



AIX-MARSEILLE UNIVERSITE

ED 356 – Cognition, Langage, Éducation
U.F.R de Psychologie

Laboratoire de Psychologie Clinique, Psychopathologie et Psychanalyse
EA 3278

Thèse présentée en vue de l'obtention du doctorat de psychopathologie clinique
d'Aix-Marseille Université

Présentée et soutenue publiquement le 06 mars 2020

Juliette MAROTTA

LA BANDE DESSINÉE ENTRE SEMIOTIQUE ET PSYCHANALYSE

Directeurs de recherche :

GIMENEZ Guy, professeur, Aix-Marseille Université

BONNET Christian, HDR, Aix-Marseille Université

Membres du jury :

ROBERT Pascal, professeur, École nationale supérieure des sciences de l'information
et des bibliothèques (Enssib)

DROSSART Francis, HDR, Université Paris Diderot



*« C'est dans ce silence là, ce jour-là, que tout à coup j'ai vu et entendu
à ras du mur, très près de moi, les dernières minutes de la vie
d'une mouche ordinaire.*

*Ma présence faisait cette mort plus atroce encore.
Je le savais et je suis restée. Pour voir. Voir comment
cette mort progressivement envahirait la mouche. Et aussi
voir d'où surgissait cette mort. Du dehors, ou de l'épaisseur du mur.
De quelle nuit elle venait, de la terre ou du ciel, des forêts
proches ou d'un néant encore innommable.
De moi peut-être qui essayais de retrouver les trajets de la
mouche en train de passer dans l'éternité.*

*La mort d'une mouche c'est la mort. C'est le mort en marche
vers une certaine fin du monde, qui étend le champ du sommeil dernier.*

*Autour de nous, tout écrit, c'est ça qu'il faut arriver à percevoir,
Tout écrit, la mouche, elle, elle écrit, sur le mur,
Elle a beaucoup écrit dans la lumière de la grande salle.
Elle pourrait tenir dans une page entière, l'écriture de la mouche.
Alors elle serait écriture. Du moment qu'elle pourrait l'être,
elle est déjà une écriture. »*

(Marguerite Duras, *Ecrire*, extraits p.38 à 44)

REMERCIEMENTS

A mes directeurs de recherches

Christian Bonnet, c'est au détour de notre rencontre que j'ai eu le désir de m'engager dans l'aventure de la thèse. Je vous remercie pour votre accompagnement tout en douceur, humilité et finesse.

Guy Gimenez, je vous remercie pour votre accompagnement respectueux de ma temporalité et vos retours toujours riches, précis et structurants pour mon travail de thèse.

Aux membres du jury

Je remercie le professeur Robert et Monsieur Drossart, d'avoir accepté d'être membres de jury et de s'être rendus disponibles pour ma soutenance de thèse. Merci pour le temps accordé à la lecture de ma thèse et pour l'opportunité offerte d'échanger avec vous sur mon travail.

Aux patients qui ont permis à ce travail d'exister

Qui sont bien souvent, et à regret, considérés dans cet écrit depuis la seule clinique qui supporte ma thèse. Ce n'est pas sans questionnements éthiques et humanistes que j'ai tissé mon rapport avec eux, questions qui accompagnent le sens même de ma fonction de psychologue. Aux patients que j'ai rencontrés, qui se sont exposés, que j'ai « utilisés » à des fins de recherche, depuis cette utilité qui infiltre toute relation dès lors qu'elle nous permet d'en jouer quelque chose : je les remercie. La clinique psychanalytique est là pour me rappeler qu'aucune relation ne saurait exister en l'absence de transfert, à ce titre, ils ont fait partie de mon monde interne depuis ce que j'ai trouvé-crée d'eux, et j'ai fait partie de leur monde interne depuis ce qu'ils ont trouvé-crée de moi. Au regard de cet énoncé, j'ai essayé de respecter au

mieux ce qui compose leurs vécus, leurs histoires et notre rencontre. Je souhaite, par ce texte, leur rendre hommage et remercier tout particulièrement :

Tanguy, avec qui la rencontre clinique a été passionnante, riche et animée. Donnant lieu à des productions foisonnantes d'ingéniosité et de créativité.

Rodolphe, qui est venu me chercher au cœur l'angoisse, là où la rencontre est bien souvent écrasée. De cet étranger radical, du familier a pu voir le jour.

Charlie, qui n'a cessé de rester une énigme, une présence qui échappe appelant une curiosité toujours renouvelée, presque enfantine.

Également, merci à **tous les patients** qui ont nourrit cette thèse et/ou qui ont enrichi ma pratique clinique.

Enfin, merci à tous les professionnels du soin qui ont permis que ce travail puisse exister. Pierrette Estingoy, grâce à qui tout a pu commencer, puisque c'est la première à m'avoir permis de monter un projet de groupe bande dessinée. Emmanuelle Joly qui a accepté que je mène une partie de ma recherche dans le service où elle travaille et qui m'a aidé à penser la clinique du groupe bande dessinée. Également, Nathalie Schmitt, qui m'a, elle aussi, accueillie dans son service pour y monter un groupe bande dessinée, tout cela avec bienveillance et confiance. Et tous les autres : infirmiers, aides-soignants, stagiaires, psychiatres, cadres infirmiers...

A mes proches (...)

TABLE DES MATIERES

PROLOGUE.....	16
INTRODUCTION : AUX PREMICES	27
QUELLE RENCONTRE POSSIBLE ENTRE OBJET PASSION ET OBJET-RECHERCHE	27
LA BANDE DESSINEE, UN OBJET RE-TROUVÉ RE-CRÉÉ	28
L'OBJET DE LA RECHERCHE	29

PREMIERE PARTIE – UNE CLINIQUE DE LA BANDE DESSINEE : ENTRE ART, SEMIOTIQUE ET PSYCHANALYSE

1. CLINIQUE DE LA CREATION ET ACTE CREATEUR.....	33
1.1. PREALABLE : TRAVAIL DE CREATION ET PSYCHANALYSE.....	33
1.1.1. L'interprétation des rêves.....	33
1.1.2. La création littéraire et le rêve éveillé	35
1.1.3. Le travail du rêve comme prototype de la créativité	38
1.2. CREATIVITE ET CREATION	39
1.2.1. Trouvé-créé, Donald Winnicott	39
1.2.1.1. L'aire intermédiaire d'expérience et l'objet transitionnel.....	39
1.2.1.1 Trouvé-créé et créativité.....	40
1.2.2. Le processus créateur chez Didier Anzieu	41
1.2.2.1. Créativité et création	41
1.2.2.2. Le processus créateur	42
1.2.3. Du travail de symbolisation aux symbolisations.....	44
1.2.3.1. La question de la trace, les protoreprésentations.....	46
1.2.3.2. La symbolisation comme travail de liaison	49
1.2.3.3. La symbolisation primaire et secondaire	50
1.3. LA SUBLIMATION	52
1.3.1. La sublimation chez Freud	52
1.3.2. La sublimation comme processus fondamental	53
1.3.3. Création et sublimation	54
2. LES MEDIATIONS ARTISTIQUES DANS LE CHAMP ANALYTIQUE.....	56
2.1. AUX ORIGINES : LE DESSIN ET LE JEU AVEC LES ENFANTS	56
2.1.1. Anna Freud et Mélanie Klein, l'émergence du dessin et du jeu	56
2.1.2. Le dessin et le jeu au cœur de la relation transférentielle	57

2.2.	GISELA PANKOW ET L'IMAGE DU CORPS.....	58
2.3.	MARION MILNER ET LE MEDIUM MALLEABLE	60
2.3.1.	L'art, une mise en ordre du chaos	60
2.3.2.	Le médium malléable dans ses prémices.....	62
2.4.	LES THEORIES CONTEMPORAINES.....	63
2.4.1.	L'espace intermédiaire.....	63
2.4.1.1.	La catégorie de l'intermédiaire	63
2.4.1.2.	De l'intermédiaire à la transitionnalité	64
2.4.2.	Les objets de relation.....	65
2.4.3.	Les objets de médiation	67
2.4.4.	Le médium malléable dans sa reprise.....	69
2.4.4.1.	Le médium malléable.....	70
2.4.4.2.	La méta-symbolisation dans l'utilisation de l'objet médiateur.....	71
2.4.5.	Transfert sur le médium.....	72
3.	SEMIOTIQUE ET SAISIE PSYCHANALYTIQUE DE LA BANDE DESSINEE.....	75
3.1.	BANDE DESSINEE ET PSYCHANALYSE	75
3.1.1.	Dès l'origine : Freud, la bande dessinée et le rêve	75
3.1.1.1.	La bande dessinée et l'interprétation des rêves	75
3.1.1.1.1.	Analogie entre le travail de la bande dessinée et le travail du rêve	78
3.1.1.1.2.	La bande dessinée à l'épreuve du travail du rêve.....	79
3.1.1.2.	De Freud et Ferenczi à McCay.....	81
3.1.1.2.1.	Des points de correspondances	81
3.1.1.2.2.	Et si le récit de rêve était proche d'une planche de bande dessinée ?.....	82
3.1.2.	Psychanalyse de la bande dessinée, Serge Tisseron	86
3.1.2.1.	Logique du trait et processus de séparation.....	87
3.1.2.2.	Logique du cadre et dynamique présence/absence	88
3.1.2.3.	Case et contenant(s) psychiques	90
3.1.2.4.	Tisseron, des apports théoriques sources d'ambivalence	91
3.1.3.	Du manga dans la bande dessinée, une ouverture vers la question structurale .	92
3.1.3.1.	Manga et motifs narratifs adolescents	92
3.1.3.2.	Du Manga comme ouverture vers une rhétorique structurale	94
3.1.3.2.1.	Une place particulière donnée à l'onomatopée	95
3.1.3.2.2.	La rhétorique structurale	96
3.2.	SEMIOTIQUE DE LA BANDE DESSINEE	98
3.2.1.	Préalable : la bande dessinée comme langage	98
3.2.1.1.	Aux origines de la linguistique : Ferdinand de Saussure.....	98
3.2.1.1.1.	Le signe = signifiant/signifié.....	99
3.2.1.1.2.	Synchronie et diachronie	101

3.2.1.2.	Barthes et la rhétorique de l'image	102
3.2.1.3.	Umberto Eco et le Groupe μ : sur la question de l'iconisme	104
3.2.2.	Sémiologie et/ou sémiotique ?.....	106
3.2.2.1.	Saussure et la sémiologie	107
3.2.2.2.	Pierce et la sémiotique	108
3.2.3.	Sémiotique de la bande dessinée	109
3.2.3.1.	Michel Covin, et la question de l'hypertextualité.....	109
3.2.3.2.	Entre spatio-topie et arthrologie, Thierry Groensteen.....	112
3.2.3.2.1.	Le système signifiant de la bande dessinée	112
3.2.3.2.2.	La Spatio-topie : l'armature de la bande dessinée	113
3.2.3.2.3.	L'arthrologie.....	118
3.2.3.3.	Fonction du cadre, Michel Rio	121
3.2.3.3.1.	Le vide encadré, de Marion Milner à Michel Rio	122
3.2.3.3.2.	Le lecteur dans un double mouvement d'intégration et de rejet.....	123
3.2.3.4.	Entre tableau et récit, Benoit Peeters	125
3.2.3.4.1.	Le péri champs	125
3.2.3.4.2.	La tension entre le récit et le tableau – 4 conceptions de la planche.....	126
3.2.3.5.	L'ellipse et la temporalité, Scott Mc Cloud	127
3.2.3.5.1.	Discontinuité en bande dessinée	127
3.2.3.5.2.	De la discontinuité à l'ellipse, l'ampleur temporelle et spatiale.....	129
3.2.3.5.3.	Bande dessinée et « fort-da »	129
3.2.3.5.4.	Temporalité et vignettes.....	130
3.2.4.	De la sémiotique à la spatialité et la temporalité psychique.....	130
3.2.4.1.	L'espace psychique	131
3.2.4.1.1.	Aux prémices, Freud et l'espace	131
3.2.4.1.2.	Du corps à l'espace psychique	132
3.2.4.2.	La temporalité psychique	133
3.2.4.2.1.	Aux origines du temps psychiques.....	134

