2002). D'après Green (2002), le fait que les pulsions agressives soient intériorisées pourrait provoquer diverses difficultés à la femme. Premièrement, c'est « l'investissement d'objet-enfant » qui est mis en danger par la menace permanente de destruction. D'autres investissements narcissiques pourraient également subir un renforcement protecteur. Pour finir, au coeur de ces deux investissements, on retrouve des investissements homosexuels, essentiels à « la construction de l'identification secondaire » (Green, 2002). On peut citer comme exemples : « le refus de la féminité associé à un complexe de masculinité » et « l'hostilité tenace envers la mère » (Green, 2002).

Il a été démontré, dans de nombreuses études psychanalytiques, la peur que la femme éprouve pour la pénétration. Couramment symbolisée comme un couteau, la pénétration du pénis peut provoquer un mouvement de peur chez la femme. Celle-ci peut avoir peur du pénis, mais également pour celui-ci. En effet, elle craint tout autant de l'abimer que ce dernier ne l'abime (Green, 2002). L'intériorisation des organes génitaux féminins mène la petite fille à penser à un lien entre ses organes génitaux et ventraux pouvant engloutir le pénis. Mais en plus de la peur de la destruction, la femme craint également d'éprouver de l'envie et du plaisir à la destruction. En plus de cela, la femme doit faire face au « fantasme de détruire le corps de la mère [...] et le fantasme de se faire détruire par [...] le pénis du père » (Green, 2002). Le désir de la pénétration s'accompagne bien souvent d'une identification à l'agresseur. Toutefois, la séparation d'avec le pénis crée aussi un sentiment de perte, semblable à la perte du sein. Ainsi, chaque femme doit trouver un compromis entre la pénétration et la peur de la perte (Green, 2002).

Green (2002) se base sur Freud pour évoquer l'importance des fixations parentales. La première source érotique de la petite fille est la mère. C'est également elle qui est à la source de tout investissement agressif. En effet, la mère est vue comme le premier objet à devoir séduire, mais suite au déplacement de ses investissements sur le père, la petite fille voit sa mère comme une rivale. Pour Luquet-Parat (cité par Green, 2002) : « le transfert des investissements agressifs est aussi vital que celui des investissements érotiques ». C'est essentiel pour que la femme puisse, par la suite, investir une figure masculine autre que le père. Durant un temps de sa relation avec un homme, la femme peut attribuer à son partenaire le rôle de substitut paternel, avant qu'il ne redevienne à nouveau un substitut maternel. Une grande ambivalence peut donc se présenter chez certaines femmes dans leurs relations avec les hommes : « Une demande d'amour absolu, de présence constante, objet de revendications affectives continuelles, associées à une constante insatisfaction s'exprimant par une agressivité ouverte qui frise l'envie » (Green, 2002, p.1100). Green (2002) explique que cette envie se porte sur tous les aspects de la vie de son partenaire. La femme ne peut supporter de se sentir exclue. Et si les investissements érotiques passent au second plan, après l'agressivité, soit le couple vole en éclat, soit c'est une relation sadomasochiste qui s'installe entre eux. Il se peut que ce type de relation se maintienne grâce à la complicité des partenaires. L'agressivité ne serait donc pas due ici à la peur de détruire ou de perdre le pénis, mais trouverait son origine dans les fixations parentales.

Mathieu et Bélanger (2012) se sont basées sur plusieurs études différentes pour mieux comprendre la violence conjugale. Ce qui ressort unanimement est que dans la plupart des couples où il est question de violence conjugale, la violence est initiée aussi bien par les femmes que par les hommes. Cantos, Neidig et O'Leary (cité par Mathieu & Bélanger, 2012) ont trouvé que malgré que les types de violences, perpétrés par les femmes ou les hommes, soient semblables, la majorité des partenaires blessés seraient des femmes. Ils expliquent cela par le fait que les conséquences de la violence physique d'un homme sont plus importantes. Barman, Margolin et John (cité par Mathieu & Bélanger, 2012) ont établi que dans les couples faisant preuve de violence physique, les partenaires ont une représentation négative l'un de l'autre. Bien souvent, cela les entraîne dans un engrenage négatif réciproque servant à la gestion de leur conflit. D'autres études ont pu montrer que dans les couples où la violence est symétrique ce sont les hommes qui feraient preuve de violence physique en premier lieu, tandis que les femmes feraient preuve de violence

psychologique et seraient initiatrices des comportements violents (Gillioz et al., cité par Mathieu & Bélanger, 2012). Est-ce pour autant ce qu'il s'est passé entre Marie Trintignant et Bertrand Cantat ? Celle-ci était-elle réellement jalouse au point de l'empêcher de contacter téléphoniquement la mère de ses enfants ? L'a-t-elle isolé de son monde, de ses amis ? Une de leurs violentes disputes psychologiques a-t-elle fini sous une pluie de coups ?

Il semblerait qu'au plus les relations sont de longues durées, au plus les couples auraient tendance à employer la violence psychologique dans leurs échanges. La violence psychologique serait un moyen de gestion de conflit pour la femme. Elle ne serait donc pas due aux particularités de la relation, mais à une stratégie de gestion de conflit selon Hammock et O'Hearn (cité par Mathieu & Bélanger, 2012). D'après les mêmes auteurs, les femmes montrent également des tendances agressives lorsque leurs besoins ne sont pas comblés par leurs partenaires. Pour les hommes, la raison est tout ailleurs. Hammock et al. (cité par Mathieu & Bélanger, 2012) postulent que les hommes agressifs psychologiquement seraient en couple depuis de nombreuses années avec leur partenaire. Ces hommes se sentent en fait menacés dans leur environnement et ne sont donc pas capables d'utiliser des stratégies pour gérer les conflits.

Cette méta-analyse effectuée par Mathieu et Bélanger (2012) prouve que la violence peut être bidirectionnelle et n'est pas seulement exécutée par les hommes envers les femmes. Cependant, il semblerait qu'il existe deux types de violences employées selon les besoins de l'un et de l'autre. Néanmoins, un grand nombre d'études montrent que les femmes, inversement aux hommes, auraient plus tendance à employer la violence psychologique pour parvenir à leurs fins.

2.3. La destructivité dans le couple

Après avoir travaillé les différentes formes d'agressivité selon les protagonistes et leurs besoins, nous allons voir comment se représente la destructivité au sein même des couples. Nous allons commencer par voir l'importance du couple comme enveloppe protectrice pour ensuite nous intéresser à la passion et au passage à l'acte. Nous analyserons donc comment un autre protecteur et bienfaisant peut devenir un objet néfaste qu'il faut combattre.

2.3.1. Le couple comme enveloppe et catalyseur

D'après Garcia (2010), l'enveloppe-couple est indispensable pour le sujet violent. Si son partenaire sort de l'emprise qu'il exerce ou décide de rompre leur lien, le sujet violent risque de décompenser et de « revivre une séparation inélaborable qui le laisse face à son vide intérieur et le plonge dans une détresse sans fond » (Garcia, 2010). Le partenaire est là pour le stabiliser, il doit donc pouvoir survivre aux attaques et canaliser le sujet violent. Selon Garcia (2010) : « L'autre du couple est celui que l'auteur des violences a trouvé dans son mal-être en attente de symbolisation, et lui-même est celui qu'a trouvé l'objet pour tenter de se réparer de ses propres blessures intérieures ». C'est ainsi que le sujet violent utilise l'enveloppe-couple comme self auxiliaire lors de moments de démantèlement du self. Cette enveloppe sert de membrane au sujet, elle lui sert de frontière entre le dedans et le dehors. Elle permet surtout que l'autre partenaire puisse être vécu comme une unité à part entière lors de moments de déliaisons. Dans ce cas, le partenaire doit pouvoir être instrumentalisable, afin de servir de déversoir, au sein de cet espace intermédiaire. C'est dans cette enveloppe que le sujet violent se ressaisira et investira à nouveau son partenaire s'il est non-dangereux pour lui.

2.3.2. Le passage à l'acte ou quand prend place la violence conjugale

Lors de violences conjugales, le passage à l'acte peut être un moyen d'apaiser une tension inconnue qui animerait les partenaires. Il peut se comprendre comme un « destin possible d'une relation de nature passionnelle, dans laquelle le sujet se trouve confronté à la perte de maîtrise » (Laffont & Servant, 2012). Pour Laffont et Servant (2012), ces

violences prouvent le besoin de maîtrise sur l'autre et la défaite de « l'illusion d'une fusion entre l'objet hallucinatoire du désir et l'objet de la réalité externe ». L'euphorie du passage à l'acte donne le sentiment d'une réalité plus vraie, plus pleine. Elle permet aussi de mettre fin à la menace narcissique que l'objet fait planer au-dessus du sujet. Cet objet n'étant pas l'objet hallucinatoire, le sujet n'a pas d'autre choix que de tuer l'objet réel. Tuer l'objet est également un moyen de le garder et de l'empêcher de s'en aller, d'éviter la rupture (Mercader, Houel & Sobota, 2004). L'idée de l'abandon est inimaginable pour le sujet qui a besoin de garder sa maîtrise sur l'objet. Et n'ayant pas la capacité de désinvestir l'objet, le crime reste la solution la moins coûteuse (Laffont & Servant, 2012). Marie Trintignant a-t-elle menacé Bertrand Cantat de le quitter et celui-ci, ne pouvant le supporter, aurait la main sur elle ? C'est une hypothèse supplémentaire qui s'ouvre à nous.

Walker (cité par Mercader & al., 2004) envisage la violence selon trois phases distinctes. Dans un premier temps, l'ambiance entre les deux partenaires est de plus en plus tendue. L'homme devient agressif verbalement et physiquement, tandis que sa partenaire essaye de le séduire afin de la calmer et d'éviter de plus importants mouvements de violence. Par après, nous entrons dans ce que Walker appelle « la phase paroxystique », c'est-à-dire que les explosions de violence sont à leur paroxysme. Dans la troisième phase, l'homme essaye de reconquérir sa femme en lui exprimant tous ses regrets et son amour. Il se justifie et accuse sa partenaire de l'avoir poussé à bout. Cette dernière fera preuve de clémence et lui pardonnera. Nous sommes à ce moment-là dans une phase « lune de miel », mais comme pour tout couple, cette phase n'est pas éternelle et les tensions reprennent bien vite. Le cycle de violence se remet en route et devient à chaque fois plus court et plus violent.

Comme nous pouvons le voir, Walker (cité par Mercader & al., 2004) part du postulat que ce sont les hommes qui sont violents. En effet, ce qu'il tente de définir à partir de ses recherches est le « syndrome de la femme battue ». Selon lui, une femme peut supporter les coups une fois, mais si elle y est confrontée une deuxième fois, sans mettre un terme à la relation, c'est qu'elle est victime d'« impuissance acquise ». Cela signifie que ces femmes ont probablement déjà été victimes de violence dans leur enfance, et ce sans y trouver d'échappatoire. Elles ont grandi avec l'idée qu'il était impossible de faire

évoluer leurs situations. Au lieu de voir les réelles possibilités de s'en sortir, elles s'isolent et se rendent dépendantes de ce partenaire qu'elles essayent tant bien que mal d'apaiser. Elles perdent toute autonomie, mais aussi leur confiance en elles. Elles se perçoivent comme inférieures à cause des remarques constantes de leur conjoint (Mercader & al., 2004). Walker (cité par Mercader & al., 2004) insiste aussi sur le fait que ces femmes ne provoquent pas la violence de leurs compagnons, au contraire, elles leur sont soumises et tentent de les satisfaire au mieux.

Ayouch et Salomão (2013) citent un article de Bellico Foncesca, I Sa et Campos Santoro pour qui, si les femmes sont plus souvent victimes de violence conjugale, ce serait en raison de leur genre. Étant porteuse des signes de la castration, certains hommes ne sauraient répondre à leur demande que par des coups. La castration de la femme confronterait les hommes à leur propre peur de la castration, ainsi qu'à leur manque et « à un plus-de-jouir impossible qui déclencherait irréductiblement leur violence » (Ayouch & Salomão, 2013). Selon Ayouch et Salomão (2013), chaque individu possède des traits féminins ou masculins « du fait de la bisexualité constitutive de la psyché ». N'importe quel membre d'un couple peut donc devenir violent. La violence apparaîtrait d'ailleurs lorsqu'un des membres du couple essaye de se défaire de ses obligations de genre par rapport au phallus. Les femmes violentes, qu'on peut accuser d'être phalliques ou de ne pas avoir réglé leur rapport au phallus, viennent donc remettre en question la répartition genrée des rôles dans un couple. Pour Ayouch et Salomão (2013) : « comme pour le racisme ou l'homophobie, c'est un inassimilable en soi qui est ici battu en l'autre. »

Geurts (2004) voit également une dissymétrie homme/femme dans les passages à l'acte. Il voit en cette inégalité la preuve de la domination des hommes sur les femmes. Selon lui, dans le cas de violences conjugales, l'homme doit faire disparaître sa compagne si celle-ci ne se plie pas à ses exigences, car dans ce cas, elle n'a aucune raison d'exister. Il explique aussi cette « levée (consciente ou inconsciente) de l'interdit de la violence » par le sentiment de conquête que ces hommes ont sur leur partenaire (Geurts, 2004). En effet, ces hommes ne sont pas violents en dehors de la sphère familiale, cela montre bien une certaine conscience de l'interdit. Il est également rare qu'ils admettent leurs actes et les justifient bien souvent par leur propre souffrance.

2.3.3. Le crime passionnel

Avant de parler de crime passionnel, nous devons d'abord définir ce qu'est la passion. Pour Mercader, Houel et Sobota (2004), nous ne pouvons l'expliquer sans comprendre l'importance de son caractère fusionnel. Selon ces chercheurs, dans un couple passionnel : « le Moi de chacun d'eux s'absorbe dans le Moi de l'autre » (Mercader & al., 2004). Il y a donc un risque de confusion entre les deux partenaires. Si l'un des sujets tend à s'éloigner, le second risque de perdre une partie de lui-même. Au début de chaque rencontre, les couples vivent cette illusion de la fusion, mais ils doivent pouvoir passer à un amour plus réaliste pour parvenir à s'individualiser. Néanmoins, il semblerait que certains couples fassent durer cette fusion, l'autonomie de chacun étant alors continuellement repoussée. D'après Mercader, Houel et Sobota (2004), ces couples finiront soit par divorcer, soit par s'entre-tuer. Une chose est sûre, dans le meurtre de Marie Trintignant, la fusion qu'elle était en train de vivre avec son compagnon Bertrand Cantat était en train d'éclater dès la fin de son tournage à Vilnius. Elle était en train de s'éloigner, elle n'avait plus besoin de lui dès le moment où les scènes qui l'angoissaient avaient été tournées.

Cette passion, cette fusion, si elle est reconnue lors d'un crime passionnel, se fera ressentir en justice (Geurts, 2004). En effet, lorsque la justice reconnaît un meurtre comme étant passionnel, cela a pour effet de rendre coresponsables la victime et l'auteur. Ce dernier étant déresponsabilisé des faits qui lui sont reprochés, la sanction sera moins importante (Geurts, 2004). Mais pour Geurts (2004), même si nous pouvons justifier la coresponsabilité dans la rencontre et l'engagement amoureux, il est inenvisageable de voir une responsabilité commune dans le passage à l'acte. Nous gardons tous la responsabilité de nos faits et de nos actes. Même si nous pouvons aimer l'autre de façon inconditionnelle et sans aucun discernement, force est de constater que les passages à l'acte des uns et des autres sont de nature différente (Geurts, 2004).

Mercader, Houel et Sobota (2004) s'inspirent de l'affaire Marie Trintignant - Bertrand Cantat, qui a bouleversé la France en 2003, pour mettre en avant les différences de jugements entre un crime de violence conjugale et un crime passionnel. Ainsi, ils ont constaté que selon le point de vue adopté, l'opinion publique différerait grandement.

Lorsque ce cas était vu comme un crime de violence conjugale, le couple Marie Trintignant - Bertrand Cantat était perçu comme un ménage parmi d'autres. Il s'agissait d'une femme qui succombait une fois de plus aux violences de son compagnon. Dans cette optique, Marie Trintignant était considérée comme une femme bloquée par la domination masculine, d'une certaine façon soumise à lui, et incapable de s'extraire de cet enfermement.

En revanche, lorsque cette affaire était vue sous l'angle du crime passionnel, le couple Marie Trintignant - Bertrand Cantat devient particulier, exceptionnel. C'est leur amour l'un envers l'autre qui les avait transformé, ils n'ont jamais tant aimé (Mercader & al., 2004). Comme si leur amour les avait transcendés dans une autre sphère romantique. Nous ne sommes donc pas dans un rapport de domination mais de réciprocité, bien que l'asymétrie subsiste : Bertrand Cantat cherchait à contrôler Marie Trintignant, mais c'est par amour pour lui qu'elle se précipitait de le rejoindre. Selon Mercader, Houel et Sobota (2004), la passion et l'amour que les médias véhiculaient de ce couple ne sont qu'une « idéalisation de la relation violente ». Comme nous pouvons le constater, malgré ces deux interprétations différentes, le même univers préexiste : celui d'un homme qui essaye d'enfermer sa femme dans son monde et d'une femme qui plie sous cette pression (Mercader & al., 2004).