DEUXIEME PARTIE – PROBLEMATIQUE ET HYPOTHESES

4.	PROBLEMATIQUE : LA BANDE DESSINEE DANS LA CLINIQUE DE LA CREATION....	140
4.1.	Quelques constats cliniques	140
4.2.	Quelle pertinence pour la clinique de se nourrir d'autres disciplines ?.....	142
4.2.1.	Sémiotique.....	142
4.2.2.	Phénoménologie.....	143

4.3.	L'enjeu du structuralisme dans sa rencontre avec la psychanalyse et la clinique ...	144
4.3.1.	Un retour vers un référentiel ancien et considéré comme dépassé	144
4.3.2.	Une méthodologie d'approche psychanalytique précise et rigoureuse	145
4.4.	La question du langage comme structure au cœur de l'image.....	146
4.4.1.	Le langage souvent considéré à tort comme l'apanage du mot	146
4.4.2.	Un langage en deçà du dicible et au cœur du vivant	147
4.5.	Quelle place pour la bande dessinée dans la clinique de la création ?	149
4.5.1.	La bande dessinée dans son langage et sa matérialité	149
4.5.2.	Bande dessinée, acte créateur et processus psychiques	150
5.	HYPOTHESES	151
5.1.	Hypothèse 1 – Temporalité et spatialité	151
5.1.1.	Hypothèse 1.1 – La bande dessinée comme structure spatiale et temporelle..	152
5.1.2.	Hypothèse 1.2 - Bande dessinée, corporéité et mouvements projectifs.....	152
5.2.	Hypothèse 2 – Hypertextualité, structure encadrante et multicadres	154
5.2.1.	Hypothèse 2.1 - Hypertextualité et activité représentative	156
5.2.2.	Hypothèse 2.2 - Structure encadrante et travail de représentation	156
5.3.	Hypothèse 3 – Du transfert dans la rencontre avec la bande dessinée.....	157
5.3.1.	Hypothèse 3.1 - Bande dessinée, séparation, présence/absence	157
5.3.2.	Hypothèse 3.2 - Bande dessinée et transfert sur le médium.....	158

TROISIEME PARTIE - METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE

6.	METHODOLOGIE DE RECUEIL DES DONEYES	162
6.1.	QUEL DISPOSITIF CLINIQUE ?	162
6.1.1.	Le cadre-dispositif du groupe peau de chagrin.....	162
6.1.1.1.	L'espace-temps du groupe.....	163
6.1.1.2.	La co-animation	164
6.1.1.3.	La consigne.....	165
6.1.1.4.	Les règles de fonctionnement.....	165
6.1.2.	Le cadre-dispositif du groupe pointilliste.....	166
6.1.2.1.	L'espace-temps du groupe.....	167
6.1.2.2.	La co-animation	167
6.1.3.	Recueil des données cliniques	168
6.1.3.1.	L'observation clinique et la prise de notes	168
6.1.3.1.1.	La méthode des quatre colonnes.....	168
6.1.3.1.2.	L'observation clinique attentive.....	170

6.1.3.2.	Photocopies des différentes étapes de production.....	172
6.2.	LES SUJETS DE LA RECHERCHE : QUELS CRITERES ?	172
7.	METHODE DE TRAITEMENT DES DONNEES : QUELLE APPROCHE CONCERNANT LA BANDE DESSINEE DANS LA CLINIQUE DE LA CREATION ?	174
7.1.	DETOUR PAR LE STRUCTURALISME	174
7.1.1.	L'anthropologie structurale de Levi Strauss	174
7.1.2.	Barthes, le récit et la verticalité du « style »	176
7.1.3.	Le tressage	178
7.1.4.	Arasse et Parmigianino ou le déchiffrement par la reprise	179
7.1.4.1.	L'iconographie analytique	179
7.1.4.2.	Le Vulcain de Parmigianino ou le désir de voir dans le désir d'art	179
7.1.4.3.	Le déchiffrement par la reprise : le Vulcain de Primatice.....	180
7.1.5.	La reprise, une méthodologie du saisissement ?	181
7.2.	DANS L'ETROITE LIGNEE FREUDIENNE, LA « PSYCHANALYSE STRUCTURALE » COMME METHODOLOGIE D'APPROCHE DE LA BD.....	182
7.2.1.	L'artiste, porte-parole de sa subjectivité et porte-parole de l'humanité	182
7.2.2.	L'œuvre comme porteuse de vérité	184
7.2.3.	Le Moïse de Michel-Ange	185
7.2.4.	Et Lacan dans tout ça ?	186
7.3.	MODALITES DE MISE A L'EPREUVE DES HYPOTHESES.....	187
7.3.1.	MATERIEL CLINIQUE ET MISE A L'EPREUVE DES HYPOTHESES	187
7.3.1.1.	L'œuvre d'art, une clinique de l'éprouvé	187
7.3.1.2.	Les productions des patients, une clinique expérientielle	188
7.3.2.	SIGNES CLINIQUES ET CRITERES DE MISE A L'EPREUVE DES HYPOTHESES.....	189
7.3.2.1.	Hypothèse 1 : Temporalité et spatialité	189
7.3.2.2.	Hypothèse 2 : Hypertextualité, structure encadrante et multcadres.....	190
7.3.2.3.	Hypothèse 3 : Du transfert dans la rencontre avec la bande dessinée	191

**QUATRIEME PARTIE– MISE A L'EPREUVE DES HYPOTHESES DEPUIS UNE
IMMERSION DANS UNE CLINIQUE DU 9^{ème} ART**

8.	EFFET DE L'ŒUVRE SUR SON DESTINATAIRE, « BLAST » DE MANU LARCENET	196
8.1.	PREALABLE : L'ŒUVRE COMME OBJET DE RECHERCHE.....	196
8.1.1.	Quel saisissement de l'œuvre de Manu Larcenet ?.....	197
8.1.2.	Présentation de l'œuvre	198
8.1.2.1.	Manu Larcenet, de l'orfèvrerie du quotidien	198

8.1.2.2.	« Blast » en quelques mots	200
8.1.2.2.1.	Les abysses du sujet ou la violence fondamentale	200
8.1.2.2.2.	Synopsis de l'œuvre	201
8.2.	« BLAST », CADRES CONTENANTS, IMAGES DECONTENANTES.....	202
8.2.1.	La case comme protection face à l'insoutenable.....	203
8.2.1.1.	Cadre contenant face aux vécus de Polza.....	204
8.2.1.1.1.	Une réalité externe violente et mortifère.....	204
8.2.1.1.2.	Une réalité interne traumatique, la question du surgissement.....	209
8.2.2.	La case comme structure encadrante de la pensée.....	213
8.3.	« BLAST » ET LE TRAVAIL DE REPRESENTATION : LE BLANC, UN OUVERT MULTIPLE	214
8.3.1.	Blanc et vide en psychanalyse.....	214
8.3.1.1.	La perception du blanc.....	214
8.3.1.2.	Quelles conceptualisations du blanc en psychanalyse ?.....	215
8.3.1.2.1.	Le blanc comme arrière-fond psychique du processus créatif.....	216
8.3.1.2.2.	L'hallucination négative de la mère comme cadre structurant	219
8.3.1.2.3.	Le blanc comme manque à symboliser	221
8.3.2.	Le blanc comme point nodal dans l'œuvre de Larcenet	223
8.3.2.1.	La bande dessinée, une structure en multiples feuillets blancs	224
8.3.2.1.1.	L'exemple du décalage de Marc-Antoine Mathieu	227
8.3.2.1.2.	Blancs et structure en multiples feuillets.....	228
8.3.2.2.	L'écran blanc de la vignette : troublant vertige	230
8.3.2.2.1.	L'arrière-fond blanc, un ouvert vertigineux	231
8.3.2.2.2.	Du vertige dans la relation à l'environnement-berceau	232
8.3.2.2.3.	Du vertige à l'expérience hallucinatoire	234
8.3.2.3.	La transition par le blanc, de l'en-soi à l'ici et maintenant	237
8.3.2.4.	Le blanc comme trouée iconique, une ouverture sur l'innommable.....	239
8.3.2.4.1.	Détour par la théorie du grain de sable	240
8.3.2.4.2.	Le blanc-trou, une ouverture sur le plan de l'indistinct	241
8.4.	« BLAST » : A LA LISIERE DU TRANSFERT, LA QUESTION DU SURGISSEMENT.....	244
8.4.1.	Délimitation et définition du surgissement dans l'œuvre de Blast.....	244
8.4.1.1.	Quels rapprochements possibles avec la psychanalyse ?.....	245
8.4.1.2.	Tentative de définition du surgissement	249
8.4.2.	Au détour de l'inquiétante étrangeté, les motifs du surgissement dans Blast..	249
8.4.2.1.	Le motif du dedans et du dehors	250
8.4.2.1.1.	Le Moaï, un encrage surgissant.....	250
8.4.2.1.2.	Le présage obscur : les yeux du Grand-Duc	252
8.4.2.2.	Le motif de l'animal et de l'humain	254
8.4.2.2.1.	L'animalité au cœur de l'humanité	255

8.4.2.2.2.	L'humanité au cœur du monde animal.....	256
8.4.2.3.	Le motif de la présence et de l'absence	258
8.4.2.4.	Le motif du même et de l'autre	259
8.4.2.4.1.	Le même en l'autre	259
8.4.2.4.2.	L'autre en soi.....	262
8.4.2.5.	Des thématiques en souffrance dans la psychose.....	263
8.5.	DISCUSSION : BLAST AU REGARD DES HYPOTHESES DE LA RECHERCHE.....	263
8.5.1.	Temporalité et spatialité dans l'œuvre Blast.....	264
8.5.2.	Du blanc au travail de représentation	266
8.5.3.	L'effet de l'œuvre sur son destinataire, la question du transfert.....	268
9.	RENCONTRE AVEC TROIS UNIVERS ICONIQUES	271
9.1.	TANGUY ET LES MONTAGNES RUSSES EMOTIONNELLES	271
9.1.1.	Préalable	271
9.1.1.1.	La nomination depuis l'image.....	271
9.1.1.2.	Une rencontre avec Tanguy.....	274
9.1.1.3.	Les détours défensifs du récit clinique	275
9.1.1.4.	Pourquoi Tanguy ? Une plongée dans le transfert	276
9.1.2.	Temporalité et spatialité psychique chez Tanguy.....	277
9.1.2.1.	Tanguy, une verticalité et une horizontalité avortée	277
9.1.2.1.1.	L'histoire sans fin de Tanguy, un éternel recommencement.....	279
9.1.2.2.	Le cyclique comme articulation du spatial et du temporel	282
9.1.3.	Tanguy et le travail de représentation	282
9.1.3.1.	Du panorama au récit	283
9.1.3.2.	Le cadre-case, un espace structurant	287
9.1.3.2.1.	Tanguy et les fonctions de l'enveloppe psychique.	287
9.1.3.2.2.	Le cadre comme arrière-fond « blanc » pour le travail de pensé	289
9.1.3.2.3.	En creux du cadre, Tanguy rencontre le féminin	293
9.1.4.	Tanguy et le transfert sur le médium	295
9.1.4.1.	De la violence relationnelle à la culpabilité	295
9.1.4.2.	« Les cadres ça range mais ça n'arrange pas » (Tanguy)	297
9.1.5.	La clinique de Tanguy au regard des hypothèses de la recherche	299
9.1.5.1.	Temporalité et spatialité dans les productions de Tanguy	299
9.1.5.2.	Cadres et travail de représentation	300
9.1.5.3.	Strip, planche et transfert sur le médium.....	302
9.2.	CHARLIE, LA VERTICALITE RELATIONNELLE	304
9.2.1.	Temporalité et spatialité psychique chez Charlie	305
9.2.1.1.	Le présent, un perpétuel inconnu	305

9.2.1.1.1.	La synchronie comme temps de la rencontre	308
9.2.1.1.2.	De la verticalité paginale à la verticalité relationnelle	308
9.2.1.1.3.	« Il est nécessaire d'être dans le même temps : contemporain »	310
9.2.1.2.	L'effet de présence, un rythme partagé,	311
9.2.1.2.1.	Charlie une inter-rythmicité en présence	311
9.2.1.2.2.	Du présent à la disparition, une synchronisation en souffrance.....	313
9.2.2.	Charlie et le transfert sur le médium	314
9.2.2.1.	De l'évanescence du synchronique à la question de la disparition.....	314
9.2.2.1.1.	L'errance relationnelle	314
9.2.2.2.	La jouissance sadique comme modalité relationnelle	317
9.2.3.	La clinique de Charlie au regard des hypothèses de la recherche	319
9.2.3.1.	A la verticale, temporalité et spatialité chez Charlie	319
9.2.3.2.	De l'immédiat du transfert.....	321
9.3.	RODOLPHE, L'OMBRE MORTIFERE	323
9.3.1.	Rodolphe et le travail de représentation	324
9.3.1.1.	« BIM », « PAF », « BOUM », de l'onomatopée au verbe	324
9.3.1.2.	L'onomatopée ou le passage par le corps pour se raconter	327
9.3.1.3.	Répétition et travail de pensée, du corps au verbe	329
9.3.2.	Rodolphe et le transfert sur le médium.....	331
9.3.2.1.	Un lien sous tension, l'ombre mortifère et l'envahissement persécutoire	331
9.3.2.2.	Un lien en pointillé ou le danger d'une trop grande proximité	333
9.3.3.	La clinique de Rodolphe au regard des hypothèses de la recherche	337
9.3.3.1.	Séquentialité, répétition et travail de représentation	337
9.3.3.2.	Rodolphe et le transfert sur le médium	338
10.	POURSUITE DE LA DISCUSSION ET REFORMULATION DES HYPOTHESES	340
10.1.	Discussion et reformulation de l'hypothèse 1	340
10.1.1.	La bande dessinée et la corporéité psychique	340
10.1.2.	Système langagier et processus créateurs	342
10.1.3.	Reformulation de l'hypothèse 1	343
10.1.3.1.	Reformulation hypothèse 1.1	343
10.1.3.2.	Reformulation hypothèse 1.2	344
10.2.	Discussion et reformulation de l'hypothèse 2	344
10.2.1.	Pour un retour à la question du Moi-peau	344
10.2.2.	Du Moi-peau au travail de pensée	345
10.2.3.	Reformulation de l'hypothèse 2	346
10.2.3.1.	Proposition d'une nouvelle hypothèse 2.1	346
10.2.3.2.	Proposition d'une nouvelle hypothèse 2.2	347
10.2.3.3.	Proposition d'une nouvelle hypothèse 2.3	347

10.3.	Discussion et reformulation de l'hypothèse 3	348
10.3.1.	Le transfert comme point nodal de ce travail de recherche	348
10.3.2.	Rupture ou retrait, la question du lien et l'investissement pulsionnel	349
10.3.3.	Reformulation de l'hypothèse 3	350
10.3.3.1.	Reformulation hypothèse 3.1	350
10.3.3.2.	Hypothèse 3.2.....	351
11.	CONCLUSION	352
12.	BIBLIOGRAPHIE.....	358
14.	INDEX DES CONCEPTS	371
15.	GLOSSAIRE.....	373
16.	RESUME	377
17.	ABSTRACT.....	378

PROLOGUE

Introduisons cette recherche par l'objet qui anime et nourrit ma pensée. Par ce qui façonne cette clinique si particulière que j'essaye de délimiter et de saisir. Celle d'une bande dessinée qui n'est pas envisagée dans ses aspects techniques ou ses possibles bienfaits psychiques dans une forme d'utilité toute pratique, mais comme un langage spécifique qu'il nous faut pouvoir comprendre, dans lequel nous allons plonger, qui imprègne son lecteur autant qu'il est imprégné et transformé par lui. Ce langage qui joue et se joue du temps, qui lacère et scande l'espace, et qui aura fait le bonheur de nombre d'auteurs ingénieux et poétiques.

Deux d'entre eux sont décédés il y a peu : le premier, **Gotlib**, aura bercé mon enfance de ses dessins incroyablement justes et de ses découpages cinématographiques. J'ai relu nombre de ses bandes dessinées¹ maintes et maintes fois, et quelle coïncidence de constater aujourd'hui que de nombreux éléments qui animent ma recherche se trouvent représentés dans ses pages. Gotlib aura donc été là dès le début. Le second, **Taniguchi**, est un maître incontesté de la poésie en bande dessinée. Il rend toute son importance à l'anecdotique en mettant en scène, par exemple, les déambulations d'un homme qui marche. L'importance est au regard qui est porté sur les choses, leur valeur ne tient qu'à cette attention discrète. On retrouve la même habileté à saisir le quotidien dans le récit d'un homme qui mange (Taniguchi, 1997), ce n'est plus de contemplation dont il est question mais d'excitation, d'une forme d'érotisme culinaire qui va si bien à la cuisine japonaise.

Ci-dessous, retrouvons Gotlib (1974) à travers une courte histoire intitulée « Une tranche de vie », jeu de mots qui rend bien compte de l'exercice de découpage chirurgical qu'impose la bande dessinée, qui prélève ici, presque minute par minute, ce qui organise la vie d'un homme qui se lève pour partir au travail. Il y a là une forme de scansion. Outre le temps, l'espace n'est pas en reste, il est lui aussi manipulé, retourné, zoomé, exploré.

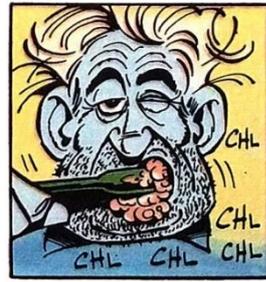
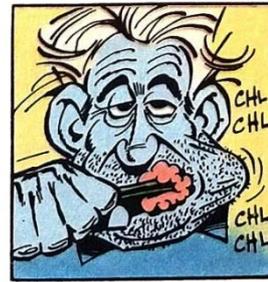
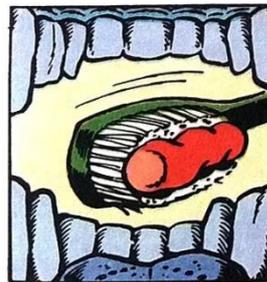
¹ Plus particulièrement les séries : « Rubrique-à-brac », « Gai Luron », « Rhââ Lovely »

Les planches suivantes sont un extrait de l'« *homme qui marche* » de Taniguchi où le personnage principal renoue avec les sensations que la nature lui offre à travers le regard ou les caresses, sans mot ni intrigue, rien ne fait événement. Petit à petit les cases s'allongent. Le temps se déploie dans une forme d'ici et maintenant qui ne laisse pas de place à ce qui fût ou ce qui doit advenir, nous entrons dans une pure contemplation.

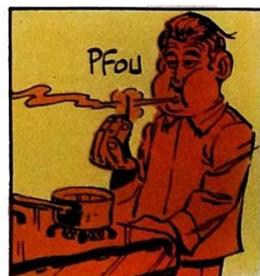
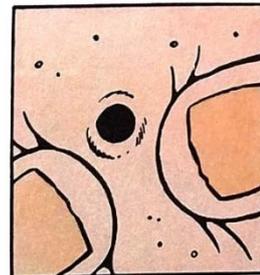
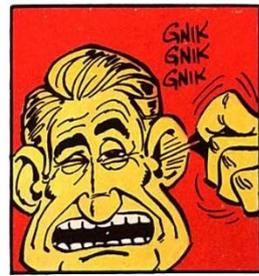
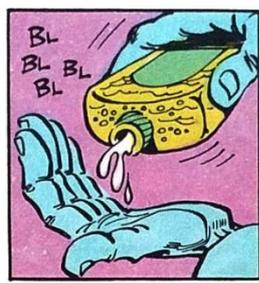
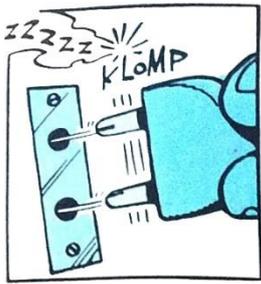
Tout est là de ce qui sera déployé dans cette recherche ; temps, espace, plasticité et fonction des cases, mouvement d'investissement de l'espace iconique.