2.4. Conclusion

La violence peut servir de ressource afin de parvenir à ses fins, mais celle-ci peut varier en fonction du milieu culturel. Néanmoins, pour que la violence survienne, l'autre doit être réduit à un non-sujet. Selon les théories psychanalytiques, l'agressivité serait l'une des tendances des pulsions de mort. La destructivité peut aussi advenir comme seule solution à la survie. Le passage à l'acte permet de ne pas se détruire soi-même ou d'éviter l'intrusion de l'autre. Il peut aussi permettre d'interpeller l'autre lorsque toute autre forme de communication n'est plus possible.

La destructivité est comme une ombre qui plane en chacun de nous et celle-ci se présente bien souvent sous forme de compulsion à la répétition. C'est ainsi que les femmes peuvent elles aussi être violentes, malgré le fait que leur manière d'agir sera peut-être différente de celle des hommes. De plus, lorsqu'un couple vit de manière fusionnelle, le risque de se voir abandonner par l'autre peut devenir insurmontable, le passage à l'acte est alors inévitable afin de posséder l'autre à jamais.

3. L'ART ET LA DESTRUCTIVITÉ AU SEIN DES COUPLES

Désormais, nous savons ce qu'est le couple ainsi que la destructivité qui peut régner au sein de celui-ci. Nous allons maintenant nous intéresser à l'art et plus précisément à la musique rock. Il s'agit du milieu dans lequel Bertrand Cantat a évolué et nous pensons que cela peut être une piste de compréhension face aux actes violents qui ont éclaté la nuit du 26 juillet 2003. Nous ne pensons aucunement que tout « rockeur » est un être violent, loin de là. Cependant, nous pensons que cette culture permet de sublimer plus ou moins certaines pulsions destructrices. C'est dans cette optique-là que nous allons aborder la culture rock dans sa globalité avec ce qu'elle peut apporter de bon ou de mauvais.

3.1. Violence et culture rock

Le rock est connu pour ses revendications et sa nature rebelle, néanmoins selon Den Tandt (2012), il est difficile de délimiter sa fonction dans la société ainsi que sa nature. On ne peut nier l'importance du rock dans certains développements politiques et sociaux, néanmoins le besoin d'émancipation pour lequel lutte le rock'n'roll sert un « public majoritairement masculin » (Den Tandt, 2012). Des auteurs comme Reynolds, Press et Whiteley (cités par Den Tandt, 2012) mettent en avant l'aspect misogyne du rock. Celui-ci se caractérise aussi bien par leurs textes que par la « symbolique phallique des instruments ». Les idées utopistes des auteurs côtoient donc des pensées beaucoup plus sombres. Malgré tout, d'après Jameson (cité par Den Tandt, 2012), leurs idéologies trouveraient leur ancrage dans l'espérance et toutes les thématiques problématiques ne seraient que « des concessions à la logique du contexte social que les artistes contestent par ailleurs » (Den Tandt, 2012).

Selon Whiteley (2012), à la fin des années '50, le rock s'inspire de la vie quotidienne comme base de ses expérimentations. Si le rock est violent, c'est pour maîtriser à la fois son environnement ainsi que sa propre violence. Ce ne sont pas les oeuvres de ces artistes qui permettent de changer les choses, mais leur capacité à ouvrir le champ des possibles en posant des gestes libérateurs (Whiteley, 2012).

Pour Seca (2012), le rock évoque un état d'esprit, tant par son style que par son aspect musique de masse. La créativité du rock vient de la fureur de créer, de la confrontation intergroupale, du besoin de bricoler, de transformer les contraintes ou les obstacles en paroles douces ou colériques, tout en essayant d'innover afin de rester visible sur les marchés. Selon Seca (2012), le rock est la seule des tendances à avoir su traduire avec justesse les tumultes et les turbulences de la société de masse.

3.2. En quoi l'activité artistique permet-elle de sublimer certaines pulsions?

Plusieurs analogies existent entre l'art et le pulsionnel, selon Lekeuche (2011,b). Premièrement, les pulsions sont partielles, tout comme l'art, que Lekeuche (2011, b) définit comme un « “morceau” (fragment) qui réalise cependant déjà un tout en lui-même ». Deuxièmement, les pulsions sont indéterminées. Elles sont sujettes à l'errance en tant que poussée (Lekeuche, 2011, b). Les productions artistiques se construisent aussi dans une certaine indétermination. De par les différentes lectures que l'on peut en faire, les oeuvres d'art restent inachevées. Comme les pulsions, elles possèdent une diversité de directions potentielles. Troisièmement : « il n'y a pas d'oeuvre d'art sans sublimation » et « la capacité de sublimatoire appartient à l'essence de la pulsion » (Lekeuche, 2011, b). Pulsion, sublimation et art sont donc intimement liés.

En 2005, Roussillon a longuement parlé du processus de sublimation dans un de ses articles de la Revue française de psychanalyse. Pour lui, la sublimation se compose de divers éléments et son processus s'inscrit dans un mode opératoire large. Il est vrai que le processus sublimatoire permet de gérer l'économie pulsionnelle, mais en cela il fait partie d'un fonctionnement plus important. En effet, il est soumis à une « économie psychique d'ensemble » et ses effets sont dépendants de la place qu'il occupe au sein de cette économie (Roussillon, 2005). Cela signifie donc que ce n'est pas parce qu'un sujet est capable de sublimation que cela va le prémunir contre toutes formes de pathologies. En tant que destin de la pulsion, la sublimation ne peut empêcher la maladie psychique. Il arrive même que certains sujets atteints de psychopathologie fassent preuve de processus sublimatoire, cela est fréquent selon Roussillon (2005).

La sublimation étant un moyen de transformer la pulsion, elle peut aussi bien s'associer à des processus de projection qu'à des processus d'idéalisation, ou nécessiter refoulement ou clivage. Mais il ne faut pas oublier qu'elle n'agit pas en tant que défense, mais comme modification de la pulsion. Pour Freud (cité par Roussillon, 2005), la sublimation n'est qu'un moyen de faire du troc, c'est une solution intermédiaire « qui se situe entre l'accomplissement effectif et la simple représentation psychique ». La sublimation permet de faire avec la réalité et les interdits sans devoir y renoncer totalement. D'ailleurs, chacun est capable de sublimation, mais tout le monde n'en est pas pour autant créateur (Lekeuche, 2011, b). D'après Lekeuche (2011, b) : « tout dialogue authentique entre deux sujets relève déjà de la sublimation ».

Boudailliez (2006) s'inspire de différents artistes, aussi bien de peintres que de marionnettistes, pour exprimer le pouvoir de la sublimation. Elle a étudié le travail du peintre Eugène Leroy et voit dans ses oeuvres un moyen d'arriver à une jouissance comparable à celle de la sexualité. En effet, selon Lacan (1973), la sublimation est à voir comme une possible satisfaction de la pulsion. Le travail du nu peut donc être perçu comme « une approbation de la vie jusque dans la mort » (Boudailliez, 2006), la sexualité de l'être humain étant liée à la mort. La sublimation peut alors se voir comme dernière analyse de la mort (Boudailliez, 2006). Elle affecte le but des pulsions sexuelles. Celles-ci sont désexualisées afin d'investir d'autres activités plus largement valorisées par la culture (Lekeuche, 2011). Freud (1929, p.26) disait même qu'« un seul point semble certain, c'est que l'émotion esthétique dérive de la sphère des sensations sexuelles ; elle serait un exemple typique de tendance inhibée quant au but ». Pour Lekeuche (2011, b), dans la sublimation, il y a toujours du sexuel, mais celui-ci se trouve désexualisé, sublimé, il change de forme afin de devenir « acceptable ».

Selon Boudailliez (2006), la créativité agit comme un bouclier pour les artistes ayant vécu un traumatisme proche de la mort. L'art agit comme une fonction symptôme afin d'affronter ce que tout être redoute, la mort. La sublimation rencontre forcément la pulsion de mort. Sublimier mettrait le Moi en danger en libérant la pulsion de mort (Lekeuche, 2011, b). Puisqu'il y a désexualisation, il y a désunion des pulsions de mort et des pulsions de vie (Lekeuche, 2011, b). Après la sublimation : « la composante érotique n'a, [...], plus la force de lier toute la destruction qui y est adjointe, et celle-ci

devient libre comme penchant à l'agression et à la destruction » (Lekeuche, 2011, b). Si la personne utilise les processus de sublimation en pensant arriver à régler tous les problèmes liés à sa vie sexuelle, il réalisera vite que des problèmes d'un autre ordre et d'apparence plus mortifère surviendront suite à son activité sublimatoire (Lekeuche, 2011, b).

La sublimation est un moyen pour les artistes de restaurer le lien entre le conscient à l'inconscient, entre la rationalité et la spiritualité, entre le réel et le fantasme (Seca, 2012). D'après Seca (2012), afin que les artistes soient au summum de leur art, afin qu'ils se laissent emporter dans une créativité sans limite, il faudrait que leur sphère privée s'articule à l'image qu'on attend d'eux, ils doivent se fondre dans leur zone sociétale. Ce sont les représentations que l'on a d'eux, associées à leurs rituels et leurs pratiques qui forment leur inconscient (Seca, 2012). C'est de cet inconscient qu'émerge la créativité des artistes. Mais ce dispositif est, selon Seca (2012), tout à fait artificiel, celui-ci correspond à une bulle que les artistes se créent afin de rendre la créativité possible dans le psychisme. Seca (2012) parle de « fétiche » qui cohabiterait aussi bien avec un besoin de préservation qu'avec les pulsions.

Si comme le dit Freud (1929), la sphère esthétique provient des sensations sexuelles, celle-ci est entièrement du domaine privé et serait donc « par conséquent, le point de concentration d'une dérivation partielle de l'énergie psychique (libidinale et passionnelle/rageuse) et, parallèlement, d'activation et d'utilisation de structures signifiantes archaïques et collectives » (Seca, 2012, p.20). Selon Seca (2012), la sublimation présume un climat social aliénant et une grande capacité de refoulement. Elle amène donc à une forme de décharge, se traduisant sous une forme esthétisée et créative, si le fétiche a bien été constitué précédemment. La sublimation permet alors de communiquer, à travers une autre forme de langage symbolique et socialement acceptable, sur la réalité du monde extérieur (Seca, 2012). D'après Green (cité par Coppel-Batsch, 2005), l'écriture permet de guérir d'une blessure ou d'une perte en la transformant en quelque chose de positif. La sublimation métaphorise dans le monde externe toutes les pulsions et les ruminations de l'espace privé. L'art permet donc de faire advenir la violence interne sous une forme socialement acceptable. Comme le dit si

bien Seca (2012, p.22) : « En un mot comme en cent, les musiques forment des structures de retenue, de transformation et de cristallisation des colères ».

Mais les processus sublimatoires peuvent avoir des ratés. La transformation en art de pulsions sexuelles n'est pas toujours possible et peut parfois mener à la mort réelle de l'artiste (Lekeuche, 2011, b). En effet, la déssexualisation des pulsions sexuelles est un paradoxe qui renvoie plutôt la sublimation à « l'expérience d'un ratage constitutif » (Lekeuche, 2011, b). Il y a toujours une part du sexuel qui résiste à la sublimation. Il ne faut donc pas idéaliser la sublimation. Autant que l'oeuvre n'est jamais idéale, l'art ne constitue pas non plus un idéal. L'idéal du Moi sera toujours inatteignable pour le Moi, l'idéalisation renvoie donc toujours à de l'impossible. Néanmoins, pour l'artiste, la création est une réalisation et non une idéalisation. C'est pour cela que « l'oeuvre résiste et le créateur doit être capable, pour ne pas détruire l'oeuvre, de supporter une bonne dose d'insatisfaction » (Lekeuche, 2011, b).

Lafond (2005) distingue la sublimation de la création. Elle cite divers auteurs comme Séchaud pour qui la création conçoit un destin extraordinaire de la pulsion, tandis que la sublimation agit juste comme transformation. Pour Lekeuche (2011, b), la sublimation est dans la pulsion alors que la création est en dehors du simple prolongement de la pulsion. Cependant, sans pulsion il n'y a pas non plus de création. La création a besoin des « caractéristiques du processus sublimatoire, mais ne s'y réduit pas » (Lekeuche, 2011, b). La sublimation est une condition possible, mais non nécessaire de la création.

La création, pour Baldacci (cité par Lafond, 2005), serait de l'ordre du sacrifice, elle n'est pas là pour réparer l'objet primaire. On y retrouve quelque chose de ritualisé, elle incarne tout aussi bien le meurtre que la toute-puissance. De nombreux artistes ont mis en avant la difficulté et la dangerosité de la création. La création envahit son sujet d'une telle force qu'elle met celui-ci dans une insécurité telle qu'il s'en sent presque détruit (Rilke cité par Lafond, 2005). En effet, la création met son créateur face à l'inattendu, à l'inconnu. Elle se fait en rupture avec le psychologique du créateur. Elle implique de la discontinuité (Lekeuche, 2011, b).

Selon Anzieu (cité par Lafond, 2005), le moment de création met en lien le sujet avec son propre noyau psychotique. Comme nous venons de le dire, puisqu'il s'agit d'un « moment », l'artiste sait en sortir. Au moment de la création, le Moi ne dirige rien. Lekeuche (2011, b) dira même qu'il est « remis à sa place ». Le Moi fait partie du processus créateur, il y a sa place et donnant la direction à suivre. Cependant, ce n'est pas lui qui dirige. Pour pouvoir activer le processus, le Moi doit pouvoir se mettre entre parenthèses (Lekeuche, 2011, b). Rassasier (cité par Lafond, 2005) part du même principe que la création n'est qu'« un modèle normal de l'activité délirante... On peut dire que le créateur est quelqu'un qui traverse sans délirer la trajectoire suivie par le psychotique ».

3.3. L'importance d'être un personnage public

Nous pouvons donc voir que ces artistes font leur possible pour réparer leurs blessures internes en les transformant sur un mode créatif au monde extérieur. Mais en plus de leurs propres pulsions, ils doivent aussi savoir gérer la pression de leur image extérieure. Par conséquent, cela peut également engendrer colère et frustration et nous allons voir maintenant que l'image de l'artiste n'est pas toujours simple à porter.

L'idée que nous nous faisons des personnes célèbres, alors même que nous pensons parfois mieux les connaître qu'un membre de notre famille, n'est qu'une image. Cette image ne correspond ni à leur vie privée ni à leur vie publique. Il s'agit plutôt de la façon dont ils sont vécus aux yeux des autres (Dakhli, 2005). C'est ainsi que pour entretenir l'image qu'ils désirent, les célébrités doivent composer une image aussi bien à partir des informations qu'ils peuvent donner qu'à partir de celles qui leur sont volées. Depuis que la presse « people » a fait son apparition dans les années 90, nous avons connu un engouement concernant la vie privée des artistes et personnages médiatiques de notre société contemporaine (Dakhli, 2005). Ces personnes publiques, artistes ou comédiens, sont depuis scrutées sans cesse et sans vergogne. Tous leurs faits et gestes sont analysés pour mieux être copiés. Cela permet à chacun de s'identifier à la « star » qu'il admire. Le problème des médias, c'est qu'ils nous font croire ce qu'ils désirent. Mais s'il est possible par l'intermédiaire de deux photos de faire croire à « un rapprochement amoureux » (Dakhli, 2005), ils peuvent manipuler n'importe quelle

photo ou information pour lui faire dire ce qu'ils veulent. Dans ce cas, comment font ces personnes qui sont épiées à tout moment de leur vie pour garder leur intimité et vivre leur vie sans perdre la tête ? Quelle image doit-on se constituer quand on est un artiste de la culture rock ?

Pour répondre à cette dernière question, nous allons nous baser sur l'article de Blaise (2012) qui a travaillé sur l'évolution de la figure de musicien. La seconde moitié du XXe siècle a vu grandir une nouvelle forme de culture. La figure bohème des écrivains du XIXe a fait place à la contre-culture des musiciens. Cette évolution a permis l'émergence de nouveaux mythes permettant à un nombre plus important de groupes sociaux de s'y identifier. Un grand nombre d'artistes de cette génération, comme Jim Morrison, les Beatles, Kurt Cobain, Janis Joplin, les Sex Pistols, Joe Cocker, sont devenus des légendes. Leurs frasques leur ont permis de devenir ou rester célèbres. Selon Blaise (2012), nombreuses furent ces rock-stars qui se sont créés une image d'artiste maudit, de bohème. Même s'ils étaient à l'apogée de leur succès, ils aimaient se constituer une image d'artiste incompris et non reconnu. C'est à partir de là que se crée un fossé entre le public qui s'y connaît, qui reconnaît l'artiste, et les profanes. Fossé dans lequel viennent s'intercaler les provocations, la consommation de drogues et « la posture du maudit » (Blaise, 2012). Mais c'est à partir de ce hiatus que les artistes tirent leur force : « C'est effectivement dans l'interaction entre attentes du public et expressions de l'artiste que s'épanouit la figure de la bohème. » (Blaise, 2012).