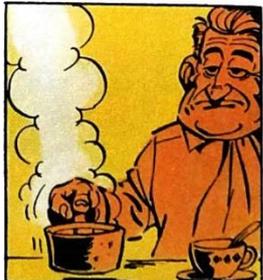
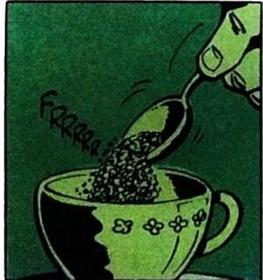
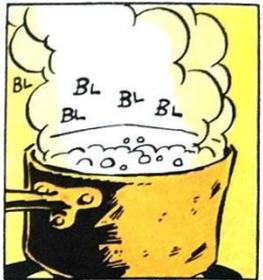
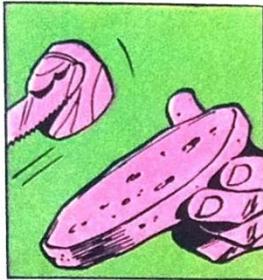
UNE TRANCHE DE VIE

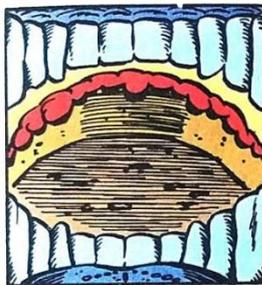


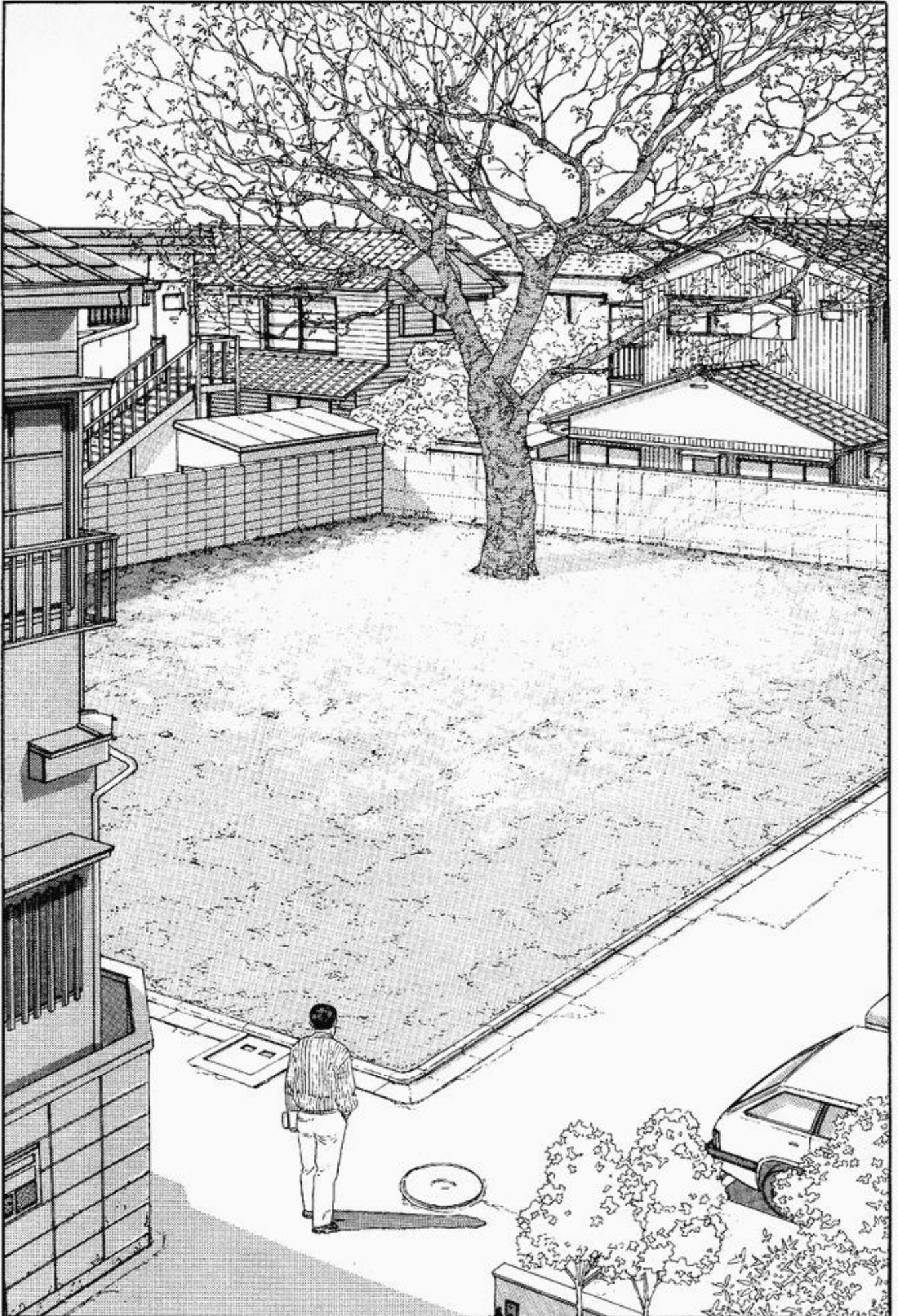


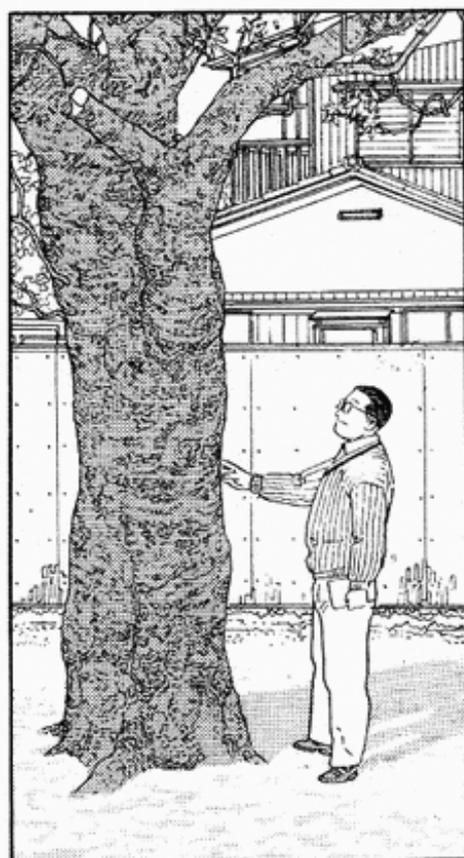
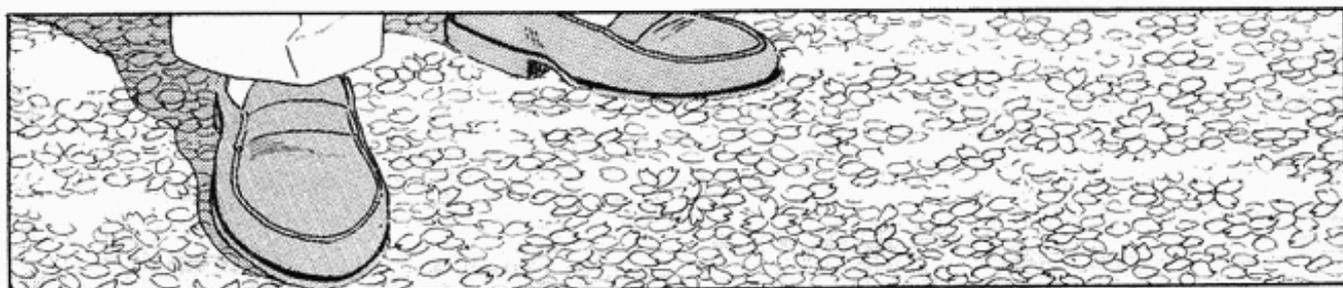
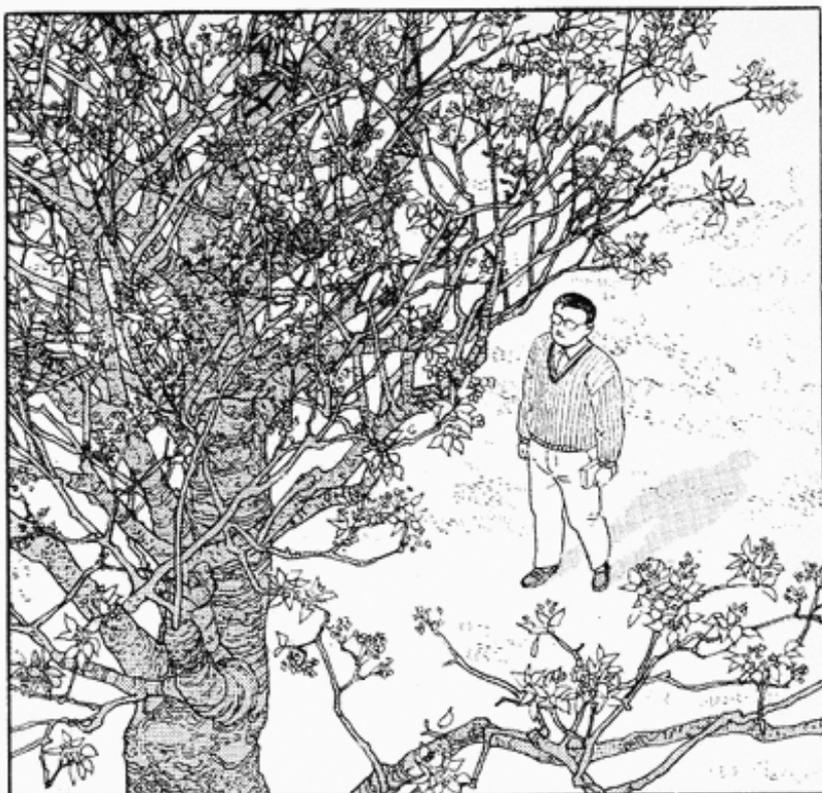














INTRODUCTION : AUX PREMICES

QUELLE RENCONTRE POSSIBLE ENTRE OBJET PASSION ET OBJET-RECHERCHE

D'aussi loin que remontent mes souvenirs, la bande dessinée a toujours fait partie de ma vie comme un indispensable. Je peux difficilement penser les prémices de mon rapport à l'image en dehors de mon rapport aux albums de bandes dessinées qui, dans mes souvenirs les plus anciens, jonchaient le sol de ma chambre éparpillés au gré de mes lectures avides, pour finir par envahir mon lit et susciter l'amusement un peu moqueur de mes proches qui se demandaient bien comment je pouvais dormir dans de telles conditions. Que cette impression d'une bande dessinée qui a toujours été là soit de l'ordre de la reconstruction fantasmatique ou d'une réalité, si tant est que cette distinction soit pertinente, il n'en reste pas moins que cet art est aujourd'hui plus que jamais au centre de mes préoccupations.

La bande dessinée est en premier lieu, un objet d'amour qui m'est personnel. Il est bien évident que mon investissement de ce média ne justifie en rien la pertinence de son utilisation dans la clinique, il s'est même plutôt constitué comme une butée à tout travail de recherche sur ce sujet. Il m'a fallu plusieurs années pour ne plus considérer mon souhait d'inclure la bande dessinée dans le soin psychique comme illégitime. Avec la crainte de transposer, dans la sphère professionnelle et clinique, un intérêt qui m'était avant tout personnel. Pourtant, dans la clinique des médiations artistiques Bernard Chouvier en appui sur les écrits de Marion Milner (Chouvier, 2007, p.20) insiste sur le fait que le clinicien doit être amoureux du médium choisi, ouvrant ainsi sur une remise en jeu du flux pulsionnel, des questions du désir et du plaisir, qui vont mettre en mouvement et dynamiser ce qui était jusque-là figé, en attente de forme et de sens. Tout cela permettant au patient et au thérapeute d'être dans un partage de plaisir et de désir, mais aussi des déplaisirs qui incombent à la rencontre avec le média. Nous ne sommes pas loin des apports de Roussillon (2010, p.35) sur l'importance d'un plaisir partagé « en miroir » dans la rencontre mère-bébé, qui est médiatisée par le sein et les sensations liées à l'allaitement ou au nourrissage. Il n'est pas d'élément psychique qui puisse se

représenter pleinement si l'environnement premier n'en réfléchit pas les qualités et les effets. Toutefois, pour que cet « amour » personnel puisse se muer en objet de recherche dans la clinique de la création, il m'a semblé primordial de pouvoir opérer un écart, une distanciation, voire un abandon momentané de ce qui me liait trop intimement à la bande dessinée pour qu'elle puisse être habitable par d'autres, sans risquer la confusion.

LA BANDE DESSINÉE, UN OBJET RE-TROUVÉ RE-CRÉÉ

Tisseron parle d'« *éternel retour* » pour justifier de cette relation presque fusionnelle qu'entretiennent certaines personnes avec la bande dessinée : « *ainsi la bande dessinée que l'on connaît par cœur continue-t-elle à être lue avec le même plaisir, celui de savoir qu'on y découvrira ce qu'on attend là où on sait pouvoir le trouver* » (Tisseron, 2000, p.83). Ce retour vers le même, comme une possibilité d'éprouver la permanence d'un objet ne se rapproche pas, à mon sens, de simples retrouvailles avec un objet immuable et rassurant, mais bien de retrouvailles avec du même qui diffère. Pour emprunter les termes de Covin (1976), l'album de bande dessinée que l'on ouvre pour la énième fois se présente à nous comme « *toujours pareil pour avoir l'illusion de le créer à nouveau* » (Covin, 1976, p.241).

Il me semble que ce « *créé à nouveau* » – qui prend bien souvent ses sources dans une relation de longue date entre le lecteur et la bande dessinée – est en lien étroit avec la notion d'énigmatique. L'album de bande dessinée est un objet constant, certes, mais c'est également un objet extrêmement complexe pouvant être lu au gré des investissements qui seront les nôtres à tel ou tel moment de notre vie. Ainsi, enfant, je délaissais volontiers les BD destinées à ma tranche d'âge pour lire avec délectation les bandes dessinées pour adultes auxquelles, soyons clair, je ne comprenais pas grand-chose. La polysémie des images le permettant, j'en avais tout de même une lecture cohérente, tout en percevant bien la part d'énigme qui restait là, flottante, en attente de sens. *La révolte des ratés* de Guido Buzzelli est restée pendant très longtemps une des œuvres les plus énigmatiques pour moi. Lue et relue au fil des âges, elle était toujours la même et pourtant toujours différente. Son aspect énigmatique, loin de disparaître, se déplaçait au fil des investissements qui étaient

les miens : en somme, elle était sans cesse retrouvée et recréée, se rapprochant d'un objet transitionnel toujours réinvesti et réinventé.

Maintes œuvres offrent cette possibilité d'une lecture renouvelable. Ainsi, la série *Sœur Marie-Thérèse* de Maester peut être lue sans fin, tant les détails et les traits d'humour sont nombreux et, pour certains, biens dissimulés. D'autres bandes dessinées nous immergent d'une manière quasi vertigineuse dans des mondes torturés (Bilal, Serpieri), fantastiques (Fred, Loisel, Moebius), expérimentaux (McCay, Marc-Antoine Mathieu, Schuiten et Peeters, Ludovic Debeurme), ou bien étrangement familiers (Manu Larcenet, Frederik Peeters). Je cite ici des noms d'auteurs, et pour cause, c'est bien dans le monde de l'auteur que l'on accepte de plonger, d'autant plus fortement que la bande dessinée se compose, en partie, d'images qui s'imposent à nous comme un « déjà là » : à la fois irréductible et support de projection. Peut-être l'énigmatique, évoqué plus haut, vient-il tout autant de notre propre lecture – qui ne saurait se soustraire de quelques investissements de l'image, inconscients et affectivement chargés – que de cette confrontation au monde de l'autre qui contient inévitablement sa part d'énigme.

Dans cet écrit, il sera justement question de ce monde de l'autre dans la bande dessinée, d'autant plus énigmatique, ici, que les productions qui seront l'objet de cette recherche ont été réalisées dans le cadre de groupes à médiation thérapeutiques menés dans diverses structures de soins psychiques. Ce monde de l'autre ne pourra donc pas faire l'économie de la souffrance psychique. Il est à supposer que, si la lecture d'une bande dessinée n'est pas exempte de projections de la part du lecteur, la réalisation de cette dernière n'est pas exempte non plus de projections de la part du dessinateur et/ou scénariste – il suffit de se référer à l'ouvrage *Tintin chez le psychanalyste* de Tisseron (1985) pour s'en convaincre.

L'OBJET DE LA RECHERCHE

Pour rendre la lecture de ce texte plus aisé, il m'a semblé indispensable, et cela dès le début de cet écrit, de pouvoir évoquer dès à présent l'objet de la recherche et la manière dont il va être problématisé :

Dans cette recherche, je m'attacherai à comprendre ce qui fait la spécificité du système signifiant de la bande dessinée dans sa double inscription structurale : formelle et narrative. Tout cela dans le but de saisir quelles en sont les qualités cliniques dans le champ de la création et de quelle manière ce média peut mettre en lumière certains vécus ou processus psychiques chez le patient créateur. En outre, cette recherche s'attachera à comprendre de quelle manière la création d'une bande dessinée peut participer d'un processus de mise en forme et de transformation de certains éléments psychiques : allant de la question de l'espace et du temps vécus, à celui du travail de pensée et des structures qui l'ordonnent, et à l'exploration essentielle de la dimension transférentielle dans la clinique de la bande dessinée.

**PREMIERE PARTIE – UNE CLINIQUE DE LA
BANDE DESSINÉE : ENTRE ART,
SEMIOTIQUE ET PSYCHANALYSE**

1. CLINIQUE DE LA CREATION ET ACTE CREATEUR

1.1. PREALABLE : TRAVAIL DE CREATION ET PSYCHANALYSE

1.1.1. L'interprétation des rêves

Le contenu du rêve s'édifie sur un certain nombre de mécanismes que constituent « *le travail du rêve* » (Freud, 1900). Ces mécanismes nous intéressent dans la mesure où ils sont au fondement de tout travail de création, dont le rêve et le jeu pourraient être les prototypes. Ainsi, il est d'importance de rappeler ce qui compose ce travail du rêve pour la suite de nos réflexions.

Le sommeil correspond au moment de bascule où le moi, endormi, est moins vigilant et où la censure, bien que toujours active, est abaissée. De fait, le Ça peut s'exprimer avec plus de facilité que dans l'activité psychique diurne. Toutefois, « *La représentation inconsciente ne peut, en tant que telle, pénétrer dans le préconscient [...], elle ne peut agir dans ce domaine que si elle s'allie à quelque représentation sans importance [...] à laquelle elle transfère son intensité.* » (Freud, 1900). Ainsi, les contenus psychiques inconscients n'auront d'autre choix que de se travestir pour essayer de passer la barrière de la censure à travers un travail de dissimulation qui s'organise autour de quatre processus fondamentaux :

1. **La condensation** : correspond au fait qu'un motif unique va venir représenter plusieurs chaînes associatives à l'intersection desquelles il se trouve. Tout cela dans une logique en arborescence où chaque fragment de ces chaînes associatives est lui-même, bien souvent, rattaché à une multitude d'autres fragments. En cela, il est surdéterminé.
2. **Le déplacement** : le travail du rêve déplace les affects associés aux représentations les plus significatives vers des représentations de moindre importance pour que l'accomplissement du désir soit décentré et caché. La présence de pensées inconscientes reste tout de même repérable dans l'étonnement que peut créer, chez le rêveur, ce processus de transformation qui l'amène à vivre des affects puissants là où la représentation paraît anecdotique.

3. **La figuration** est la transformation des pensées en images visuelles. Freud compare ce processus au fait de : « *remplacer les phrases d'un éditorial politique ou d'une plaidoirie devant un tribunal par une série de dessins* » (Freud, 1900, p.91-92). Soit comme un processus qui donne une figure visuelle à une ou à des idées complexes rassemblées en une représentation directement appréhendable dans le contenu du rêve.
4. **L'élaboration secondaire** : traduit le contenu du rêve en un énoncé scénarisé, adressé à un autre qu'il soit fantasmatiquement ou réellement présent. L'élaboration secondaire peut être rapprochée de la bande dessinée dans le processus de mise en scénario qu'elle suppose, qui est très proche de ce qui organise la lecture d'une planche de BD, où une pluralité de contenus visuels est offerte à l'œil du sujet qui va reconstruire, par sa lecture singulière, un scénario énonçable.

Rappelons que deux niveaux logiques infiltrent le rêve : le contenu manifeste et le contenu latent. Freud concevait le travail du rêve comme le passage d'une pensée « en mots » à une pensée « en choses » (Freud, 1900, p.257). Soit comme le passage de la langue à l'image, du digital à l'analogique. Bien que la question de la valeur analogique de l'image puisse être posée en termes de ressemblance, je préfère penser l'image dans sa dimension codifiée telle que le propose Umberto Eco : « *les signes iconiques n'ont pas les mêmes propriétés physiques que l'objet, mais mettent en œuvre une structure perceptive « semblable » à celle que déclenche l'objet* ». (Eco, 1976, p.37). Ainsi, préférons au terme d'analogique celui d'iconique, Notons également, et c'est d'importance, qu'ici codé et iconique sont étroitement liés et participent d'une logique conjointe. Nous l'avons dit, dans le rêve, un même contenu de pensée est représenté sous deux formes langagières aux logiques sémiotiques distinctes, iconique et digitale, saisies par Freud sous les termes de représentation de chose / représentation de mot. Toutefois, elles restent toutes deux modelées par l'objet auquel elles se réfèrent et, plutôt que d'opposer ces deux formes langagières²

² Opposition ou du moins différenciation stricte que l'on retrouve également dans les écrits de René Roussillon à travers les notions de « symbolisation primaire » / « symbolisation secondaire ».

il semble bien plus intéressant de les considérer depuis les structures sémiotiques, parfois communes, qui les traversent dans leur rapport à l'objet évoqué. Par-là de dépasser la seule question de l'analogie pour envisager ces deux formes langagières comme résultant d'une codification et donc d'une logique structurale commune. Tout cela suivant les termes utilisés par Christian Metz :

Il n'est pas question, pour nous, de rejeter la notion d'analogie ; plutôt de la circonstancier, et de la relativiser. L'analogique et le codé ne s'opposent pas de façon simple. L'analogique, entre autres choses, est un moyen de transférer des codes : dire qu'une image ressemble à son objet « réel », c'est dire que, grâce à cette ressemblance même, le déchiffrement de l'image pourra bénéficier des codes qui intervenaient dans le déchiffrement de l'objet. (Metz, 1970, p.3)

Ce code est bien ce qui nous intéresse concernant la pensée du rêve et le processus qui permet à cette dernière d'être transformée en images visuelles et scénarisées. Processus de transformation et de codification que l'on retrouve plus globalement dans toute production artistique, jeu, rêve éveillé et bien sûr bande dessinée. Qu'est ce qui, de cette pensée du rêve, va venir se présenter à travers l'image séquentielle ? Par quels codes ? Quels détours permettent-ils ? Par extrapolation, quelles spécificités langagières sont présentes dans le jeu, le rêve éveillé ou la bande dessinée et quelle logique inconsciente infiltre ces derniers ?