Malgré l'évolution du rock'n'roll et la popularité croissante de nouveaux styles de musique, le rock perdure, accompagné de l'image du rockeur drogué et paumé. Blaise (2012) voit en Peter Doherty, l'archétype du rockeur contemporain. Celui-ci s'est confié en 2007 sur ses problèmes de drogue. Il joue la carte de la liberté et de la créativité à travers la prise de psychotropes. Il base sa vie et son œuvre à partir des stupéfiants, il vit des relations tumultueuses avec des femmes tout aussi accros que lui. De ses conquêtes célèbres on retiendra Kate Moss et Amy Winehouse. Comme nous pouvons le voir à travers la description qu'en fait Blaise (2012), le rockeur vit sa musique et sa vie dans un mouvement d'autodestruction perpétuel. Son œuvre passe par la destruction de sa personne, par l'impression de n'être personne ou en tout cas le besoin de faire comme si. Un nombre important d'artistes rock ont disparu à cause de leurs problèmes de

drogues et ils ont presque tous vécu des histoires d'amour passionnées et autodestructrices. C'est comme cela qu'ils se sont constitué leur image et que cela les a rendus célèbres. Néanmoins, être sur le devant de la scène ne les a pas rendus plus heureux pour autant.

Une fois que cette image a été créée, il est très dur de s'en débarrasser : « Les médias et le public qui le connaissent n'ont cessé de lui rappeler son personnage et ses frasques passées, il a obligatoirement appris à composer avec » (Blaise, 2012). Keith Richards en parle très justement en 2010. Il s'interroge sur le personnage qu'il a créé. A-t-il joué le rôle qu'on lui prédestinait ou était-ce réellement lui ? Dans tous les cas, l'image qu'il s'était constituée dans le passé ne le quitte pas. Il parle de la pression qu'il a pu éprouver et qu'il éprouve toujours parfois pour ressembler à ce que les gens attendent de lui. Selon lui, il est « Impossible de ne pas finir par devenir une parodie de ce que tu pensais être » (Richards, cité par Blaise, 2012).

Heinich (2011) parle de valeur endogène et de valeur ajoutée pour évoquer l'importance de l'image d'une célébrité. On confère aux artistes une valeur supplémentaire à leurs compétences préalables et de leur mise en avant s'ajoute encore une importance supplémentaire aux yeux du public. On s'intéresse désormais à ceux qui interprètent et non plus à ceux qui créent comme au XIX^e siècle (Heinich, 2011). Ces stars du cinéma ou de la musique incarnent un idéal type grâce à leur audience astronomique, leur mise en scène personnelle et une présence visuelle constante. Tous ces facteurs réunis ont créé un besoin de voir et de connaître l'artiste qui nous inspire. La radio, la photographie et le cinéma permettent dorénavant d'associer un visage au son d'une voix, ouvrant encore une plus large possibilité à l'admiration (Heinich, 2011).

3.4. Exigence du travail d'artiste

Nous avons déjà évoqué la difficulté d'être une personne connue et reconnue dans le monde artistique, par le besoin de correspondre à une image qu'on nous a créée. Il nous semble évident de citer l'exigence du public, de la production, du temps, des modes, mais surtout de ses propres exigences en tant qu'artiste pour parler de la difficulté de ce travail. Nous verrons que d'après McDougall (2008), le plus dur pour un artiste n'est pas de créer pour les autres, mais de créer pour lui-même.

Pour McDougall (2008), les artistes ressentent le besoin d'imposer leur contrôle sur le monde extérieur. En exerçant leur art, ils imposent leurs rêves et leurs cauchemars, leurs images et leurs pensées au monde extérieur. C'est ainsi que l'acte de création est souvent accompagné de conflits psychiques et d'angoisses qui parfois viennent bloquer le processus créateur. McDougall (2008) a défini quatre facteurs qui, selon elle, sont à la base du processus de création. Les deux premiers concernent le lien entre l'artiste et le monde externe, les deux suivants concernent par conséquent la relation entre l'artiste et son monde interne. Dans un premier temps, l'artiste lutte avec son mode de création. Ensuite, il essaye d'entretenir ses relations « avec un public imaginaire auquel il va montrer son travail ». Dans un second temps, l'auteur interroge le rôle de sa sexualité ainsi que la façon dont ses désirs bisexuels infantiles ont été intégrés dans sa structure psychique.

L'artiste doit donc arriver à composer aussi bien avec ses propres pulsions, ses angoisses qu'avec les attentes d'un public aussi bien imaginaire que réel. D'ailleurs, la relation qu'un artiste peut entretenir avec son public est ambiguë et hasardeuse. Le premier public du créateur, provenant de son monde interne, est le plus important et le plus difficile à satisfaire (McDougall, 2008). C'est lors d'une bataille avec son monde interne que le créateur décidera ou non d'exposer son travail. Il doit être convaincu que son travail en vaut la peine et qu'il sera apprécié par le public pour le finaliser : « Créateurs et inventeurs savent qu'ils doivent se battre avec le monde externe pour leur droit à exposer leur monde interne. » (McDougall, 2008).

3.5. Addiction et autodestruction

Comme nous l'avons vu plus haut, il est de l'image du rockeur paumé de consommer alcool et autres drogues afin de faire vivre son personnage ou d'obtenir toute liberté créative. Nous ne voulons pas généraliser la prise de drogue à toutes les personnalités du monde de la musique. Cependant, nous constatons que la consommation excessive de certains produits est une formule courante dans ce milieu artistique. C'est la raison pour laquelle nous souhaitons comprendre qu'elle est l'importance de l'addiction dans la vie d'une personne et qu'elle peut être son impact.

Selon Goodman (cité par Valot, 2008, p.3), l'addiction est un « processus dans lequel est réalisé un comportement qui peut avoir pour fonction de procurer du plaisir et de soulager un malaise intérieur, et qui se caractérise par l'échec répété de son contrôle et sa persistance en dépit des conséquences négatives significatives ». On constate que trois éléments constituent cette définition : « la répétition compulsive d'une activité, sa persistance malgré ses conséquences néfastes et l'obsession de celle-ci » (Brusset cité par Jadoul, 2014). Pour Legrand (cité par Jadoul, 2014), la dépendance se décèle « lorsque l'objet fait défaut, en état de “manque”, qui obligerait, sous peine d'un malaise insupportable, à retrouver le contact avec l'objet ».

Les conduites addictives permettent au sujet de se protéger contre les affects dépressifs, un sentiment de vide ou encore contre l'anxiété (Flament & Miocque, 2003). Selon Lekeuche (2011, a), le toxicomane se trouverait même en deçà de la position dépressive, il l'éviterait. Les conduites addictives agissent comme modalité défensive primaire et permettent de réduire la douleur psychique (Jadoul, 2014). Le sujet toxicomane sait qu'il souffre et que le seul moyen de diminuer sa souffrance est le passage par la prise de toxique (McDougall, 1982). Le toxicomane ne supporte pas les émotions, qu'il ne reconnaît d'ailleurs pas, et cherche à tout prix à les évacuer en fuyant grâce à son objet toxique (Jadoul, 2014). La répétition du passage à l'acte permet de stopper le travail psychique (McDougall, 1982). Selon nous : « la prise de produit est alors un fonctionnement psychique qui permet d'empêcher le contre-investissement ou le refoulement des affects et des idées conflictuelles en les éjectant hors de la psyché par

l'agir » (Jadoul, 2014, p.39). Le passage à l'acte toxicomane est un moyen de maintenir l'homéostasie (McDougall, 1982).

Le problème de ces conduites, c'est qu'elles poussent à l'isolement, aussi bien affectif que social, et ce à cause de la culpabilité qu'elles font naître (Jadoul, 2014). Le sujet n'est alors plus capable de vivre librement et vit en fonction de son objet d'addiction. Selon Alonso-Fernandez (1987), l'alcoolisme agit comme « une impulsion difficilement contrôlable à consommer de l'alcool pour s'enivrer, tout au moins pour éprouver un état euphorique ou une exaltation désinhibitrice ». L'effet recherché par la prise d'alcool est donc positif et, comme vu précédemment, on peut imaginer le besoin de déshinhibition recherché par les artistes pour arriver à créer ou jouer leur personnage. De plus, Brusset (cité par Jadoul, 2014, p.45) l'addiction permet aussi de donner : « une qualité pulsionnelle à des représentations psychiques comme les émotions, les sensations primitives et l'activité psychique élémentaire au plus proche du somatique ». C'est aussi un moyen de revivre autrement ce qui est traumatique dans la relation à l'autre. Par la prise de produit, le toxicomane cherche à effacer ce qui est traumatique et à l'arrêter en se remplissant compulsivement (Vincent, 2008).

Le problème de ces conduites toxiques, c'est qu'elle se pratique, chez la personne addictée, sous le mode de la compulsion. La prise de produit n'est pas contrôlable. Elle arrive comme « une explosion dans le corps » (McDougall, 1974). Cette compulsion permet de répondre à un manque, ainsi qu'à un défaut de symbolisation. Néanmoins, le manque que le toxicomane éprouve face au produit n'est qu'un moyen pour lui de nier le manque véritable (Lekeuche, 2011, a). D'après McDougall (1974) : « la compulsion a pour effet d'attribuer la fonction d'objet symbolique, manquant ou abîmé dans le psychisme du sujet, aux objets substitutifs externes. Le comportement addictif ne pouvant réparer les manques dans le monde psychique interne, la compulsion addictive est inévitable » (Jadoul, 2014, p.43). De plus, le toxicomane ne lutte pas contre un manque, mais contre une absence vécue comme une amputation. La prise de drogue vient agir comme une prothèse alors même qu'il ne peut se substituer à un objet au sens propre. La toxique agit comme un membre fantôme (Lekeuche, 2011, a). Le toxicomane n'a pas su faire l'expérience de l'objet transitionnel qui lui aurait permis de faire l'expérience du corps au-delà de sa propre corporéité. Au contraire, il est incapable de

symboliser son rapport au corps et ne se voit que comme une machine trouée qu'il faut combler (Lekeuche, 2011, a).

Nous ne pouvons parler de l'addiction sans citer le jeu qui se déroule entre le Surmoi, le Moi et le Ca. La personnalité psychique de l'addicté fonctionne selon un mode de plaisir auto-érotique. Le Moi se fait envahir par la libido du Ca. Le Surmoi étant construit sur des tendances agressives, les personnes addictées éprouvent un grand besoin de punition (Rado, cité par Rosenfeld, 1976). Pour Simmel (cité par Rosenfeld, 1976), les pulsions agressives ne sont pas rattachées au Surmoi, mais au Moi, c'est ainsi que le Surmoi disparaît lors de la prise de l'objet. Comme nous l'avons dit dans un précédent travail (2014, p.63), le Moi de l'alcoolique « ne retrouve toute sa grandeur que grâce à la prise d'alcool. La boisson permet d'éviter la destruction du Moi par la destruction du corps. Le Surmoi a des exigences supérieures à celles du Moi ». L'artiste drogué, se drogue donc aussi bien pour se détruire à cause d'un Surmoi trop fort, que pour renforcer son Moi.

3.6. Conclusion

Le rock'n'roll serait donc capable de traduire les tumultes de la société grâce à sa créativité. Effectivement, les musiciens capables de sublimation transforment les pulsions. Cependant, la sublimation n'est qu'une solution intermédiaire. Elle permet d'esthétiser les décharges pulsionnelles. L'art agit alors comme moyen de réparation afin de guérir les blessures et les manques. En plus de faire vivre un destin sublimatoire à leurs pulsions, les artistes doivent également composer une image d'eux-mêmes correspondant aux attentes de leur public. Le fait d'exposer son travail au monde extérieur peut également être vécu de façon effrayante pour un artiste qui doit dans un premier temps arriver à se satisfaire lui-même avant de satisfaire un public extérieur. Mais alors que la sublimation permet de faire dériver certaines pulsions, il est très fréquent, dans les milieux artistiques, que les artistes s'aident grâce à la prise de toxique. Celles-ci viennent apaiser les douleurs psychiques et permettent à l'artiste d'accéder plus facilement à la sublimation. Les conduites addictives permettent surtout de combler un sentiment de vide et luttent contre les affects dépressifs.

V. Analyse et discussion

Dès à présent, nous allons faire le lien entre nos divers éléments théoriques et ce que nous avons pu voir lors de la présentation du cas Marie Trintignant - Bertrand Cantat. Lors de la mise en avant de nos éléments théoriques, nous avons déjà fait appel à ce cas, à partir duquel nous avons élaboré un certain nombre d'hypothèses. Au lieu de les citer, nous avons choisi de les résumer de la manière suivante :

- Marie Trintignant et Bertrand Cantat pensaient s'aimer réellement. Tous les deux se sont rencontrés, ainsi que leurs fantasmes, ce qui a permis la construction d'une aire intermédiaire entre ces deux êtres qui avaient besoin de se nourrir l'un de l'autre. Comme une enfant ne sachant faire sans son objet transitionnel, Marie Trintignant se servait de Bertrand Cantat sur le tournage de son dernier film à Vilnius, afin de calmer ses peurs et de rendre la situation moins confrontante pour elle.
- Mais dans l'amour, les deux êtres qui s'aiment, s'aiment par identification à l'autre. On aime l'autre parce que l'on se retrouve en lui. En se projetant dans l'autre, on y perd une part de soi. C'est ainsi que l'autre vient combler un manque, qui est ce manque de soi en lui. C'est pour cela que certains ont besoin de fusionner avec leur partenaire, de « faire un » avec lui, comme si c'était le seul moyen d'être complet.
- Au bout d'un moment, le besoin de « faire un » n'est plus possible. Dans cette fusion, chacun s'abandonne dans l'autre pour combler un manque, mais lorsque l'un des sujets ne se retrouve plus dans l'autre et éprouve à nouveau le désir de vivre pour soi-même, c'est la fin de l'illusion. Le partenaire délaissé n'a alors pas le choix et doit détruire l'autre afin de le posséder à jamais.
- Néanmoins, est-ce cette impossibilité à faire sans l'autre qui a poussé Bertrand Cantat à poser cet acte meurtrier ? On parlait aussi beaucoup de jalousie dans ce couple. Nous pouvons dès lors nous demander à quel point la jalousie de l'un ou des deux partenaires peut mener à l'anéantissement d'un couple.
- Est-ce qu'en choisissant Bertrand Cantat, Marie Trintignant a voulu mettre un terme à sa relation incestuelle avec sa famille ? S'est-elle inconsciemment dirigée vers un homme qui pouvait la dominer et inversement ?

Si nous avons regroupé ces questionnements de telle manière, ce n'est pas anodin. De ces multiples hypothèses, nous ressortons cinq grands thèmes. Selon nous, (1) la rencontre commence par l'échec du besoin de se fixer à un nouvel objet transitionnel et donc par l'incapacité des deux partenaires à faire avec le manque. (2) Ils éprouvent alors le besoin de s'abandonner l'un dans l'autre pour combler le manque et se retrouver enfin unifiés. (3) Cependant, cette possibilité de « faire un » ne dure qu'un temps et au moment où la fusion commence à s'effriter, le passage à l'acte devient l'une des seules solutions envisageables afin de survivre. (4) La question de la place de la jalousie dans ce genre de relation fusionnelle doit également être posée. (5) Ainsi que celle du choix de ce genre de partenaire, qui va parfois à l'encontre de l'idéologie parentale.

Ces hypothèses ont leur importance, car c'est à partir de celles-ci que se basent nos analyses. Nous allons essayer d'y répondre à partir de la théorie que nous avons vu précédemment. Néanmoins, nous prendrons aussi appui sur de nouveaux auteurs afin d'aborder certains points, qui auparavant ne trouvaient pas leur place dans ce travail. Nous allons essayer de comprendre le cheminement parcouru par ces couples d'artistes en séquençant leur histoire d'amour, en partant de leur possible rencontre à leur fin tragique. Nous verrons ensuite, dans une suite logique, en quoi l'amour, l'art et la destructivité sont liés. Nous terminerons ensuite par l'évocation d'autres couples d'artistes rencontrant ce triptyque : amour - art - destructivité.

1. DE LA RENCONTRE À LA DESTRUCTION

1.1. Le besoin de combler le manque

Comme nous l'avons vu précédemment, nous naissons dépendant de notre environnement et surtout de notre mère. Pour entrer en lien avec d'autres individus, nous avons besoin de faire la connaissance d'un objet extérieur qui nous permettra d'identifier le monde interne et externe. C'est cet objet que nous avons internalisé qui nous permettra dès lors de faire avec le manque et l'absence. Cependant, nous restons des êtres de dépendance. Au moment de la rencontre avec un autre, pour que deux individus puissent entrer en lien, ils ont besoin de créer leur propre réalité. Chacun doit alors accepter les traits que l'autre projette sur lui. C'est ainsi que se crée l'illusion entre

deux individus. Pour que cela devienne de l'amour, il faut être capable de projeter nos pulsions sur notre partenaire. L'autre vient alors combler nos manques. Mais que se passe-t-il lorsque l'objet interne est défaillant ? La demande à combler serait alors disproportionnée face à ce que le partenaire a à nous offrir. Que se passe-t-il quand l'aire intermédiaire ne permet plus aux deux êtres de se développer conjointement ?

Dans tous les cas, au moment de la rencontre avec l'Autre, si on s'inspire de Lacan, celui-ci se trouve séparé d'une part de lui-même. Le sujet est alors en manque non pas de l'Autre, mais de cette part de lui-même dont il est séparé. Il la désire « du fait de la division subjective de son humanité désirante » (Desprats-Péquignot, 2002). C'est cette part Autre qui apparaît comme la cause du désir. Le sujet s'identifie à cette part perdue parce que cette part de lui est justement perdue, et parce que c'est un objet fantasmé, un « objet partiel, détachable du corps propre » (Desprats-Péquignot, 2002). Le sujet amoureux est donc à la recherche constante de cette part perdue lui-même. Le besoin de « faire un » peut donc se comprendre par ce désir du sujet d'être englobé par l'autre, de devenir l'objet du sein (Desprats-Péquignot, 2002). C'est comme si, dans le cas Marie Trintignant - Bertrand Cantat, ces deux artistes étaient incapables de faire l'un sans l'autre. Comme s'ils avaient constamment besoin de l'autre pour se retrouver enfin unifiés. Comme si l'autre venait combler ce qui était manquant. Au début de leur relation, Bertrand Cantat attendait désespérément les messages de sa maîtresse, comme si avoir un signe de sa part pouvait l'apaiser, le compléter. Il en était de même à Vilnius où l'un et l'autre se tournaient sans cesse au tour et se voyaient ou s'appelaient entre chaque scène tournée. A sa sortie de prison, Bertrand Cantat en a fait de même avec sa femme Kristina Rady. Celle-ci devait être en permanence auprès de lui, comme s'il ne pouvait vivre sans elle.

Comme le fait remarquer Desprats-Péquignot (2002), l'objet du manque est cette part du soi abandonnée dans l'autre. La rencontre amoureuse permet donc de retrouver cette part perdue en se perdant dans l'autre. Mais lorsque le manque se fait sentir et que personne n'est là pour le combler, comment cela se passe-t-il ? En effet, la relation amoureuse n'est pas la seule solution possible pour apaiser le manque. Nous l'avons vu auparavant, la musique est un moyen de sublimer certaines pulsions. Selon Seca (2012), la sublimation est un moyen de faire lien entre le conscient et l'inconscient. Green (cité

par Coppel-Batsch, 2005) disait aussi que l'écriture permettait de pouvoir guérir la perte. Nous pensons donc que l'art est également un moyen de combler le manque. La sublimation permet à sa manière de créer une aire intermédiaire où le conscient et l'inconscient se mélangent afin que l'artiste puisse sublimer ses manques et ses absences. L'art agirait comme un partenaire. C'est un moyen de création qui vient remplir ce qui est absent dans l'autre et dans lequel le sujet projette une part de lui-même. Mais lorsque la relation à l'autre est traumatique et que la sublimation n'est pas possible, la prise de toxique peut elle aussi arriver comme moyen de substitution aux manques qui subsistent. Dans l'alcoolisme, la prise de substance permet d'arriver à la complétude, à annihiler les « parties mortes ou blessées de la personne alcoolique » (Jadoul, 2014). Le vide psychique qui est ressenti est alors réduit à un vide corporel comblé par le produit. Malheureusement, comme la relation amoureuse et la sublimation, l'addiction a ses limites. La prise de produit ne pouvant réparer les manques, la compulsion devient inévitable (McDougall, 2004). Le manque à combler est donc dépendant de la qualité du produit ou de celui qui vient le remplir.

1.2. Le besoin de s'abandonner dans l'autre pour exister

On ne décide pas d'être amoureux de quelqu'un. C'est pour cela que dans la langue française, on parle bien souvent de « tomber amoureux ». La question du choix n'existe pas dans l'amour, tout comme dans le fait de tomber. On ne le fait pas exprès, on ne le décide pas. Et lorsque l'on tombe amoureux, le fantasme suprême est celui de « faire un » avec son partenaire. En revanche, ce fantasme impossible ne peut se réaliser que dans l'illusion qu'est l'amour (Desprats-Péquignot, 2002). Deux possibilités s'offrent aux couples amoureux. Soit ils font obstacle à ce fantasme de « faire un », « pour maintenir cet impossible comme impossible » en mettant en jeu de la différence dans leur couple grâce à des disputes ou des différends (Desprats-Péquignot, 2002). Soit ils ne mettent aucune barrière et se font l'objet l'un de l'autre.

Dans cette recherche de la part perdue de soi dans l'autre, le Moi du sujet amoureux s'identifie à l'objet. Le Moi devient l'autre tandis que l'autre est moi (Desprats-Péquignot, 2002). On voit ici que la question du narcissisme est de nouveau présente. Et si dans l'amour « c'est en fait fondamentalement son propre Moi qu'on

aime » (Desprats-Péquignot, 2002) ? Pour Freud (cité par Desprats-Péquignot, 2002), l'objet d'amour ne serait abordé que comme un « autre moi-même ». Malgré des comportements parfois très différents, on ne doute pas du fait que Marie Trintignant et Bertrand Cantat aient réussi à se retrouver l'un dans l'autre. Tous les deux excessifs, jaloux et impulsifs, ils se ressemblent et s'aiment pour cela.

Au-delà de l'identification, l'amour fait aussi appel au processus d'idéalisation. Ce processus psychique vient fausser le jugement. L'objet aimé et désiré est vu comme son propre Moi. Par l'identification, le Moi peut se traiter lui-même comme l'objet ou mettre l'objet à la place du Moi. Peut alors se poser la question de l'idéal du Moi. Et si l'être amoureux voyait en l'autre, en l'objet aimé, l'idéal du Moi qu'il n'arrivera jamais à atteindre ? Nous avons pu constater que Bertrand Cantat et Marie Trintignant s'aimaient aussi pour ce qu'ils pouvaient s'apporter mutuellement. Bertrand Cantat le ténébreux permet à Marie Trintignant de découvrir un nouveau monde autre que celui du cinéma. Grâce à lui, elle s'éloigne un peu du cocon familial et s'aventure vers un univers moins connu. Marie Trintignant, elle, permet à Bertrand Cantat de sortir d'une relation qui s'essouffle, de faire une pause dans sa musique et de lui faire découvrir à lui aussi un nouvel univers. Est-ce un idéal qu'ils essayent tous les deux d'atteindre ? Selon Freud (Desprats-Péquignot, 2002, p. 55), l'Autre peut réussir à entrer en

« possession de la totalité de l'amour de soi du moi ; si bien que l'auto sacrifice de celui-ci devient une conséquence naturelle. L'objet a pour ainsi dire absorbé le moi [...]. Simultanément à cet « abandon » du moi à l'objet [...], les fonctions imparties à l'idéal du moi sont totalement défaillantes [...]. Dans l'aveuglement de l'amour, on devient un criminel sans remords ».

L'amour est donc purement narcissique. Il vient annihiler l'altérité de par son identification narcissique avec l'objet. Mais l'autre, auquel le sujet pense s'adresser, n'est finalement que porteur de l'amour que le sujet éprouve pour soi-même. Il est le support de ce que l'on projette sur lui. Il ne possède pas ce qui fait manque chez l'amoureux, mais cette illusion perdure tant que le sujet le pense (Desprats-Péquignot, 2002). Pour qu'une relation d'amour soit vivable, il faut un minimum de discordes entre les partenaires afin de faire naître entre eux de l'altérité, de la différence. Il faut surtout

que ce besoin idéal de « faire un » ne reste que dans le discours. Il faut pouvoir garder en vie cette dimension symbolique de l'amour et non pas s'engouffrer dedans comme un besoin irrépressible. Il vaut mieux que la relation soit sublimée et non pas idéalisée, contrairement à ce que Marie Trintignant et Bertrand Cantat ont fait. En effet, dès que leur relation a été dévoilée au grand jour, ils ne se sont plus lâchés. Il était impossible de les voir l'un sans l'autre, comme s'ils ne faisaient plus qu'un. Pourtant, il n'y a pas besoin de régresser dans une nécessaire identification projective. Pour garder une stabilité dans un couple, il faut pouvoir se rendre compte que l'être aimé est différent de nous, que nous ne sommes pas identique et que l'autre est « logé à la même enseigne du désir c'est-à-dire du manque » (Desprats-Péquignot, 2002). Cependant, du désir peut découler la jalousie lorsque celui-ci se présente sous forme pulsionnelle et passionnelle. Nous en reparlerons plus en profondeur dans un point suivant.

1.3. Le besoin de détruire l'autre pour survivre

Nous avons donc vu que le sujet considère l'autre comme étant une part de lui-même. Marie Trintignant détient une part de Bertrand Cantat et vice versa. Mais pour vivre, nous avons soit besoin de détruire l'autre par le meurtre, soit se détruire soi-même par le suicide. En fin de compte, le sujet cherche seulement « à détruire celui à qui il s'identifie par identification projective » (Durif-Varembont, 2002). Bertrand Cantat, par peur d'envahissement, a peut-être décidé, par un passage à l'acte violent, de mettre fin à cette relation. Nous l'avons vu précédemment, lorsque le besoin de détruire l'autre pour survivre l'emporte sur le reste, l'autre n'est plus considéré comme sujet. Il est dépourvu de tout attribut le constituant comme individu (Wieviorka, 2009). Or, puisque l'on parle aussi de cette nécessité de s'identifier à l'autre, il se peut également qu'en essayant de détruire Marie Trintignant, Bertrand Cantat essayait de se détruire lui-même.

Durif-Varembont (2002) nous apprend également que lorsque la relation à l'objet amoureux se rompt, bien souvent, la haine vient remplacer l'amour. L'amour et la haine sont liés. La haine prend naissance à partir des pulsions d'autoconservation du Moi. Mais elle appartient également à la pulsion de mort, tout en entretenant des relations avec le narcissisme et l'affirmation du Moi (Lekeuche, 2002). Cette haine, selon Durif-Varembont (2002), précède l'amour. C'est ainsi que lors de ce déplacement amour-

haine : la haine « est renforcée par la régression de l'amour au stade préliminaire sadique, de sorte que la haine acquiert un caractère érotique et que la continuité d'une relation d'amour est garantie » (Desprats-Péquignot, 2002). Nous le savons, de la haine peut découler la violence. Et si l'on reprend les termes de Benghozi (2010) : « la violence est une attaque contre le lien », tout comme la haine. Néanmoins, la violence peut avoir comme but d'interpeller l'autre, de trouver une solution lorsque la parole fait défaut. La violence, comme la haine, n'est donc pas contraire à l'amour. Les deux peuvent se retrouver pour essayer de maintenir le lien qui tend à se perdre.

Mais que faire quand il n'y a plus d'espoir ? Selon de Neuter (2013), ce qui a aussi conduit Bertrand Cantat à agir de la sorte est sa crainte de se faire abandonner par Marie Trintignant. D'après les déclarations de Bertrand Cantat, celui-ci est devenu fou lorsque sa compagne lui aurait crié « Si notre relation ne te convient pas, tu n'as qu'à retourner chez ta femme ! » après qu'il lui ait demandé une énième fois de clarifier la situation avec ses ex-compagnons (Chabrun & Pelletier, 2004). En tuant Marie Trintignant, Bertrand Cantat s'est assuré qu'elle lui reste fidèle à vie. Il a réussi à éviter la rupture (Mercader & al., 2004). Il s'agissait pour lui de la solution la moins couteuse et surtout la plus radicale (Laffont & Servant, 2012). En tuant son aimée, Bertrand Cantat s'assurait de la garder pour lui éternellement. Kristina Rady a aussi choisi la solution la moins « onéreuse » à ses yeux en mettant fin à ses jours afin de se libérer de l'emprise de son mari.

1.4. La jalousie

Nous l'avons cité un peu plus haut, la jalousie est omniprésente dans l'histoire de Marie Trintignant et Bertrand Cantat. Les médias n'ont eu de cesse de parler de la jalousie des deux amants pour expliquer ce qui a sauvagement éclaté entre eux deux. La jalousie, on en parle souvent et tout le monde sait de quoi il s'agit. Nous pourrions définir mille situations de jalousie différentes tellement ce sentiment est présent partout et souvent de manière latente, il nous semble. Mais quel est réellement ce sentiment ? Qu'est-ce que la jalousie ? D'où vient-elle et que représente-t-elle ? Est-elle une émotion comme une autre ou est-elle plus complexe ? Nous allons essayer d'y répondre afin de comprendre

l'importance que celle-ci peut prendre dans un couple et les conséquences qui peuvent en découler.

La jalousie naît dans un trop d'amour, dans un besoin de l'autre. Le jaloux estime qu'il n'a jamais assez de place dans la vie de l'autre (Durif-Varembont, 2002). Il se sent constamment rejeté par ce que son aimé peut vivre sans lui. Il a peur que son partenaire soit dévoré par un autre que lui. Néanmoins, ce que nous pouvons souligner ici est le simple fantasme du jaloux projeté sur son partenaire (Durif-Varembont, 2002). La jalousie implique une dualité exclusive. Il s'agit uniquement de soi ou de l'autre, ou de nous et des autres. L'amour ne se retrouve alors que dans une position tierce. Durif-Varembont (2002) compare la jalousie à la passion amoureuse « par le rapport de possession et de non-séparation d'avec l'autre ». Il pense d'ailleurs que dans la jalousie, c'est le jaloux qui est lui-même possédé par l'objet et non l'inverse puisqu'aliéné par l'objet, il se perd dans la jouissance que cela lui procure (Durif-Varembont, 2002).

Quand nous voyons comment Freud définit la jalousie projective, nous repensons au besoin de « faire un ». La jalousie projective s'inscrit dans un processus de projection. Le sujet amoureux projette sur son partenaire des libertés qu'il aimerait bien lui-même s'offrir (Pommier, 2012). Cette projection, si elle existe, est excitante pour le sujet amoureux, qui projette ses propres désirs refoulés. Cependant, cette scène sur laquelle se construit la jalousie nécessite d'anticiper le deuil, la perte de la personne aimée. Pommier (2012, p.47) ira jusqu'à dire que c'est : « la foi en l'amour [qui est] tuée au profit d'un désir cru ».

Le sujet désirant, par son désir inconscient, est d'ailleurs capable de pousser son partenaire à l'adultère. Le jaloux obtient ce qu'il désire en se faisant cocufier et haïr par l'autre, et jouit de la satisfaction d'avoir eu raison (Laffont & Servant, 2011). Pourtant, la jouissance de voir son fantasme se réaliser se mêlera à la douleur de la culpabilité (Pommier, 2012). Cette culpabilité est décisive dans le passage à l'acte meurtrier ou le geste suicidaire. Néanmoins, le processus de projection ne s'arrête pas là. Puisque l'aimant souffre quand même du fait d'avoir été trompé, il se persuade que c'est son partenaire trompeur qui jouit (Pommier, 2012).

Selon nous, il s'agit de jalousie projective dont faisait preuve Marie Trintignant et Bertrand Cantat l'un envers l'autre. En soi, tous les deux ont trompé leur compagnon/compagne respectif pour se mettre ensemble. L'adultère est la base de leur relation. Quelle peut alors être l'angoisse dans laquelle ce couple s'est construit sachant que l'un et l'autre étaient capables de partir voir ailleurs ? Comment ne pas ressentir la moindre jalousie face à la précédente relation de son / sa partenaire ? La jalousie qu'ils ressentaient l'un envers l'autre pouvait très bien fonctionner sur un mode projectif de leur simple désir.

Le problème de la projection est aussi lié à l'orgasme et à la jouissance de l'autre. L'homme est obsédé par l'idée que sa partenaire pourrait jouir avec un autre tandis que la femme fantasme sur la jouissance de sa rivale. La jalousie est donc intimement liée à l'orgasme. Mais l'orgasme féminin arrivant « toujours à une autre femme, c'est-à-dire à elle-même clivée d'elle-même », elle peut être remplacée (Pommier, 2012). La femme est donc continuellement jalouse d'elle-même et de cette femme qui jouit en elle. Cela fait donc naître en elle la conviction d'être trompée et la peur de se faire ravir sa féminité par l'autre. (Lafont & Servant, 2011).

Selon Laffont et Servant (2011), le besoin d'emprise sur l'autre met en avant l'échec de l'identification à l'autre dans toute sa complexité et ses différences. En effet, le jaloux tente par tous les moyens de vivre une relation en miroir avec son partenaire (Belot-Fourcade, 2012). De par sa structure en miroir, la jalousie est une fenêtre ouverte sur l'inconscient : « La relation jalouse remet en scène et dévoile le jeu du miroir où la relation à mon image [...] se constitue sur le mode de l'usurpation par un autre » (Belot-Fourcade, 2012, p.38). On se retrouve donc de nouveau à évoquer l'identification comme processus essentiel à l'amour et au désir de ne faire qu'un. Le jaloux, en plus de se torturer lui-même, torture analogiquement son objet. Se sentant aliéné par le partenaire, l'amoureux s'autorise à exercer sur lui une emprise semblable (Lafont & Servant, 2011).