1.1.2. La création littéraire et le rêve éveillé

Freud a souvent nourri ses intuitions cliniques des productions artistiques qui habitaient son monde interne (pensons au mythe d'Œdipe). Par-là, la création et les arts sont une composante à part entière de la méthode psychanalytique, d'autant que Freud et ses contemporains s'attachent à conceptualiser le fonctionnement de l'appareil psychique depuis un triple apport clinique constitué de :

1. **Leurs vécus subjectifs**, qui sont nécessairement des effets du fonctionnement psychique relatif à leur condition humaine.
2. **La clinique avec leurs patients**, qui délimite ce qui peut être généralisé et semble traverser la réalité psychique, si ce n'est de l'humanité, au moins d'un groupe social, culturel ou culturel dans son ensemble.

3. **L'art**, parole transversale qui, par sa capacité à toucher le plus grand nombre, est le témoin de ce qui anime notre fonctionnement psychique³.

La place de l'art dans la pensée psychanalytique prend tout son sens lorsque l'on se rapporte à l'admiration que Freud pouvait avoir pour la justesse et l'intuition clinique de l'artiste. Dans son texte « *la création littéraire et le rêve éveillé* » (texte écrit en 1908 et paru en 1933 dans « Essais de psychanalyse appliquée »), Freud essaie de comprendre quels processus président à une telle sensibilité, et si cette capacité à émouvoir appartient à tous ou est une particularité de l'artiste. Une tentative de réponse s'ébauche au terme de ce texte à travers la proposition suivante :

Le créateur d'art atténue le caractère du rêve diurne égoïste au moyen de changements et de voiles et il nous séduit par un bénéfice de plaisir purement formel, c'est-à-dire par un bénéfice de plaisir esthétique qu'il nous offre dans la représentation de ses fantasmes. On appelle prime de séduction, ou plaisir préliminaire, un pareil bénéfice de plaisir qui nous est offert afin de permettre la libération d'une jouissance supérieure émanant de sources psychiques bien plus profondes. Je crois que tout plaisir esthétique produit en nous par le créateur présente ce caractère de plaisir préliminaire, mais que la véritable jouissance de l'œuvre littéraire provient de ce que notre âme se trouve par elle soulagée de certaines tensions. Peut-être même le fait que le créateur nous met à même de jouir désormais de nos propres fantasmes sans scrupule ni honte contribue-t-il pour une large part à ce résultat ? (Freud, 1908, p.81).

L'artiste serait donc celui qui dévoile et rend tolérable, par ses créations le rapport à nos propres fantasmes. Il est à noter que, dans ce texte, Freud parle tout particulièrement des œuvres littéraires. Il est vrai que son goût pour les formes d'arts classiques, et en particulier pour la littérature, ne l'engageait que peu à explorer les nouveaux médias de son époque : entre autres le cinéma, pour lequel il semblait avoir une grande méfiance, mais aussi la bande dessinée dont il ne parle jamais bien qu'elle l'accompagne, presque à son insu, dès ses débuts⁴.

³ Si beaucoup de productions artistiques participent d'une codification culturelle partageable avant tout par une communauté restreinte, reste qu'un certain nombre de créations ont le pouvoir de faire émerger des affects ou des reviviscences sensori-motrices chez le plus grand nombre. Pensons par exemple aux percussions utilisées dans les rituels chamaniques ou au fado Portugais. Il est d'ailleurs à imaginer que plus le média utilisé se rapproche d'une expressivité archaïque (musique, odorat, danse) plus ses effets seront partagés (sans nécessairement être identique d'une personne à une autre).

⁴ Une planche de bande dessinée nommée le « *rêve de la gouvernante Française* » est présente dans « *l'interprétation des rêves* » (1900). Freud parle alors d'images organisées en séquences sans laisser

Ce processus de dévoilement permis par la création artistique est étroitement lié à la question de la créativité telle que rencontrée dans le jeu chez l'enfant, qui met en place une activité poétique en créant un monde dans lequel il transpose et codifie les choses du monde depuis un ordre nouveau tout à sa convenance : « *le poète fait comme l'enfant qui joue ; il se crée un monde imaginaire qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affect, tout en le distinguant nettement de la réalité* » (Freud, 1908, p.70). Nous rencontrons un cas de figure analogue dans le rêve éveillé, dont Freud ne donne pas de définition mais qu'il semble rapprocher de l'imagination ou de la rêverie. Le recours au jeu, à l'art ou à la rêverie comme formation de compromis permettrait, a minima, l'accomplissement de désir là où il ne peut faire retour à la conscience. Tout cela étroitement dialectisé par une échappée esthétique et par une dramatisation des enjeux liés à ce même désir inconscient. A certains égards, les poètes et autres artistes semblent se jouer des lois de l'inconscient et flirtent subtilement avec des réalités humaines que la psychanalyse n'aura, que très récemment et laborieusement approché : « *j'ai eu ainsi l'impression que vous saviez intuitivement (...) tout ce que j'ai découvert à l'aide d'un laborieux travail appliqué* » (Freud dans une lettre à Schnitzler, 14 mai 1922, p.270).

L'œuvre littéraire est donc rapprochée d'une rêverie diurne, l'une et l'autre descendants du travail du jeu tel que nous avons pu le rencontrer étant enfant :

Grâce à l'intelligence que nous avons acquise au sujet des fantasmes, nous devons nous attendre à ce que l'état des choses soit tel : un événement intense et actuel éveille chez le créateur le souvenir d'un événement plus ancien, le plus souvent d'un événement d'enfance ; de cet événement primitif dérive le désir qui trouve à se réaliser dans l'œuvre littéraire ; on peut reconnaître dans l'œuvre elle-même aussi bien des éléments de l'impression actuelle que de l'ancien souvenir. (Freud, 1908, p.77).

Quelle que soit la rigueur de cette démonstration, Freud rappelle que l'art, dans ce qu'il a de profondément intime, reste et restera en partie énigmatique. Le sujet doit

entendre qu'il s'agit là de bande dessinée. De cette omission nous pouvons supposer deux choses : soit qu'au regard de l'émergence très récente de ce média Freud n'avait pas connaissance de l'identité des images qu'il présentait à son lecteur, soit qu'il n'avait pas le désir, pour des raisons qui lui appartiennent, de préciser qu'il s'agissait là de bande dessinée.

pouvoir faire avec cette part d'inconnu, ce « Das ding » (Freud, 1895) à tout jamais inatteignable.

1.1.3. Le travail du rêve comme prototype de la créativité

Ce qui est à entendre dans le texte de Freud sur le rêve éveillé, c'est que ce dernier est régi par des mécanismes inconscients analogues à ceux du rêve. Dans les deux cas, on retrouve une liaison et une transformation pulsionnelle dans le but de représenter et de donner forme à ce qui ne pouvait se laisser entrevoir jusque-là. Nous sommes au cœur d'un espace de figuration et de symbolisation de désirs inconscients refoulés qui, au travers des mécanismes de transformation et de narration que l'on retrouve dans le rêve – condensation, déplacement, figuration, élaboration secondaire – vont pouvoir se scénariser.

Aux prémices de ce travail de recherche, plusieurs éléments retiennent notre attention. Le premier est le rapport multiple qui semble se nouer entre psychanalyse et art. Avec une approche que l'on pourrait qualifier de « *psychanalyse appliquée* », suivant la logique de l'interprétation des rêves, où l'œuvre d'art est appréhendée comme un contenu à décrypter et surtout à interpréter puisque traversé par les fantasmes et désirs inconscients du sujet créateur. Toutefois, que ce soit avec le rêve où dans la création, Freud semble également sensible à une approche structuraliste où il serait moins question d'un contenu à interpréter que du système dans lequel est modelé ce contenu et son agencement. Ce que l'on retrouve dans les quatre mécanismes du travail du rêve et la question du code qui organise les deux niveaux langagiers de l'activité onirique.

Le deuxième élément qui retient notre attention est la manière dont Freud considère l'artiste, comme celui qui dévoile et révèle sans froisser et qui maîtrise les subtilités sémiotiques du média qu'il modèle. Dans une perspective à priori toute Winnicotienne du rapport entre le sujet et ses champs d'expérience : interne et externe, où ce sujet ferait preuve d'une incroyable habileté lui permettant de passer d'un espace à un autre, de l'espace intime à l'espace partagé, de l'espace psychique à l'espace culturel. Tout cela par le biais d'un objet transitionnel dont il serait le créateur mais aussi le spectateur. Paradoxe du créateur que d'être celui qui crée ce

qui est trouvé, de trouver ce qui devait être créé, de présentifier ce qui a été trouvé, de donner corps et forme à ce qui était en attente de prendre vie.

1.2. CRÉATIVITE ET CRÉATION

1.2.1. Trouvé-créé, Donald Winnicott

1.2.1.1. L'aire intermédiaire d'expérience et l'objet transitionnel

Winnicott a façonné son approche théorique au contact des nourrissons et des enfants, et a pu repérer très tôt dans la vie psychique du bébé, des phénomènes qu'il a proposé de nommer « *transitionnels* » (1971).

Aux prémices de ces phénomènes se trouve l'illusion, celle qui se déploie dans l'interaction mère-bébé et engendre, pour l'enfant, l'illusion de créer le sein là où la mère le lui présente :

Le bébé dispose de « préconceptions » de ce dont il a besoin, c'est-à-dire d'une réponse attendue en écho aux montées de tension qui l'habitent (...) L'investissement des traces ou des préconceptions produit une « présentation » psychique de ce dont il a besoin, présentation caractérisée par un processus de type hallucinatoire. Autrement dit, l'enfant « hallucine » l'objet de satisfaction, il le « crée ». (Roussillon, Cicconne, 2007, p.85)

A l'environnement d'être suffisamment ajusté pour proposer au bébé une réponse adéquate à ses besoins et ainsi lui permettre de faire l'expérience de l'omnipotence : le monde est tel qu'il le crée puisqu'il trouve l'objet là où il l'attend. Cette rencontre d'une hallucination interne et d'une réalité externe qui lui est ajustée correspond à ce que Winnicott nomme le « trouver-créer ». Sous-tendu par un état d'indifférenciation, ce premier temps de l'illusion est nécessaire pour préserver le bébé de son extrême dépendance et créer une sécurité interne qui lui permettra de faire progressivement face à la frustration dans la relation à la mère « suffisamment bonne » :

À partir de cette expérience d'omnipotence initiale, le nourrisson est capable de commencer à ressentir la frustration et un jour il arrive même à l'opposé de l'omnipotence, c'est-à-dire à avoir le sentiment de n'être qu'une poussière dans l'univers. (Winnicott, 1968, p.141)

Par la suite, le bébé se confronte à la désillusion qui, progressivement, s'impose par les absences et les ajustements toujours plus souples de son environnement. Les phénomènes transitionnels vont soutenir ce mouvement et l'accompagner pour permettent à l'enfant de jouer activement les motifs qui composent cette nouvelle qualité de relation. Par le recours à des objets concrets, le bébé manipule son environnement extérieur en les mettant au service de la pensée, il peut alors commencer à édifier la mère comme un objet non-moi et penser à elle en son absence.