La jalousie est aussi un moyen de supprimer toute altérité entre l'aimé et l'aimant. C'est un moyen de supprimer son propre désir en jalousant l'objet dont on ne peut jouir et en capturant le désir de l'autre à défaut du sien propre (Lafont & Servant, 2011). Les

objets, qui tentent de nous faire oublier l'objet *a*, entretiennent le désir par identification, alors même que le désir se vit grâce à l'altérité et par le besoin de combler le manque par l'appropriation d'objets. Par exemple, la jalousie chez l'homme se vit à travers la rivalité. L'homme a besoin de conserver son sens phallique, et pour cela il a besoin de posséder l'objet. La quête de l'homme n'est pas celle de l'être, mais de l'avoir. En ça, sa limite se retrouve dans la réalisation du meurtre où enfin il pourra posséder à jamais, en niant radicalement l'altérité de la femme (Lafont & Servant, 2011).

1.5. L'illusion de l'amour et le choix du partenaire amoureux

Nous avons vu que la jalousie vient de processus identificatoire et projectif qui nécessite la dévoration de l'autre. Mais si la jalousie peut prendre place dans un couple, c'est bien parce que l'illusion n'arrive pas à être maintenue. L'amoureux se persuade que l'histoire qu'il est en train de vivre risque à un moment de ne plus lui appartenir, que l'autre risque d'échapper à « son » emprise. Freud (1923) pense d'ailleurs que toute relation entre l'individu et le monde extérieur serait de nature illusoire. Dès lors qu'est-ce que l'amour ? Nous avons déjà apporté des éléments de réponse précédemment, mais nous allons maintenant voir ce qui peut pousser à la fin de l'illusion amoureuse.

Selon Bastien (2002), l'amour vient masquer l'altérité de l'autre. Il fait croire aux sujets qu'ils sont semblables. Lekeuche (2002) dira même que l'« on n'aime jamais personne pour lui-même, mais seulement pour ce qu'il donne à voir ». Malheureusement, celui qu'on attend, qu'on espère identique à nous, se révélera finalement absent de la scène dans lequel on le voyait. Quand l'identification commence à ne plus être possible et qu'alors l'illusion s'effrite, l'autre, de par ses différences, sera vu comme un étranger (Bastien, 2002). L'impossibilité de l'assimiler à la scène fantasmatique construite pour lui marque « une absence dans la présence » qui pousse à la fin de l'illusion (Bastien, 2002). Mais lorsque la rencontre si désirée se produit, sur le lieu même où elle n'est pas attendue, l'un des deux sujets se donne à l'autre, oublie son désir afin de devenir l'objet du désir de l'autre. Le sujet de désir prend donc le pas sur l'objet du désir. Il exerce un contrôle omnipotent sur son conjoint et sera ainsi confronté à la « destruction de

l'objet » (Winnicott cité par Bastien, 2002). Néanmoins, la véritable rencontre amoureuse, et non pas désireuse, ne se déroulera que si l'altérité des sujets est reconnue.

En parlant de l'illusion de l'amour, nous pouvons également nous poser la question du masochisme féminin. Les femmes auraient peut-être certaines prédispositions à supporter la souffrance exercée par l'homme (Bastien 2002). En effet, il se peut que les hommes qui cherchent à faire valoir leur désir sur les autres trouvent en leur compagne un réservoir facile et sans restriction. Cette femme adopte alors une position masochiste, dans le sens où son objectif premier est de satisfaire les désirs de l'autre, peu importe si elle se met en péril ou non (Bastien, 2002). Elle a besoin de faire passer l'autre au premier plan afin de le garder près d'elle, et ce sans exercer de limites. C'est justement cette abnégation sans frontière qui va rendre cette relation inégalitaire. Par là, la femme rend cette relation difficile et délicate, dans le sens où elle oblige chacun des partenaires à renégocier sa part de féminin et de masculin, c'est-à-dire de se partager entre le désir de contrôler et de s'abandonner (Bastien, 2002).

Pour Bastien (2002), l'amour n'est qu'un leurre qui masque et qui camoufle, qui par conséquent nous protège. C'est un voile qui permet de cacher tout ce qui va engendrer la haine et la misère, comme les inégalités et les incapacités à comprendre ce qui se déroule en soi (Bastien, 2002). C'est ainsi que l'amour vient rendre aveugle la méconnaissance que nous avons de l'autre en soi, ainsi que la cruauté et la violence de notre propre désir (Bastien, 2002). L'amour opacifie le rapport que chacun peut porter à lui-même. C'est-à-dire qu'il rend compliqué la relation à l'autre, dans le sens où on ne réalise pas que l'on porte l'autre en nous. Mais il empêche aussi de soutenir son propre désir ainsi que son identité (Bastien, 2002).

1.6. Conclusion

Contrairement à un travail de recherche classique, il nous est difficile de répondre clairement à nos hypothèses. Dans le cas où nous ne nous basons que sur des faits relatés par la presse ou divers livres, sans jamais avoir rencontré Bertrand Cantat ou toute autre personne liée à l'affaire, nous ne pouvons pas établir un profil psychologique des protagonistes. Néanmoins, les hypothèses que nous avons préalablement formulées

nous donnent quelques pistes sur ce qui a pu se produire entre Marie Trintignant et Bertrand Cantat. De manière simplifiée, nous pensons que Bertrand Cantat et Marie Trintignant ont projeté une part d'eux même dans l'autre. C'est ainsi qu'ils avaient besoin de se réunir constamment afin de combler le manque qui était en eux. Or, ce manque est dépendant de la qualité de celui qui vient le remplir. Cependant, dans l'amour, nous n'aimons que notre propre Moi. C'est ainsi que toute altérité s'est vu annihiler dans cette relation entre Marie Trintignant et Bertrand Cantat. C'est lorsqu'ils ont été confrontés à d'autres individus et qu'ils sont sortis de leur cocon lors du tournage à Vilnius, que la discorde est née entre eux. De plus, leur jalousie respective impliquait que chacun promettait ses propres fantasmes sur l'autre. Le tournage d'un film nécessite de sortir de la relation en miroir. Les différences qui sont apparues entre eux étaient peut-être tolérables pour Marie Trintignant qui, ne ressentant plus le besoin de combler un manque, a récupéré ce qui était perdu en elle. Elle était donc capable de faire sans Bertrand Cantat. Mais ce n'était probablement pas son cas à lui. Poussé par sa peur de l'abandon, son besoin de survie, Bertrand Cantat a mis fin aux jours de Marie Trintignant. Peut-être était-ce un moyen pour lui de nier toute altérité, de posséder, de contrôler sa bien-aimée à jamais. À moins que son identification à Marie Trintignant fut tellement grande qu'en la détruisant elle, il détruisait son propre Moi.

Nous pouvons voir ici que l'amour et la destructivité sont omniprésents dans la relation entretenue par Marie Trintignant et Bertrand Cantat. Nous avons très peu abordé la question de l'art dans cette partie-ci. Cependant, il nous semble essentiel de souligner son importance dans cette relation. En effet, c'est l'art pratiqué par Marie Trintignant qui a remis leur couple en question et qui joue, probablement, un déclencheur important dans ce passage à l'acte. Nous avons également pu constater que Bertrand Cantat a mis, pour la première fois, sa carrière musicale entre parenthèses lorsqu'il a rencontré Marie Trintignant. Est-ce que cette dernière lui permettait de combler d'autres manques que la musique ne parvenait plus à remplir ? Est-ce que la sublimation musicale n'était plus suffisante pour apaiser ses pulsions ? Encore une fois, sans avoir réellement rencontré le personnage, nous ne pouvons nous poser que des questions. Néanmoins, nous constatons que l'intrication entre l'amour, l'art et la destructivité est bien réelle. Dès lors, nous allons nous questionner sur l'enchevêtrement de ces trois concepts.

2. L'AMOUR, L'ART ET LA DESTRUCTIVITÉ SONT-ILS LIÉS ?

2.1. L'importance des pulsions de mort dans le destin pulsionnel

Ayant déjà abordé la question de la destructivité précédemment, nous tâcherons d'être brefs. Il semble néanmoins important, suivant le cheminement que nous allons faire ensemble, d'avoir un rapide aperçu de ce que sont ces pulsions et leur destin.

Freud a fait l'expérience de la compulsion de répétition pour la première fois lors d'un jeu avec son petit-fils. À chaque fois que cet enfant lançait sa bobine, c'est comme s'il mettait en acte la disparition de son objet transitionnel. Mais le fil auquel était attaché l'objet lui permettait de le ramener à lui. À ce moment-là, il vivait une expérience de satisfaction. Cette répétition de la situation déplaisante permettait à l'enfant d'en assurer la maîtrise et donc de réduire le déplaisir associé au départ de l'objet. Dans « Au-delà du principe de plaisir », Freud (1920) a constaté que certaines personnes revivent des événements déplaisants de manière répétitive lors de leurs séances. Il s'est rendu compte que cette répétition leur permettait de contrôler rétroactivement les événements traumatiques. La compulsion agit comme la seule solution à leur détresse. Elle permet de ramener la charge énergétique traumatique à un seuil tolérable pour le sujet.

Freud (1920) s'est alors questionné sur le lien qui pouvait exister entre ces compulsions de répétition et le principe de plaisir. Il lui semble clair que les expériences revécues n'apportent que du déplaisir au Moi, puisqu'elles font appel à des événements refoulés. Cependant, le déplaisir ressenti ne contredit pas le principe de plaisir. Mais comment et pourquoi des expériences déplaisantes peuvent-elles apporter du plaisir et du déplaisir ? Selon Freud (1920), les pulsions qui poussent à la réminiscence de ces expériences devraient normalement mener à la satisfaction. Or, elles ont oublié qu'auparavant ces expériences n'ont jamais apporté que du déplaisir au lieu de la satisfaction attendue. Cela signifie que la compulsion de répétition se place au-dessus du principe de plaisir dans la vie psychique des hommes.

À la fin de son ouvrage « Au-delà du principe de plaisir », Freud aborde enfin la question des pulsions. Il y explique que le principe de plaisir a pour but d'atteindre le niveau le plus bas de tension, tout comme la pulsion de mort. Il revoit alors sa théorie de la libido pour y inclure la pulsion de mort. Au début, il éprouve des difficultés à articuler pulsion de mort et pulsion de vie. C'est en s'inspirant d'Éros et de Thanatos qu'il parviendra à les rattacher. Ces deux pulsions s'intriquent désormais l'une à l'autre, la pulsion de vie tendant à la liaison, tandis que les pulsions de mort tendent à la déliaison. La pulsion de vie regrouperait l'ensemble des pulsions sexuelles, d'autoconservation et du Moi. Elles auraient pour but de constituer des unités et de les maintenir. Les pulsions de mort peuvent être décrites comme tendant à l'autodestruction dans un premier temps, pour ensuite se diriger vers l'extérieur dans un second temps en se manifestant sous forme de pulsion de destruction. Les pulsions de mort ont pour but de faire revenir le sujet à un état anorganique en ramenant le sujet à un niveau zéro de tension.

2.2. Les pulsions de mort pour combler le manque

Comment la pulsion de mort, qui mène à un état zéro de tension, peut-elle aider à combler les manques d'un individu ? Nous venons de le voir, la compulsion de répétition, un peu comme la pulsion de mort, tente de rendre les expériences traumatiques plus tolérables pour l'individu en réduisant leur charge énergétique. Les pulsions de mort peuvent donc agir à travers la compulsion de répétition afin de combler les manques d'un individu. Selon McDougall (1974), la compulsion permet d'assigner aux objets substitutifs externes, une fonction d'objet absent, abimé ou symbolique. Cela veut dire que le comportement addictif n'est pas capable de réparer les manques psychiques, ce qui rend la compulsion essentielle. Nous avons pu voir que pour le toxicomane, la prise de produit agit comme prothèse (Lekeuche, 2011, a). Elle ne peut se substituer à un objet au sens propre, mais elle permet d'apaiser le sujet de son manque pendant un moment. En comparaison avec la prise de toxique, nous avons aussi eu l'occasion de constater que l'amoureux a besoin de posséder son partenaire (Assoun, 2005). Les pulsions sont importantes dans la vie amoureuse puisque c'est la fixation à un objet particulier qui mène au sentiment d'amour (Freud, 1912).

Or, si la prise de produit est capable de combler le manque, qu'en est-il de la présence de l'autre et de la sublimation ? En soi, l'individu et l'art peuvent tous les deux être considérés comme un produit à consommer. Nous venons de le dire, l'amour dépend en partie de la fixation des pulsions sur un objet en particulier. De plus, on entend de plus en plus parler de ces hommes « Don Juan » qui passent de femme en femme, comme s'ils n'arrivaient pas à remplir l'absence, ou à se fixer à un objet en particulier. Selon Veuriot (2014), Don Juan serait d'ailleurs incapable de se fixer à un objet puisqu'il les méprise. La multiplication de ses conquêtes empêche quiconque de s'attacher à lui, de l'aimer. Ce n'est pas ce qu'il recherche. Il veut par là éviter d'être confronté à la perte d'amour (Chabert, 2011). La répétition des rencontres lui permet de ne pas « accéder à un objet féminin aimé » (Veuriot, 2014). Don Juan se servirait d'ailleurs de la répétition afin d'éviter la remémoration (Chabert, 2011).

Suite à cette courte analyse de Don Juan et à ce que nous avons mis en évidence précédemment, nous pouvons voir que l'être humain, comme la toxique, est un objet sur lequel nos pulsions peuvent se fixer. Certains hommes et certaines femmes vont agir compulsivement en amour. Mais au-delà de la surconsommation, beaucoup d'individus se trouvent engagés à reproduire continuellement les mêmes erreurs dans leur couple. Cela se passe comme s'ils étaient incapables de garder quelqu'un dans leur vie, comme si la présence de l'autre pouvait à un moment devenir effractante ou trop intrusive, ou comme Don Juan, ils seraient incapables de se fixer sur un objet de peur de le perdre et de souffrir à leur tour. Il se peut aussi que les partenaires qu'ils rencontrent soient incapables de combler réellement les manques du sujet, qui de ce fait, a besoin de mettre un terme à la relation.

Nous pouvons ici facilement faire le lien avec l'histoire de Marie Trintignant. Depuis toujours, elle enchaîne les relations amoureuses et aura finalement quatre enfants de quatre pères différents. En disant ceci, nous pouvons nous demander d'ailleurs si ce qu'elle recherche chez un homme n'est pas simplement ce désir de maternité. Elle cherche peut-être en ses compagnons le père idéal qui lui manquait. Nous savons également que Marie Trintignant était une grande consommatrice de cannabis et qu'elle a déjà eu des accidents de voiture pour cause d'ébriété au volant. Nous pouvons dès lors nous interroger sur la nécessité de la prise de produit dans sa vie.

Chez Bertrand Cantat, ce n'est pas l'amour qui lui permet de combler un manque. En tout cas, il n'a pas besoin d'enchaîner les relations. En revanche, nous pensons que la musique prend la place la plus importante dans sa vie. Marie Trintignant est arrivée comme un coup de tonnerre dans sa vie bien rangée et lui a apporté quelque chose que la musique ne pouvait pas lui donner.

2.3. Triptyque Amour - Art - Destructivité

L'amour, l'art et les toxiques viennent combler un manque dans la vie des individus. Or, nous ne pouvons nier que la prise de toxique est destructrice, que l'art vient sublimer les pulsions de mort et que bien souvent les relations de dépendance à l'autre finissent assez violemment.

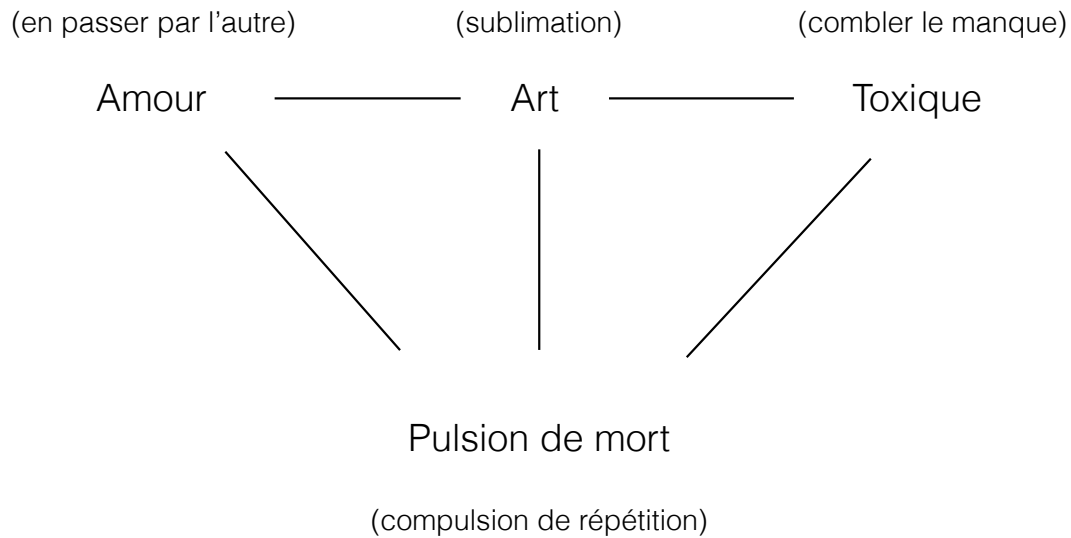
Ce sont les pulsions de vie qui permettent l'amour d'objet. Les pulsions de vie regroupent les pulsions du Moi d'autoconservation et les pulsions sexuelles. Elles permettent donc d'investir l'objet et d'assurer sa sauvegarde. Néanmoins, tout ne fonctionne pas toujours si parfaitement et, conjointement aux pulsions de vie, se retrouvent les pulsions de mort. Denis (2009) dira même que si le mal existe, c'est pour que l'individu puisse y survivre. La destructivité est présente dans l'amour puisque l'autre peut devenir le réceptacle des pulsions destructrices du sujet (Garcia, 2010). Lorsqu'il y a désintringement des pulsions, il faut bien se dire que c'est la destructivité qui est à la base de cela. L'être ne devient plus alors qu'un simple objet d'étayage.