Ainsi, entre illusion et désillusion le bébé va finalement opter pour un compromis paradoxal, celui d'investir des objets externes depuis des productions internes, sans jamais se positionner sur le statut externe ou interne desdits objets ; ils sont « *trouvés-crés* ». Ce seront les premières possessions non-Moi du bébé qui inaugurent l'accès à la symbolisation et la délimitation du Moi face au non-Moi, de la vie psychique interne et des perceptions externes : « *En utilisant le symbolisme, le petit enfant établit déjà une distinction nette entre le fantasme et le fait réel, entre les objets internes et les objets externes, entre la créativité primaire et la perception* » (Winnicott, 1971, p.14). L'« objet transitionnel » s'inscrit dans ce que Winnicott nomme une « *aire intermédiaire d'expérience* », au sein de laquelle se rencontrent simultanément la réalité interne (créée) et le monde extérieur (trouvé). En grandissant, l'objet transitionnel sera peu à peu désinvesti par l'enfant pour se répandre dans la zone intermédiaire qui se situe entre « *la réalité psychique interne et le monde externe tel qu'il est perçu par deux personnes en commun ; autrement dit, ils se répandent dans le domaine de la culture tout entier* » (Winnicott, 1971, p.13).

1.2.1.2. Trouvé-crés et créativité

La créativité est ici à ne pas confondre avec la création artistique, elle ne se résume pas à un ou à des phénomènes dont le résultat serait une production partageable, mais se présente plutôt comme une modalité d'être là, au monde et à soi. Winnicott définit cet état de créativité comme :

Un mode créatif de perception qui donne à l'individu le sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue ; ce qui s'oppose à un tel mode de perception, c'est une relation de complaisance soumise envers la réalité extérieure (...) la créativité

qui m'intéresse ici est quelque chose d'universel. Elle est inhérente au fait de vivre. » (Winnicott, 1971, p.91).

Elle soutient le sentiment de soi et d'une vie consistante chez tout être humain, par l'investissement de l'aire intermédiaire d'expérience qui permet à l'environnement de nourrir la réalité psychique et les vécus subjectifs de l'individu. C'est un espace de jeu où vont venir se rencontrer l'objet et le sujet, l'environnement et la subjectivité qui le perçoit. Un espace où les expériences externes vont soutenir les vécus internes et les vécus internes donner place et sens aux expériences externes. L'enfant s'empare avec force de cet espace de jeu lorsqu'il dramatise, pour l'adulte et pour soi, les conflits psychiques, désirs ou fantasmes qui l'habitent. C'est un processus de « *réunion* » (Winnicott, 1971) entre deux termes qui s'entrelacent pour n'en former plus qu'un, inscrit entre deux réalités. En fin de compte, c'est cette créativité qui permet à l'individu d'être et d'être trouvé. D'expérimenter la vie dans l'aire des phénomènes transitionnels, dans l'entrelacs excitant de la subjectivité et de l'observation objective ainsi que dans l'aire intermédiaire qui se situe entre la réalité intérieure et la réalité partagée du monde qui est extérieur.

1.2.2. Le processus créateur chez Didier Anzieu

Anzieu s'inscrit dans l'étroite lignée de Freud qui s'est appuyé tout autant sur le matériel clinique apporté par ses patients, que sur sa culture littéraire et ses expériences propres⁵ pour fonder la psychanalyse. A partir de ces trois vecteurs, Anzieu définit cinq étapes du processus créateur, qu'il aborde depuis la place du créateur et au regard de ce que la création fait émerger en lui comme processus psychiques, pulsionnels et transformationnels.

1.2.2.1. Créativité et création

⁵ Rappelons le travail de Freud auprès des hystériques, qui mettaient en scène de manière récurrente des scénarios incestueux, lesquels ouvriront sur une « théorie de la séduction » ou « *neurotica* », qui sera rapidement abandonnée (1897) au profit de la valeur fantasmatique de ces contenus psychiques. Cet abandon ouvre alors sur la possibilité que tout un chacun soit sujet à des symptômes névrotiques, Freud y compris. C'est ce qu'il va explorer dans son auto-analyse et en appui sur ses échanges avec Fliess. De ce dialogue entre clinique, auto-observation et appui littéraire découleront des découvertes majeures, entre autres, celle du complexe d'Œdipe.

Il est important ici de bien distinguer créativité et création, le sous-chapitre ci-dessus a mis l'accent sur le fait que la créativité était une disposition psychique, une manière d'être en relation avec soi et le monde, qui n'est en rien productrice d'œuvre en elle-même. Elle concerne l'ensemble de l'humanité à des niveaux divers, et soutient le sentiment de soi. La création est, quant à elle, directement liée à la production d'une œuvre d'art ou de science, qui érige des codes et des contenus nouveaux et se trouve reconnue par un public comme originale. Il est à noter que la création ne peut exister en dehors du travail de la créativité, là où la créativité peut exister en dehors de la création.

Dans les écrits d'Anzieu la création s'apparente à un « *décollage créateur* », à un flot de sensations, d'images, d'émotions qui envahissent le sujet, dans un mouvement de régression qui se rapproche du rêve diurne. Le sujet doit alors repérer et rassembler ces éléments épars et, pour une bonne partie, inconscients, pour qu'ils puissent former un réseau associatif qui se constituera comme le noyau organisateur du travail de création.

1.2.2.2. Le processus créateur : saisissement, émergence pulsionnelle, code et corps

Dans une **première phase** le processus créateur se présente au sujet comme un saisissement, un état de régression et de dissociation temporaire, qui, loin d'être désorganisateur, est l'occasion d'une auto-observation, d'une distanciation et d'une rencontre avec soi.

D'une façon homologue au désinvestissement de la réalité chez celui qui veut s'endormir (...) le créateur entre dans un état d'illusion, où une partie de lui est endormie et une autre éveillée, avec une conscience plus aigüe que pendant le jour de ce qui se passe dans son esprit. (Anzieu, 1981, p.99).

Nous retrouvons, dans cet état presque onirique, des similarités avec la cure analytique au sein de laquelle le sujet régresse pour se rendre sensible à ce qui habite son monde interne. Le sujet créateur est seul face à lui-même, face à un saisissement, soit :

Un accident brusque et essentiel (...) [qui] aboutit à un acte qui n'est pas seulement descriptif, mais organisateur, générateur, d'un nouvel ordre qui

constitue une acquisition. Il s'agit là, en d'autres termes, d'une expérience mythique du réel, qui double pour ainsi dire la communication immédiate et silencieuse avec la réalité objective des choses. (M'uzan, 1977, p.6)

Saisi et dessaisi, il est à la fois projeté au dehors et en dedans de lui, dans un dédoublement rendant le sujet vigilant aux représentants psychiques inconscients qui se présentent en lui. Dans la **deuxième phase** du processus créateur, une partie du Moi est dédoublée et peut observer et se saisir des représentations refoulées qui émergent dans le processus de régression-dissociation. Il s'opère alors un déplacement de ces représentations psychiques de l'inconscient vers le préconscient. Comme dans le rêve nocturne, les contenus psychiques devenus ainsi latents et préconscients seront saisis sous forme d'images mentales pour se rendre manifestes.

La **troisième phase** est celle qui consiste à instituer un code et lui faire prendre corps :

Ce qui était caché, perdu, rejeté aux frontières du Soi devient pour le Moi un objet possédant une logique interne, dont celui-ci peut se représenter les conséquences, les développements, les manifestations, en les imprimant dans un matériau approprié ; ou, dit autrement, ce représentant inconscient d'un processus ou d'un état psychique primaire fournit le dynamisme organisateur de tout une série, de toute une complexité de processus psychiques secondaires. (Anzieu, 1981, p.121)

Nous sommes ici aux prémices d'une mise en code signifiante, d'un système codé qui constituera l'armature de l'œuvre en appui sur les représentants psychiques inconscients et leurs exigences internes en matière de mise en représentation. Le code ne pourra s'exprimer et devenir organisateur que s'il rencontre un matériau à modeler auquel donner corps selon les besoins psychiques du sujet dans la rencontre entre le Surmoi et le Moi idéal du créateur.

Ces trois premières phases soulèvent nombre de questions en ce qui concerne le champ des médiations artistiques, où, à l'inverse du saisissement créateur, le média est « *préinvesti* » (Gimenez, 2006) et présenté par le clinicien au sujet comme un déjà- là constitué d'un code propre. Ainsi, un média déjà-là n'est-il pas restrictif ? En ce sens qu'il est organisé autour de qualités matérielles aux possibilités signifiantes finies. N'est-ce pas là une limite ? Peut-être que la question doit se poser autrement,

en termes de rencontre entre deux codes/organisations isomorphes. Un peu à la mesure de l'« objet-presenting » de Winnicott, que la mère propose au bébé comme médiateur d'une rencontre entre ses perceptions internes et l'environnement qui l'entoure, espace intermédiaire saisissable, modelable et transformable selon les besoins et conflits psychiques du sujet. Ici l'objet se présente comme un médium à la relation entre interne et externe, et entre soi et l'autre.

Dans cette perspective, la bande dessinée aurait alors statut de méta-code, un code qui entrerait en résonance avec une certaine partie de l'organisation interne du sujet, avec certains représentants psychiques inconscients, favorisant par là leur émergence et leur saisissement. Le processus en serait alors retourné, le code et le média précèderaient le saisissement créateur et l'émergence pulsionnelle. Dans ce travail ce sont surtout ces trois premières phases sur lesquelles porte mon intérêt. Toutefois, Anzieu propose également un quatrième temps qui soutient le travail de création dans ses aspects techniques, sans pour autant effacer les conflits psychiques sous-jacents à l'émergence de l'œuvre en cours de création. Le cinquième temps est celui de l'exposition, du dessaisissement qui clôturera l'aventure créatrice et confrontera le créateur au regard du public.

1.2.3. Du travail de symbolisation aux symbolisations

La symbolisation est un terme imprécis : il convient de parler plutôt des symbolisations, plus exactement de niveaux logiques différents de symbolisation. Sans compter la difficulté de savoir, quand on veut symboliser la symbolisation, à quel niveau de symbolisation on se place... (Anzieu, 1998, p.14)

C'est par ce constat introductif qu'Anzieu se propose de reprendre la question du travail de représentation et de l'envisager selon ses différents niveaux logiques, laissant pressentir que, loin des considérations Piagetiennes (1945) d'une symbolisation tardive et directement liée à la coprésence d'un signifié et d'un signifiant, la symbolisation peut s'envisager comme un continuum aux qualités diverses. Bordant la question structuraliste, Anzieu s'attache à délimiter cinq niveaux de la symbolisation en appui sur les quatre classes de mythes tels que Levi-

Strauss les délimite dans sa série d'ouvrages « Mythologiques » (Levi-Strauss, 1964, 1966, 1968, 1971). Brièvement, ces cinq niveaux sont les suivants⁶ :

- **Le cru et le cuit** : tient d'une logique des **sensations**, et érige les qualités tactiles comme toile de fond sur laquelle les autres qualités sensibles pourront émerger comme figures. Ce premier niveau de symbolisation établit également des correspondances entre des termes opposés propres à un organe des sens et, enfin, rattache à un même objet (par exemple la mère) les diverses catégories de sensations perçues à son contact, ce qui permet de vivre l'objet comme constant.
- **Du miel aux cendres** : tient d'une logique des **formes** que Anzieu met en correspondance avec le concept de signifiant formel (Anzieu, 1987) et de signifiant de démarcation (Rosolato, 1985). Ici, il ne s'agit plus seulement d'opposition et de constance, mais de formes exposées à des changements qui peuvent les produire ou les détruire.
- **L'origine des manières de table** : il ne s'agit plus seulement d'opposer des termes mais d'opposer les diverses manières selon lesquelles ces termes s'opposent entre eux : conjonction-disjonction, semblable-différent, fermé-ouvert, etc. En somme, nous sommes dans une logique de la **relation** et de ses modes de déploiement.
- **L'homme nu** : tient d'une logique qui n'est plus seulement spatiale mais également **temporelle**. La catégorie du temps émerge comme moyen pour faire apparaître des relations entre d'autres relations déjà présentes de l'espace. Ouvre sur une logique ternaire (avant, pendant, après, etc.) qui est celle du récit.
- **La pensée logique** : ce niveau logique échappe au mythe et se présente sous deux formes qui m'intéresse tout particulièrement dans leur rapport à la bande dessinée : l'une iconique et l'autre **abstraite** qui permettent d'accéder à un niveau d'abstraction élevé.