Dans l'art, lorsque la composante érotique n'est plus capable de lier la destruction qui lui est associée, elle devient libre de toute destruction et agression (Lekeuche, 2011, b). La sublimation permet donc de réglementer certaines pulsions, mais dès le moment où l'on tente de résoudre les problèmes en lien avec la vie sexuelle, des problèmes bien plus funestes apparaîtront suite à l'activité sublimatoire (Lekeuche, 2011, b). Malgré tout, la sublimation permet de rendre les pulsions socialement acceptables en métamorphosant notre violence interne dans le monde externe (Coppel-Batsch, 2005). L'art permet aussi de symboliser une perte ou une blessure ou la transformant en quelque chose de positif (Green, cite par Coppel-Batsch, 2005). N'oublions pas non

plus qu'un artiste doit être capable de composer avec ses pulsions, mais il doit aussi savoir prendre en compte les attentes du public (McDougall, 2008).

La personne addictée agit également sur le mode de plaisir auto-érotique. Selon Rado (cité par Rosenfeld, 1976), ces individus éprouvent un besoin de punition important du fait que leur Surmoi est structuré à partir de tendances agressives. D'après Simmel (cité par Rosenfeld, 1976), leurs pulsions agressives découleraient plutôt du Moi étant donné que le Surmoi du sujet se dissipe avec la prise de toxique. Dans la prise de drogue, c'est le corps de l'individu qui est détruit. La prise de la substance permet en réalité de conserver le Moi (Jadoul, 2014).

L'amour, l'art et les toxiques sont tous les trois liés aux pulsions de mort. Dans un premier temps, ils agissent comme substitut et viennent combler un manque. Mais au bout d'un moment, la jalousie, la compulsion ou le dérapage de la sublimation survient. Une relation basée sur le besoin de « faire un » avec son partenaire n'est pas viable, nous l'avons vu précédemment. Après un certain temps, l'un ou l'autre a besoin de se retrouver entier, de reprendre la part de soi projetée dans l'autre. Cela créera un déséquilibre et un grand désarroi au partenaire laissé pour compte. Celui-ci pourra soit se détruire lui-même en mettant fin à ses jours, soit s'en prendre à son partenaire et n'aura pas d'autre solution que le passage à l'acte meurtrier. La toxique permet effectivement de combler l'absence pendant un moment, mais elle ne sera vite plus suffisante et c'est alors que la compulsion s'installera. La sublimation aussi peut déraiper. L'art n'est qu'un moyen de canaliser les pulsions et lors de la sublimation d'autres problèmes peuvent apparaître. Nous pouvons donc voir que l'amour, l'art et la destructivité, présentement métaphorisée sous le thème des toxiques, sont tous les trois liés et en lien avec les pulsions de mort.



3. ÉVOCATION D'AUTRES CAS

Maintenant que nous avons mis en avant l'existence de cette corrélation entre l'amour, l'art, l'addiction et les pulsions de mort, nous pouvons nous demander si d'autres couples d'artistes peuvent se retrouver dans ce triptyque. Comme dans la théorie, nous nous intéresserons tout particulièrement aux personnages du monde rock'n'roll. Nous pensons que le registre sublimatoire de ce style de musique se rapproche au plus près du pulsionnel. Cette forme musicale « semble être en phase avec les sentiments paroxystiques ou de haine » (Givre, 2015).

3.1. Peter Doherty et Kate Moss

Deux ans après la fin tragique du couple Marie Trintignant - Bertrand Cantat, un nouveau couple mythique, mélangeant le milieu de la mode et de la chanson, a fait son apparition. Il s'agit du couple formé par Kate Moss et Peter Doherty. Ce dandy du XXI^e siècle s'est exprimé sur son passé de drogué au journal anglais *The Independent*. Il explique dans cette interview, traduite par le magazine *Les InRocks*, que tout a commencé alors qu'il était à peine âgé de seize ans. Fantasmant sur le monde de Oscar

Wilde, Kubla Khan,... il voulait découvrir l'univers « magique » des opiacés (Boinet, 2014). Il commença, vers vingt-deux ans, à toucher à l'héroïne, pour finalement tester la cocaïne dès sa signature avec un label (Boinet, 2014). À un moment donné, il a tenté de régler ses problèmes d'addiction en les extériorisant dans sa musique. Malheureusement il s'est vite rendu compte qu'il était incapable de jouer sans être défoncé. Durant toutes ces années d'addiction, Peter Doherty s'est convaincu que son usage était totalement « innocent ». Il a été en prison, a perdu sa compagne de l'époque, mais rien ne semblait vraiment grave pour lui à ce moment-là (Boinet, 2014). Dans un autre article du journal The Hollywood Reporter, traduit par Le Figaro, Peter Doherty décrit en détail ce que pouvait provoquer en lui la prise de toxique (Voir annexe 4).

Revenons-en au couple formé par Peter Doherty et Kate Moss entre 2005 et 2007. Leur histoire, très médiatisée, a fait la une des magazines anglais durant des mois. La relation Moss - Doherty fut fort tumultueuse. On a souvent parlé de la consommation abusive de Peter Doherty, mais Kate Moss était également une habituée des drogues dures. En 1999, elle fit sa première cure de désintoxications suite à sa rupture avec le célèbre acteur Johnny Depp. Elle a ensuite rencontré un rédacteur en chef très célèbre, pour finalement se mettre en couple avec Peter Doherty (Béroard & Parmantier, 2014). Ce couple était connu pour ses nombreuses sorties où l'alcool et les substances étaient omniprésents (Gala, 2013). Ils vécurent une relation remplie de ruptures et de réconciliations. Le plus gros scandale de leur couple fut l'apparition d'une photo de Kate Moss en train de snifer de la cocaïne. Peter Doherty a été accusé d'être une mauvaise fréquentation tandis que les revenus du top model ont augmenté de 5 millions cette année-là (Béroard & Parmantier, 2014). En plus d'évoluer dans cet univers de drogue et d'alcool, le musicien et la mannequin étaient en permanence poursuivis par des fans hystériques et des paparazzis (Gala, 2013). Le public suivait cette histoire autant par fascination que par répulsion (Blaise, 2012). Rappelons quand même que cette image de bohèmes se droguant aux opiacés a mené Kate Moss à devenir l'égérie de publicités comme Opium ou Obsession (Blaise, 2012).

C'est donc un mélange explosif qui constitue ce couple. On y retrouve l'influence du monde du show-business - et surtout du rock'n'roll - ainsi que la présence de drogue dure, d'alcool, ingrédients créant une relation glamour et tumultueuse pour les magazines. Le triptyque que nous avons décrit précédemment est bien présent dans ce couple. Au moment, où la sublimation n'a plus permis à Peter Doherty de métaphoriser ses pulsions, celui-ci en est arrivé à la prise de toxique qu'il idéalisait. Lorsqu'il a rencontré la top model Kate Moss, tous les deux étaient dans le même état d'esprit de débauche. Comme si la prise de substances ne leur suffisait plus, ils avaient constamment besoin de vivre l'expérience de perte et de retrouvailles en se séparant et se remettant ensemble régulièrement. La destruction corporelle, mise en place par la prise de drogue, n'était pas suffisante dans ce couple. Peter Doherty a expliqué au Daily Mail que Kate Moss essayait de le détruire psychologiquement en détruisant les objets de son enfance (Hernu, 2014).

3.2. Kurt Cobain et Courtney Love

Quelques années avant cette renaissance dandy, la scène rock'n'roll était menée par la mouvance grunge, avec comme leader principal Nirvana et son chanteur Kurt Cobain. Le choix du nom de ce groupe est déjà très explicite concernant les personnages qui l'ont choisi. Givre (2015) décrit la musique de Nirvana comme cyclothymique, maniaco-dépressive. Kurt Cobain a lui-même dépeint sa musique comme étant inspirée par la haine et cela se ressent au son de sa voix (Givre, 2015). Les textes de Kurt Cobain sont sombres et brossent une vision très crue de l'existence. Le leader de Nirvana a commencé à consommer du shit lorsqu'il était au lycée et c'est à la fin de son adolescence qu'il devint héroïnomane. Déjà paranoïaque à la base, la prise de stupéfiant n'a pas amoindri ses tendances névrotiques (Givre, 2015). Les drogues qu'il consommait étaient aussi révélatrices de sa personnalité. Il préférait la codéine et le Vicodin à la cocaïne qui pouvait le rendre trop sociable à son goût (Givre, 2015). Cependant, Kurt Cobain a toujours eu une excuse très particulière pour expliquer sa prise de stupéfiants. Il explique que la prise de substance lui permettait d'amoindrir certaines douleurs au ventre qui n'avaient, néanmoins, aucune explication médicale. Il décrit cela comme quelque chose qui brûle et qui bouge à l'intérieur. Il visualise sa douleur qu'il dépeint comme étant rouge, crue et enflammée. Cette douleur provient

pourtant de « l'endroit précis, [...], où sortaient, d'après lui, son fameux cri et la haine qui ne cessait de l'accabler. » (Givre, 2015).

C'est lorsqu'il rencontra Courtney Love que sa consommation de drogues atteint son apogée. Les deux amants auraient passé une année entière enfermés dans un hôtel à se défoncer. Selon Kurt Cobain, il n'aura jamais écrit d'aussi bonnes chansons qu'à cette époque, grandement aidé par la prise d'héroïne (Givre, 2015). La drogue venant alors en complément de la musique, lui permettant d'atteindre le nirvana de la création. La relation qu'il eut avec Courtney Love commença en 1992 et s'arrêta lorsqu'il mit fin à ses jours. La relation entre les deux amants était plus que chaotique. Courtney Love aussi était une grande consommatrice de stupéfiants. Elle se décrit d'ailleurs comme une junkie, qui a eu beaucoup de difficultés à arrêter l'héroïne durant sa grossesse, sachant que sa fille serait en bonne santé. Elle a pourtant diminué sa consommation, mais ne rêvait que d'une chose, prendre une dose après avoir mis sa fille au monde (Yahr, 2015).

On retrouve encore une fois un mélange de drogue et de musique, de haine et d'amour. Le couple Cobain - Love était tout sauf typique, de par l'omniprésence de l'héroïne dans leur couple, leur célébrité respective, la dépressivité de Kurt Cobain. Pourtant ces deux-là s'aimaient, malgré leurs nombreuses disputes. Des théories existent encore aujourd'hui sur l'implication de Courtney Love dans le suicide de son mari. Néanmoins, Kurt Cobain était profondément dépressif. Givre (2015) se demande d'ailleurs si la voix du chanteur n'était pas cet « objet idéal » qui pouvait, au moment où il chantait, lui donner l'illusion que sa voix, en tant qu'entité, était capable de « [...] suppléer un manque, une non-présence à soi originaire » (Derrida, cité par Givre, 2015). Au plus le succès de Nirvana était grandissant, au plus Kurt Cobain s'isolait et s'enfonçait dans son état dépressif. C'était peut-être pour lui un moyen de surmonter le « défaut de subjectivation initial » (Givre, 2015). Comment faire dans ce cas si la musique, la toxique et l'amour n'arrivent pas à combler le manque ? La seule solution trouvée par Kurt Cobain fut le suicide.

3.3. Jim Morrison et Pamela Courson

Comme Bertrand Cantat et Peter Doherty, Jim Morrison était un passionné de littérature et de poésie. Ayant déménagé un grand nombre de fois et ne se sentant pas à l'aise avec les autres, Jim Morrison s'évadait dans les romans. Il apprit par contre, dès son plus jeune âge, à narrer des histoires et à savoir tenir un public en haleine (Hopkins & Sugerman, 1980). Il écrivait déjà beaucoup à l'époque. Il avait un QI supérieur à la moyenne, c'était un excellent élève et malgré les espérances de ses parents, il décida de s'orienter vers le cinéma (Douville, 2004). C'est à son entrée à l'université qu'il a commencé à fréquenter les « mauvaises personnes » et à consommer des drogues hallucinogènes. Comme Peter Doherty, il désirait consommer afin de vivre la même expérience que ses auteurs préférés. La prise de substance était également un moyen pour lui de se rapprocher du chamanisme. Contrairement aux autres artistes que nous avons vu avant, pour Jim Morrison la musique n'était pas une passion en soi. Il a voulu créer un groupe de rock afin de marquer les foules.

Les concerts des Doors ressemblaient davantage à des expériences chamaniques qu'à des véritables concerts rock (Blaise, 2012). Le claviériste du groupe explique dans une interview que leurs expériences avec les drogues leur permettaient de rentrer plus vite en transe. Ils connaissaient les symptômes des états qu'ils désiraient atteindre et donc pouvaient plus ou moins les imiter (Blaise, 2012). Mais le succès est venu trop vite et déstabilisa complètement Jim Morrison. Pour Hopkins et Sugerman (1980), Jim Morrison était un inadapté avec des problèmes identitaires. Il accusait tout le monde, les autorités, les professeurs, les parents, ... en hurlant. La fraude et l'autorité le mettaient en rage. Mais à force de pousser la foule à se rebeller, il finira par être arrêté sur scène pour « comportement immoral ». Suite à cette arrestation, que le public a laissé faire, il se démoralisa et sombra dans l'alcool.

C'est au début de la création des Doors qu'il fit la rencontre de Pamela Courson, fille de militaire comme lui et étudiante en art. Elle se décrivait comme sa muse et était souvent présente lors de leurs enregistrements. Elle aussi était une grande consommatrice de stupéfiants et abusait d'hallucinogènes tout autant que son mari. Leur relation fusionnelle était pourtant remplie d'incartades, l'un et l'autre ne s'interdisant pas de rencontrer

d'autres personnes. Néanmoins, c'est toujours vers Pamela Courson que Jim Morrison reviendra. Quand il ne supportera plus la mise en scène qu'il doit effectuer pour les Doors, c'est Pamela Courson qui l'encourage à se remettre à l'écriture de poèmes. En 1971, il va d'ailleurs rejoindre sa compagne à Paris pour se concentrer sur ses écrits (Douville, 2004). Il décédera quelque temps plus tard d'une mort suspecte. Comme dans le cas de Kurt Cobain, beaucoup de personnes se sont interrogées sur l'implication de sa compagne dans son décès. Il ne s'agit pourtant pas là d'un suicide, mais bien d'une overdose à l'héroïne.

Selon Douville (2004). Morrison est un « cas exemplaire d'état limite ». Il voit dans la musique des Doors une profonde mélancolie et considère Jim Morrison comme la « figure archétypale de l'adolescent post-moderne » (Douville, 2004). Mais selon lui, Jim Morrison atteint le paroxysme de l'image du rebelle. C'est également un poète qui va au-delà de limites du bon sens et qui est totalement consumé par son oeuvre (Douville, 2004).

VI. Conclusion

Marie Trintignant - Bertrand Cantat, triste affaire, horrible tragédie. Nous ne saurons probablement jamais ce qui s'est déroulé la nuit du 26 au 27 juillet 2003 dans leur appartement de Vilnius. Nous pouvons seulement essayer d'y apporter un certain éclairage, de lever une partie du voile sur certains processus psychologiques qui auraient conduit au passage à l'acte.

Pour arriver à comprendre cela, nous avons voulu présenter qui étaient Marie Trintignant et Bertrand Cantat, le genre de couple qu'ils formaient ainsi que le contexte à travers lequel ces deux êtres se sont rencontrés et déchirés. Marie Trintignant, comédienne, est mariée à Samuel Benchetrit. En 2002, elle rencontre Bertrand Cantat. Celui-ci est chanteur et guitariste dans le célèbre groupe français Noir Désir. Ils se rencontrent après l'un des concerts du groupe, grâce à la cadette de Bertrand Cantat. Leur rencontre est inattendue. Toujours en couple avec sa femme, Bertrand Cantat guette le moindre message de Marie Trintignant. Au début de leur relation, le couple vit replié sur lui-même, ne se quitte jamais. Au mois de juin 2003, ils s'envolent pour Vilnius où Marie Trintignant interprète le rôle principal dans « Colette, une femme libre ». Elle redoute ce film dans lequel elle devra jouer des scènes d'amour avec un jeune homme de seize ans, incarné par son propre fils. Durant ce tournage, les amants ne se quittent pas. Cependant, il est éreintant. Le couple ne cesse de se disputer à propos de leurs anciens compagnons. Le 26 juillet, ils se querellent suite à un message envoyé par Samuel Benchetrit. Les amoureux s'énervent, lèvent la main tous les deux. Toutefois, c'est Marie Trintignant qui succombera aux coups assénés par son amant.

Nous nous sommes questionné sur ce qui a pu se passer pour que deux artistes, aux chemins de vie différents, puissent se rencontrer, s'aimer et, à un moment donné, finir par s'entre-tuer. Nous avons alors découvert que l'être humain naît dépendant à son monde extérieur. Nous sommes donc des êtres de dépendance et nous avons besoin d'un objet transitionnel sur lequel nous appuyer. Lors de la rencontre, nous projetons une part de nous-mêmes dans l'autre, ce dernier vient ainsi remplacer l'objet transitionnel. Les deux sujets créent entre eux une aire d'illusion, leur propre réalité. Et dans l'amour,

l'autre vient combler nos manques, cette part de soi, que nous avons projeté en lui. Il y a donc nécessité de « faire un » pour enfin se sentir complet.

Cependant, nous ne pouvons pas éternellement utiliser l'autre comme objet et inversement. C'est ainsi que lorsque la pulsion de mort intervient, la destructivité peut avoir lieu, à condition que l'autre soit dés-objectalisé et que la destruction mène, d'une certaine manière, à la jouissance. Il se peut également que la destructivité de l'autre arrive comme unique moyen de survie, à cause de l'intrusion exercée par le partenaire. Nous avons aussi constaté que la violence n'est pas juste masculine mais qu'elle dépend également du rôle genré auquel le sujet s'identifie.

L'art agit comme moyen de sublimation des pulsions de mort. Puisque « l'autre du couple est celui que l'auteur des violences a trouvé dans son mal-être en attente de symbolisation » (Garcia, 2010), la musique peut également être un moyen de sublimer certaines pulsions. En portant notre intérêt sur la vie de musiciens rock, nous avons pu voir l'importance des drogues dans leur vie et la place que celles-ci venaient remplir. L'amour, la musique et les toxiques viennent donc combler un manque chez des sujets qui n'ont pas été capables de se créer un objet interne suffisamment consistant. L'amour, l'art et la destructivité sont aussi intrinsèquement liés grâce aux pulsions de mort qui viennent détruire et créer un vide qui doit être rempli par l'autre, par la sublimation ou par la prise de toxiques.

Notre travail, à la base purement exploratoire, nous a permis en fin de compte de découvrir un lien entre l'amour, l'art et la destructivité. Il serait intéressant de pouvoir approfondir chacun de ces trois éléments et d'aller encore plus loin dans le modèle que nous avons mis en place. Effectivement, nous ne nous sommes intéressés qu'à la prise de toxique comme exemple de la destructivité et nous nous sommes concentré sur le monde du rock'n'roll. Afin d'offrir une meilleure possibilité de généralisation à notre recherche, nous aurions pu élargir nos critères. À l'avenir, nous pourrions nous interroger sur l'application de ce triptyque à des couples venant d'un autre milieu que celui du rock'n'roll. Cependant, nous croyons en la validité externe de notre modèle et pensons qu'il puisse être généralisable à d'autres situations, d'autres sujets issus de différents milieux.

Nous regrettons un certain manque de validité de nos sources quant au cas Marie Trintignant - Bertrand Cantat. Malheureusement, le manque de sources fiables ne nous a pas permis d'établir une analyse plus précise. Nous avons cependant fait attention d'arriver à saturation, les informations sur le cas que nous avons pu obtenir par après n'apportant aucune plus-value. Nous avons également essayé de nous baser sur les écrits de proches, mais également de journalistes n'ayant aucune relation directe avec les protagonistes.

Pour finir, nous pensons que la mise en avant de ce triptyque amour, art et toxique, lié aux pulsions de mort, peut avoir un apport clinique important. En effet, nous avons pu à travers ce mémoire constater la prégnance de ces trois instances face à un manque à remplir. La question du manque est importante dans la clinique. Nous espérons que cette mise en lumière de ce triptyque pourra apporter un nouveau regard aux cliniciens et leur permettra d'interpréter la question vide d'une autre manière.

Bibliographie

1. Allix, G. & Lesprit, B. (2010). *Noir Désir, un groupe libertaire au coeur de la mondialisation*. Le Monde. En Ligne : http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/11/30/noir-desir-un-groupe-libertaire-au-coeur-de-la-mondialisation_1447087_3246.html
2. Alonso-Fernandez, F. (1987). *La dépendance alcoolique*. Paris : Presses Universitaires de France.
3. Assoun, P.L., (2005). *Le couple inconscient : amour freudien et passion courtoise*. Paris : La Découverte.
4. Ayouch, T. & Salomão de la Plata Cury Tardivo, L. (2013). Violences conjugales, violences théoriques. La psychanalyse à l'épreuve du genre. *Cliniques méditerranéennes*, 88(2), 19-34. DOI 10.3917/cm.088.0019
5. Bastien, D. (2002). Un peu, beaucoup, à la folie, plus du tout. *Cahiers de psychologie clinique*, 19(2), 107-118. DOI 10.3917/cpc.019.0107
6. Baudelaire, C. (1861). *Les fleurs du mal*. Paris : Flammarion.
7. Belot-Fourcade, P. (2012). Jalousie pour tous. *La revue lacanienne*, 13(2), 37-43. DOI 10.3917/lrl.122.037
8. Benghozi, P. (2010). La violence n'est pas l'agressivité : une perspective psychanalytique des liens. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 55(2), 41-54. DOI : 10.3917/rppg.055.0041
9. Béroard, E. & Parmentier, M.-A.,(2014). *Les rôles et les pratiques des médias lors d'un scandale impliquant une marque-personne*, 39(1), 24-37. URL : www.cairn.info/revue-gestion-2014-1-page-24.htm. DOI : 10.3917/riges.391.0024.

10. Besse, M. (2012). *Noir Désir à l'envers, à l'endroit*. Paris : Ring

11. Blaise, M., (2012). « Ils ont voulu m'envoyer en cure » De la bohème à l'artiste survivant, évolution de la figure du musicien drogué. *Drogues, santé et société*, 11(1), 107-122. URL: <http://id.erudit.org/iderudit/1013890ar> DOI : 10.7202/1013890ar

12. Boinet, C. (2014). *Pete Doherty raconte son passé de drogué*. Les InRocks. En ligne : <http://www.lesinrocks.com/2014/11/22/musique/pete-doherty-raconte-passe-droque-11537078/>

13. Bokanowski, T. (2004). Souffrance, destructivité, processus. *Revue française de psychanalyse*, 68(5), 1407-1479. DOI : 10.3917/rfp.685.1407

14. Bouchet, S. & Vézard, F. (2013). *Bertrand Cantat-Marie Trintignant. L'amour à mort*. Paris : l'Archipel

15. Boudailliez, S.,(2006). L'art comme résistance à la mort. *Savoirs et clinique*, 7(1), 51-60. DOI : 10.3917/sc.007.0051

16. Cantat, A. (2004). *Ann Cantat : Mon frère Bertrand*. L'Obs. En Ligne : <http://tempsreel.nouvelobs.com/societe/20040517.OBS9411/ann-cantat-bertrand-mon-frere.html>

17. Chabert, C. (2011). L'inconstance. *Annuel de l'APF, Annuel 2011*(1), 41-60. URL : www.cairn.info/revue-annuel-de-l-apf-2011-1-page-41.htm. DOI : 10.3917/apf.111.0041.

18. Chabrun, L. & Pelletier, E. (2004). *Cantat-Trintignant, les clefs du procès*. Le Vif / L'express. En ligne : http://www.lexpress.fr/actualite/societe/cantat-trintignant-les-clefs-du-proces_491589.html

19. Clergeat, R. (2010). *Alain Corneau : Nadine Trintignant, la femme de sa vie*. Paris Match. En ligne : <http://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Alain-Corneau-Nadine-Trintignant-la-femme-de-sa-vie-155226>
20. Coppel-Batsch, M., (2005). « Écrire, c'est faire sortir des choses de l'oubli » (Aharon Appelfeld). *Revue française de psychanalyse*, 69(5), 1597-1605. DOI : 10.3917/rfp.695.1597
21. Cupa, D. (2002). La pulsion de cruauté. *Revue française de psychanalyse*, 66(4), 1073-1089. DOI : 10.3917/rfp.664.1073
22. Dakhli, J., (2005). « L'image en échos » Formes et contenus du récit people. *Réseaux*, 132(4), 73-91. DOI : 10.3917/res.132.0073
23. Décugis, J-M., Labbé, C. & Recasens, O. (2004). *Un amour dévastateur*. Le Point. En Ligne : <http://www.lepoint.fr/actualites-societe/2004-03-11/un-amour-devastateur/920/0/117196>
24. de Neuter, P. (2013). Violences masculines et angoisses d'abandon. *Cliniques méditerranéennes*, 88(2), 113-122. URL : www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2013-2-page-113.htm. DOI : 10.3917/cm.088.0113.
25. Den Tandt, C. (2012). *La Culture rock entre utopie moderniste et construction d'une industrie alternative*. Volume ! En ligne : [http:// volume.revues.org/3247](http://volume.revues.org/3247)
26. Desprats-Péquignot, C. (2002). Du « faire un » de l'amour. *Cahiers de psychologie clinique*, 19(2), 49-65. DOI : 10.3917/cpc.019.0049
27. Douville, O. (2004). Notes de lectures. *Le Carnet PSY*, 89(3), 12-19. URL : www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2004-3-page-12.htm. DOI : 10.3917/lcp.089.0012.)

28. Dupré Latour, M. (2002). Le lien : repères théoriques. *Dialogue*, 155(1), 27-40.
DOI : 10.3917/dia.155.0027

29. Durif-Varembont, J.-P. (2002). La passion de la jalousie, maladie d'amour ?. *Cahiers de psychologie clinique*, 19(2), 27-38. DOI : 10.3917/cpc.019.0027

30. Flament, M. & Miocque, D. (2003). Alcoolisme et troubles des conduites alimentaires. In J. Adès & M. Lejoyeux (Eds), *Alcoolisme et psychiatrie : données actuelles et perspectives* (pp. 135 - 146). Paris : Elsevier Masson.

31. Freud, S. (1905). *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. fr., Paris : Ed. Payot & Rivages

32. Freud, S. (1912). *Sur le plus général des rabaissements de la vie amoureuse*, trad. fr. in *La vie sexuelle*. Paris : Presses Universitaires de France

33. Freud, S. (1920). *Au-delà du principe de plaisir*, trad. fr., Paris : Ed. Payot & Rivages

34. Freud, S. (1923). *Psychopathologie de la vie quotidienne*, trad. fr., Paris : Ed. Payot & Rivages

35. Freud, S. (1929). *Malaise dans la civilisation*, trad. fr., Paris : Ed. Payot & Rivages

36. Gala, (2013). *Pete Doherty: « la célébrité a tué mon histoire avec Kate Moss »*. En ligne : http://www.gala.fr/l_actu/news_de_stars/pete_doherty_la_celebrite_a_tue_mon_histoire_avec_kate_moss_292333

37. Garcia, V. (2010). L'agir violent dans le couple...: signe de démantèlement ou de décentralisation ?. *Le Divan familial*, 25(2), 155-171. DOI : 10.3917/difa.025.0155

38. Garcia, V. (2009). À la recherche d'un sens à la violence dans un couple. *Le Divan familial*, 23(2), 127-142. DOI : 10.3917/difa.023.0127

39. Geurts, M. (2004). Amour, souffrance et meurtre passionnel. *Empan*, 53(1), 115-117. DOI : 10.3917/empa.053.0115

40. Givre, P. (2015). La voix blanche de Kurt Cobain ou les accents mélancoliques de la musique grunge. *Adolescence*, 33(2), 451-466. URL : www.cairn.info/revue-adolescence-2015-2-page-451.htm.

41. Green, A. (2002). Agressivité, féminité, paranoïa et réalité. *Revue française de psychanalyse*, 66(4), 1091-1102. DOI : 10.3917/rfp.664.1091

42. Green, A. (2007). *Pourquoi les pulsions de destruction ou de mort ?*, Paris : Éd. du Panama.

43. Hernu, P. (2014). *Inside the head of... Pete Doherty*. DailyMail. En ligne : <http://www.dailymail.co.uk/home/event/article-2679382/Kate-Moss-burned-teddy-bear-says-Pete-Doherty.html>

44. Hopkins, J. & Sugerman, D. (1980). *Personne ne sortira d'ici vivant*. Paris : France : Julliard.

45. IMDb. (s.d.). *Marie Trintignant*. En ligne : <http://www.imdb.com/name/nm0873005/>

46. Jadoul, L. (2014). *L'addiction au féminin : boulimie et alcoolisme*. Allemagne : Editions Universitaires Européennes.

47. Janssen, C. (2013). *L'illusion au coeur du lien. De l'objet transitionnel à la construction du couple*. Bruxelles : Academia

48. Jean-Strochlic, C. (2009). Pourquoi les pulsions de destruction ou de mort ? d'André Green. *Revue française de psychanalyse*, 73(2), 571-584. DOI : 10.3917/rfp.732.0571

49. Lacan, J. (1973). *Le Séminaire, Livre XI* in. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Paris : Le Seuil.
50. Laffont, I. & Servant, B. (2011). Trame de la jalousie. *Revue française de psychanalyse*, 75(3), 797-813. DOI 10.3917/rfp.753.0797
51. Laffont, I., & Servant, B., (2012). Crime ou ravisement. *Revue française de psychanalyse*, 76(4), 1119-1134. DOI : 10.3917/rfp.764.1119
52. Lecadre, R. (2003). *La vie de Marie Trintignant sous la loupe des avocats de Cantat*. Libération. En ligne : http://www.liberation.fr/societe/2003/12/20/la-vie-de-marie-trintignant-sous-la-loupe-des-avocats-de-cantat_456040
53. Lekeuche, P. (2002). Propos sur un amour ultime. *Cahiers de psychologie clinique*, 19(2), 67-80. DOI 10.3917/cpc.019.0067
54. Lekeuche, P. (2011). Aire transitionnelle et psychopathologie. In: J.-L. Brackelaire (Eds.), *Objet transitionnel et objet-lien : regards croisés* (pp. 61-74). Louvain-la-Neuve : Harmattan-Academia.
55. Lekeuche, P. (2011). Création, sublimation, idéalisation. *Cahiers de psychologie clinique*, 36(1), 19-33. DOI 10.3917/cpc.036.0019
56. Mathieu, C. & Bélanger, C. (2012). Déterminants conjugaux et personnels de la violence maritale féminine chez les couples où l'homme consulte pour violence conjugale. *Perspectives Psy*, 51(3), 286-300.
57. McDougall, J. (1974). Le psyché-soma et le psychanalyste. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 10, 131–149.
58. McDougall, J. (1982). *Théâtres du Je*. Coll : Connaissance de l'inconscient. France : Gallimard

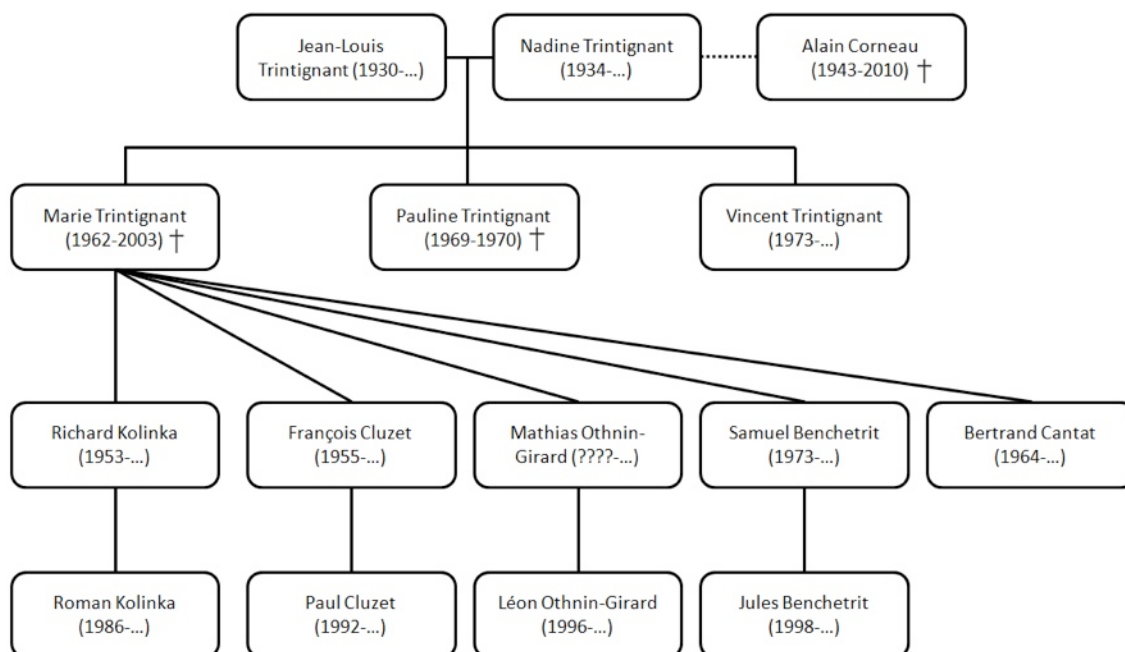
59. McDougall, J. (2004). L'économie psychique de l'addiction. *Revue française de psychanalyse*, 68(2), 511-527.
60. McDougall, J. (2008). *L'artiste et le psychanalyste*. Paris : Presses Universitaires de France.
61. Mercader P., Houel, A. & Sobota H., (2004). L'asymétrie des comportements amoureux : violences et passions dans le crime dit passionnel. *Sociétés contemporaines*, 55(3), 91-113. DOI : 10.3917/soco.055.0091
62. Monnin, I. (2003). *Enquête sur une tragédie moderne*. Le Nouvel Observateur. En ligne : <http://tempsreel.nouvelobs.com/societe/20130723.OBS0664/bertrand-cantat-marie-trintignant-retour-sur-une-tragedie-moderne.html>
63. Morin, V. (2014). *Pete Doherty : confessions d'un junkie*. Le Figaro. En ligne : <http://www.lefigaro.fr/culture/2014/07/01/03004-20140701ARTFIG00341-pete-doherty-confessions-d-un-junkie.php>
64. Paris Match (2013). *Mort de Marie Trintignant : Bertrand Cantat se livre*. En ligne : <http://www.parismatch.com/Actu/Societe/Bertrand-Cantat-se-livre-534068>
65. Pommier, G. (2012). Entretue-toi pour moi, mon bel Adam... *La revue lacanienne*, 13(2), 45-55. DOI 10.3917/lrl.122.045
66. Ratane, L. (2013). *10 ans après son décès : inoubliable Marie Trintignant... Allocine*. En ligne : http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18625722.html
67. Rosenfeld, H. A. (1976). *Etats psychotiques. Essais psychanalytiques*. Paris : Presses Universitaires de France.

68. Roussillon, R. (2005). Le processus et la capacité sublimatoire. *Revue française de psychanalyse*, 69(5), 1565-1573. DOI : 10.3917/rfp.695.1565
69. Roussillon, R. (2008). *Le jeu et l'entre-je(u)*. Paris : Presses Universitaires de France.
70. Sali, M. (2010). La destructivité primaire et sa réacquisition. *Revue française de psychanalyse*, 74(3), 791-806. DOI : 10.3917/rfp.743.0791
71. Sandor-Buthaud, M. (2004). Au-delà du bien et du mal : la réalité de l'ombre et de la destructivité. *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 112(4), 61-78. DOI : 10.3917/cjung.112.0061
72. Schaeffer, J. (2002). La dynamique du couple ou la co-crédation du masculin et du féminin, *Dialogue*, 155(1), 3-15. DOI : 10.3917/dia.155.0003
73. Trintignant, N. (2003). *Ma fille, Marie*. Paris : Fayard
74. Valot, L. (2008). Les mots de l'addiction. *Perspectives Psy*, 47(1), 10-15.
75. Veuriot, G. (2014). Éros et Antéros Réflexions psychanalytiques sur la sexualité de Denise Braunschweig et Michel Fain. *Revue française de psychosomatique*, 46(2), 159-171. URL : www.cairn.info/revue-francaise-de-psychosomatique-2014-2-page-159.htm. DOI : 10.3917/rfps.046.0159.
76. Vézard, F. (2003). *Comment Bertrand Cantat a tué Marie Trintignant*. Le Parisien. En Ligne : <http://www.leparisien.fr/faits-divers/comment-bertrand-cantat-a-tue-marie-trintignant-29-10-2003-2004502625.php>
77. Vincent, T. (2008). *La boulimie, une indication pour se perdre*. Toulouse : Erès
78. Whiteley, S. (2012). *Contre-cultures n° 2 : utopies, dystopies, anarchie*. Volume ! En ligne : <http://volume.revues.org/3418>

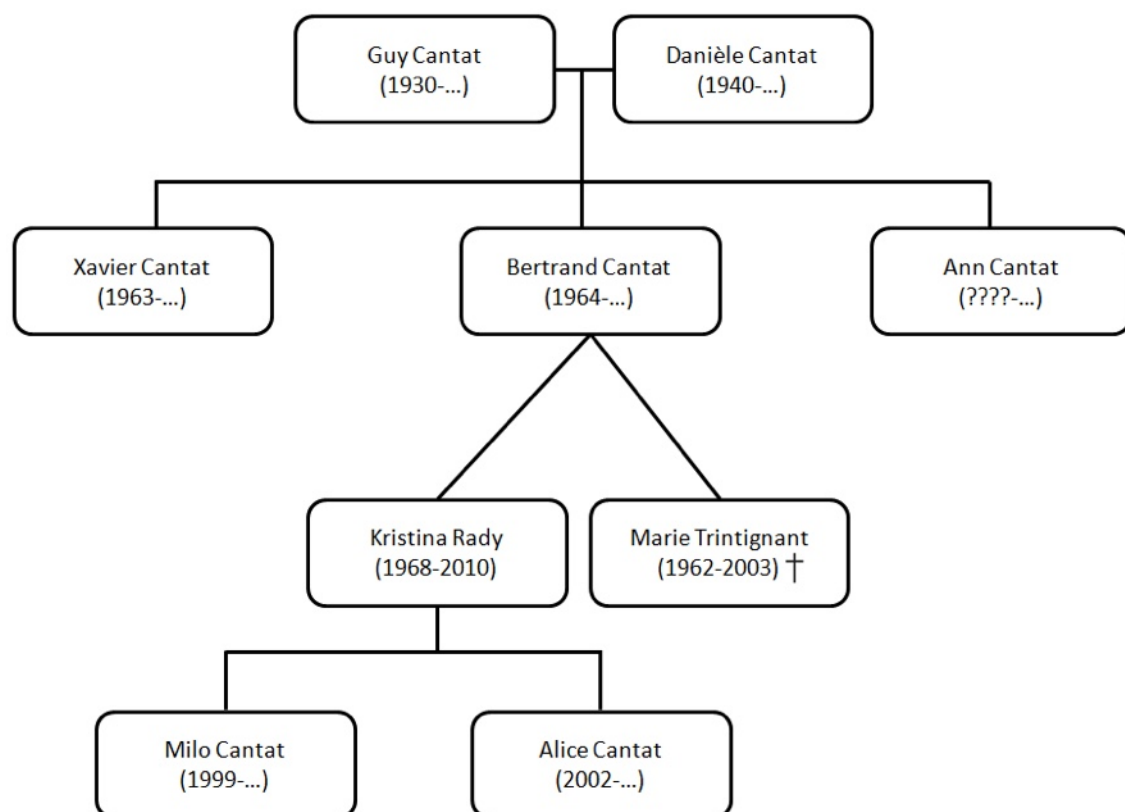
79. Wieviorka, M. (2009). Détruire, se détruire dans la perspective sociologique du « sujet ». *Revue française de psychanalyse*, 73(4), 1023-1035. DOI : 10.3917/rfp.734.1023
80. Winnicott, D. W. (1975). *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, trad. fr., Paris : Gallimard.
81. Yahr, E. (2015) *Here are the intimate details Courtney Love shares about Kurt Cobain in 'Montage of Heck'*. The Washington Post. En ligne : <http://www.washingtonpost.com/news/style-blog/wp/2015/05/05/here-are-the-intimate-details-courtney-love-shares-about-kurt-cobain-in-montage-of-heck/>

Annexes

1. ARBRE GÉNÉALOGIQUE DE MARIE TRINTIGNANT



2. ARBRE GÉNÉALOGIQUE DE BERTRAND CANTAT



3. TEMOIGNAGE DE KRISTINA RADY

Appel de Kristina Rady à ses parents six mois avant son suicide. Message retranscrit dans son intégralité dans le livre de Bouchet et Vézard : *Bertrand Cantat-Marie Trintignant. L'amour à mort.*

« Allô, salut maman, salut papa, c'est Cini [le diminutif de Kristina] qui parle... Ici beaucoup de choses se sont passées et des pas bonnes, c'est pourquoi je ne savais vraiment plus quoi vous dire, et donc je ne vous appelais pas, et après ça faisait si longtemps que je ne vous avais pas appelés que je n'osais même plus vous rappeler sans savoir que dire, comment vous expliquer la raison pour laquelle je ne vous avais pas appelés, le cercle vicieux, même quand on a quarante ans...

Hélas, je n'ai pas grand-chose de bon à vous offrir, et pourtant il aurait semblé que quelque chose de très bon m'arrive, mais en l'espace de quelques secondes Bertrand l'a empêché et l'a transformé en un vrai cauchemar qu'il appelle amour. Et j'en suis maintenant au point – alors que j'avais du travail pour tout ce mois-ci, ce qu'il ne supporte pas – qu'hier j'ai failli y laisser une dent, tellement cette chose que je ne sais comment nommer ne va pas du tout [mot inaudible], mon téléphone, mes lunettes, il m'a jeté quelque chose, de telle façon que mon coude est complètement tuméfié et malheureusement un cartilage s'est même cassé, mais ça n'a pas d'importance tant que je pourrai encore en parler.

Mais... puisque nous avons donc décidé de revivre ensemble et que Bertrand, n'est-ce pas, est à nouveau amoureux de moi et ne peut vivre qu'avec moi, ce qui serait bien s'il était possible de vivre avec lui, mais on ne peut pas, et voilà... J'ai essayé et j'essaye de vivre de telle manière que je ne sois pas obligée de fuir, car soit il sera déjà trop tard pour fuir faute d'être encore en état pour le faire, soit je réunis mes forces maintenant et je m'enfuis avec Liska [le diminutif d'Alice], mais sans même savoir où. Entre-temps, j'ai loué l'appartement à notre nounou avant-hier, donc à partir de juillet, mais de toute façon, nous ne devrions pas aller à Budapest, peut-être à Győrök, que sais-je... Nous ne voudrions pas revenir vivre à Budapest, plutôt partir pour un autre pays, seulement, avec Bertrand dans un état aussi grave, on n'arrive pas à réfléchir la tête claire et, de peur, on ose à peine respirer.

Ainsi, je ne sais pas, mais il est possible que nous apparaissions soudain pour rester un temps à Győrök, et puis je repars en laissant là-bas Liszka, je ne vois pas comment faire autrement. Ensuite, avec un peu de chance, si j'en ai la force et qu'il n'est pas trop tard, je déménagerai dans un autre pays et je disparaîtrai simplement, car je dois disparaître, et j'enverrai quelqu'un pour récupérer mes affaires et me les transporter avec mon autorisation, je ne sais pas, tout simplement je ne sais pas comment je dois faire, je n'ai aucune idée de ce qu'il faut faire dans ces cas-là.

Mais je n'ai pas voulu vous parler de tout ça, naturellement vous pouviez deviner qu'une série d'événements encore plus regrettables que ceux de 2003 a eu lieu, car à l'époque cela ne m'était pas arrivé à moi, tandis que maintenant cela m'arrive, et déjà à plusieurs reprises j'ai échappé au pire, et puis c'est intenable, les enfants n'en peuvent plus, et Furi [le diminutif d'Andrea, sa soeur] était au courant, mais bien sûr il s'agit d'un énorme dérapage, je l'ai appelée peut-être deux jours après son anniversaire et elle m'a promis de ne rien vous dire, même si parfois c'est pire de fantasmer sur quelque chose que d'apprendre la vérité, mais vous ne sauriez imaginer pire que ma vision de la chose, et Bertrand est fou, il croit que c'est là le plus grand amour de sa vie et que, mis à part quelques petits dérapages, tout va bien. Et tout le monde, bien sûr, dans la rue le considère comme une icône, comme un exemple, comme une star, et tout le monde désire que pour lui tout aille bien, et après il rentre à la maison et il fait des choses horribles avec moi devant sa famille.

Voilà, c'est tout ce que j'avais à dire, Liszka a eu de très bons résultats, mais le professeur dit qu'elle n'est pas assez concentrée, même si ses résultats sont parfaits, tandis que Milo, pour la même raison, ne peut absolument pas se concentrer et ses résultats sont loin d'être parfaits, sa moyenne a fait une chute énorme, énorme dans le quatrième trimestre, depuis mars.

Voilà, c'est tout, j'espère qu'on va pouvoir s'en sortir et que vous pourrez encore entendre ma voix, et sinon, alors, vous aurez au moins une preuve que... mais des preuves il y en a, les gens dans la rue et nos amis, car ce qu'ils ont vu hier quand Bertrand a tout cassé, et j'ai eu peur que pour une fois cela ne se passe pas chez nous, mais chez nos amis, et donc si telle chose devait arriver, ils pourraient témoigner, même si un témoignage n'aurait aucun sens, car tel que je connais Bertrand, il se suiciderait, et alors les enfants resteraient là, orphelins. J'aimerais tant l'éviter, seulement on ne peut s'en sortir saine et sauve, et cet état psychique n'est pas non plus propice pour bâtir une

relation de couple. Voilà ce que je pouvais en dire brièvement et j'espère que vous allez mieux au cas où nous ferions notre apparition afin que vous puissiez nous supporter et nous aussi vous supporter, car nous ne sommes ni agréables ni joyeux... Je vous embrasse. »

4. LA PRISE DE TOXIQUE EXPLIQUEE PAR PETER DOHERTY

« Dans un extrait publié par The Hollywood Reporter que nous traduisons, Pete Doherty détaille son addiction à la drogue en des termes mi-baudelairiens mi-répugnants: «Pour quelqu'un de naturellement sensible, il est curieux, mais surtout déplaisant, de faire l'expérience du vide engourdi qui recouvre l'âme au cœur d'une submersion authentique et passionnée dans les narcotiques. La sécheresse d'une fourrure au creux de la gorge, l'apparence sale et huileuse des yeux et de la bouche, la raideur des jambes, les bras gonflés et rompus. La poitrine lourde. Les mains tachées et l'haleine fétide. La bouche enflée et la langue paralysée, blême. Les idées absentes et la personnalité vide. La libido imprévisible et la perception distordue de l'espace et du temps. La psychose et les saignements, la tête qui se penche difficilement par l'embrasure de la porte, fumant, toujours, le... emporté vers... l'urine lumineuse et le foutre grumeleux. »

Morin, V. (2014). *Pete Doherty : confessions d'un junkie*. Le Figaro. En ligne : <http://www.lefigaro.fr/culture/2014/07/01/03004-20140701ARTFIG00341-pete-doherty-confessions-d-un-junkie.php>)

Couple, art et destructivité
Etude du cas : Marie Trintignant - Bertrand Cantat

Promoteur : Professeur Christophe Janssen

Marie Trintignant, comédienne de quarante et un ans, est maman de quatre enfants, nés de quatre unions différentes. En 2002, elle est mariée à Samuel Benchetrit, réalisateur pour qui elle joue le rôle de Janis Joplin avec l'un de ses anciens compagnons. La même année, elle rencontre Bertrand Cantat. Celui-ci est marié, a un fils et attend une petite fille. Il est musicien dans le groupe français Noir Désir. Ils se rencontrent après l'un des concerts du musicien. Au début de leur relation, le couple vit replié sur lui-même. Au mois de juin 2003, ils s'envolent pour Vilnius où Marie Trintignant interprète le rôle de Colette dans un film coécrit avec sa mère et produit par cette dernière. Elle redoute ce film dans lequel elle devra jouer des scènes d'amour avec un homme de seize ans incarné par son propre fils. Durant ce tournage, elle appelle constamment Bertrand Cantat et lui demande de la rejoindre sur le plateau. Le tournage est éreintant. Le couple ne cesse de se disputer à propos de leurs précédentes unions. Le 26 juillet, une violente dispute éclate suite à un message envoyé par Samuel Benchetrit. Les amoureux s'énervent, lèvent la main tous les deux. Toutefois, c'est Marie Trintignant qui succombera aux coups assénés par son compagnon.

Que s'est-il passé la nuit du 26 juillet pour que Marie Trintignant succombe sous les coups de son amant ? Comment des couples d'artistes qui semblent s'aimer passionnément finissent-ils par s'entre-tuer ? Tout au long de cet ouvrage, nous essayerons de répondre à ces questions à travers la notion de couple et de l'illusion, ainsi que de la destructivité et des pulsions de mort. Nous aborderons également la question du milieu de la musique rock'n'roll afin de découvrir si oui ou non la musique peut canaliser certaines pulsions en les sublimant sous le mode de la création. Dès lors, nous découvrirons qu'une relation importante existe entre les pulsions de mort, l'amour, l'art et la destructivité.