⁶ Anzieu ne les nomme pas comme tel mais introduit chacun des paragraphes par le titre du volume des mythologiques de Levi Strauss auquel il se réfère, ainsi je me permets la liberté de nommer ces différents niveaux logiques depuis cette affiliation étroite. Seul le cinquième niveau est un ajout d'Anzieu et ne trouve pas de précédent dans l'œuvre de Levi-Strauss.

Ces cinq niveaux logiques forment un continuum retraçant l'évolution du travail de symbolisation qui s'ordonne selon des niveaux de complexité croissante et non selon un découpage strict entre représentation de chose et représentation de mot. Ce continuum va du registre sensori-moteur et de l'affect à un registre abstrait. Reprenons succinctement ces différents niveaux de symbolisations et les auteurs qui ont contribué à les délimiter.

1.2.3.1. La question de la trace, les protoreprésentations

« Là où le Ça était, il faut que le « je » advienne » (Freud, 1932). L'enjeu du processus de symbolisation tient tout entier dans cette phrase prononcée par Freud dans « Les nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse ». Freud délimite deux niveaux de symbolisation et de transformation psychique ; un niveau primaire qui correspond à la « *représentation de chose* » et un niveau secondaire qui correspond à la « *représentation de mot* ». Pour reprendre brièvement, la représentation de chose dérive de la chose elle-même avec une prédominance du registre visuel, la représentation de mot dérive, quant à elle, du mot avec une prédominance du registre acoustique. L'une et l'autre ne tiennent pas des mêmes logiques symboliques :

La représentation de chose consiste en un investissement, sinon d'images mnésiques directes de la chose, du moins celui des traces mnésiques plus éloignées dérivées de celle-ci. (Freud, 1915, pp.116-117)

Ces représentations de mot sont des restes mnésiques, elles ont été autrefois des perceptions et peuvent, comme tous les restes mnésiques, redevenir conscientes. Avant que nous ne traitions plus à fond de leur nature, il se fait jour en nous comme une nouvelle idée : ne peut devenir conscient que ce qui fut autrefois déjà perception Cs, et ce qui provenant de l'intérieur, sentiments exceptés, veut devenir conscient, doit tenter de se transposer en perceptions externes. Ceci est rendu possible par le moyen des traces mnésiques. (Freud, 1923, pp.231-232)

Aux prémices de ces deux niveaux de symbolisation, Freud évoque la question de la trace et des restes mnésiques. Ces premiers temps de l'expérience affective, sensorielle et motrice ne peuvent être pensés en discontinuité avec le travail de symbolisation, d'autant plus lorsque l'on s'intéresse à la clinique de la création et aux processus à médiations sensorielles. En effet, le travail de symbolisation n'émerge qu'au contact d'une matière à/pour symboliser une trace perceptive. Une

matière qui rend possible, à travers sa manipulation, un travail de subjectivation et d'appropriation de cette trace psychique. Roussillon (2012) résume ce travail par l'énoncé suivant : « *La matière psychique doit être métabolisée et transformée par un processus de symbolisation réflexif pour être intégrée dans la subjectivité* ». Tout l'enjeu de la clinique de la création se trouve dans ce passage entre une/des trace(s) psychique(s) en attente de forme et le recours à une matière capable d'en symboliser quelque chose à travers une production externe qui s'offrira à son créateur comme support réflexif et, possiblement, comme représentation du travail de représentation.

Qu'en est-il alors de ces traces premières ?

Daniel Stern (1989) conceptualise l'effet de miroir et d'accordage présent dans l'interaction mère-bébé qu'il nomme « accordage affectif » réaffirmant par-là l'importance de la réponse de l'objet dans l'interaction sujet-environnement. Supposé que l'échec de ce processus laisse des traces, celle d'un élan ou d'un récit sans objet pour les recevoir, faisant alors retour vers le sujet brut et en attente d'une reconnaissance ultérieure. Pour qu'il puisse se les approprier, les formes primaires des processus de transformation ont besoin d'être mises en scène, identifiées, reconnues par le bébé et partagées par son environnement premier.

Aulagnier reprend la conceptualisation freudienne relative au rôle prédominant joué par l'activité sensorielle dans la mise en vie de l'appareil psychique, que résume bien cet aphorisme freudien : « Rien n'est dans la pensée qui ne fût avant dans les sens » : cette activité sensorielle, notamment avec le schéma de l'hallucination primitive, amène la psyché à se représenter la rencontre entre organe des sens et objet (réel ou halluciné) et elle déclenche donc l'activité psychique originaire. (Brun, 2014, p.151)

Aulagnier nomme « pictogramme » (1975) ce type originaire de représentation, qui se caractérise par une indifférenciation psyché, corps propre et monde extérieur : comme dans la rencontre originaire sein/bouche, qui, vécue comme indissociable et indifférenciée, devient pictogramme de jonction si ce motif est plaisant, ou de rejet si ce motif est déplaisant. Les destins de ces deux pictogrammes ne sont bien-sûr pas les mêmes, l'un confond les zones érogènes bouche/sein et prend en soi, l'autre mutilé la zone érogène et l'objet sein, pour mettre hors de soi :

Le sujet n'est plus, ne peut plus être, n'a plus été que cette fonction percevante (auditive, olfactive, proprioceptive) indissociablement liée au perçu : le sujet est ce bruit, cette odeur, cette sensation et il est conjointement ce fragment et ce seul fragment du corps sensoriel mobilisé, stimulé par le perçu. (Aulagnier, 1986, p. 398)

Nous sommes là face à un « objet-zone complémentaire » où l'affect et la représentation sont indissociables et sont confondus aux vécus corporels, avec l'enjeu de pouvoir rencontrer, dans l'environnement extérieur, un objet suffisamment accordé à ces éprouvés pour s'en faire le miroir et métaboliser l'expérience en une représentation. Pour Aulagnier, dans la psyché, rien ne peut exister, se penser, qui n'est d'abord été métabolisé en une représentation pictographique ; ouvrant sur un arrière-fond représentatif édifié à partir de la sensori-motricité et de l'affect.

Les « signifiants formels » d'Anzieu sont des représentants psychiques des qualités des contenants psychiques. Ces signifiants formels renvoient à des protoreprésentations de l'espace et du corps en mouvement et en transformation, à des représentations d'enveloppes et de contenants psychiques. Ils sont constitués d'images proprioceptives, tactiles, kinesthésiques, posturales et d'équilibration et peuvent être formulés par un sujet grammatical et un verbe : « un corps solide est traversé », « un orifice s'ouvre et se ferme », etc.

Suivant la logique soutenue par Anzieu de niveaux de symbolisation se déployant sous la forme d'un continuum, citons Gimenez qui se saisit des apports d'Aulagnier et d'Anzieu au regard du processus hallucinatoire :

*La descénarisation est un mécanisme qui consiste à supprimer la dimension scénarisée d'une pensée ou d'une représentation intolérable. À un scénario (composé d'un sujet, d'un verbe et d'un complément) se substitue un **préscénario** (constitué d'un syntagme verbal constitué par un sujet identifié à une partie du corps [objet partiel] et d'un verbe en général réflexif). C'est ce qui est décrit par D. Anzieu (1987) comme « signifiant formel » et par Freud comme trace motrice et image motrice (Freud, 1895). La descénarisation peut aller jusqu'à substituer au scénario une **sensation** corporelle de surface ou cénesthésique, une sensation corporelle : la structure scénarisée est alors réduite à sa plus simple expression : il ne reste plus qu'un verbe de sensation concernant une partie du corps, ce qui la rapproche du pictogramme (Aulagnier, 1975) ou de la « forme »*

(Tustin, 1986). La descénarisation agit sur le degré de construction de l'hallucination (pictogrammique, formelle, scénarisée) : par ce mécanisme, une représentation scénarisée est ramenée à un signifiant formel (pré-scénario) ou à un pictogramme (représentation de sensation). (Gimenez, 2010, p.122-123)

Ainsi, trois niveaux de symbolisation peuvent teinter le processus hallucinatoire : « les hallucinations scénarisées », les « hallucinations formelles » pré-scénarisées et les « hallucinations de sensation » de sensation, non scénarisées (Gimenez, 2010). Ce retour à la clinique de l'hallucination n'est pas au cœur de ma clinique ou de ma thèse, mais se constitue tout de même comme un apport intéressant dans les formes que peut prendre la symbolisation et surtout la manière dont ses différentes qualités peuvent être déployées ou attaquées. Illustrant, par-là, ses effets dans la clinique.

Arrêtons-nous là pour la question de la trace et des origines, qui compte nombre d'autres concepts tenant d'une logique analogue aux pictogrammes ou aux signifiants formels. Pour n'en citer qu'un petit nombre : les idéogrammes de Bion (1957), les signifiants de démarcations de Rosolato (1985) ou les signifiants énigmatiques de Laplanche (1987).

1.2.3.2. La symbolisation comme travail de liaison

Revenons à Freud et à la question de la représentation. Cette dernière est étroitement liée à celle de la pulsion par le terme de « représentant psychique de la pulsion » qui permet par la suite la distinction entre différentes qualités du travail de représentation : plus spécifiquement une distinction entre représentation de mot et représentation de chose. L'une et l'autre se rattachant respectivement à la question des processus primaires et processus secondaires, l'une et l'autre formant la pierre angulaire du processus représentatif dans ses inscriptions inconscientes, préconscientes et conscientes. Par la notion de « processus tertiaires » Green (1973) pose la question de l'articulation entre processus primaire et processus secondaire, depuis un va et vient élaboratif fluide et nécessaire : « *par processus tertiaire, j'entends les processus qui mettent en relation les processus primaires et les processus secondaires de telle façon que les processus primaires limitent la saturation des processus secondaires et les processus secondaires celles des processus primaires* »

(Green, 1972, p.408). Tout cela favorisant la créativité, l'invention et le jeu, depuis une logique de la relation et de l'intermédiaire inspirée des apports de Winnicott. Tout particulièrement de sa théorisation des processus transitionnels dont Green s'inspire pour penser un « espace transitionnel interne » (1973). Cet espace se situe entre le moi et le ça : « *il est le siège d'un travail de conjonction et de disjonction entre ces deux instances, et de liaison entre processus primaires et processus secondaires (...)* cette approche laisse place à des formations intermédiaires entre ces deux registres permettant leur bon fonctionnement » (Di Rocco, 2006, p.256). Nous revenons ici à l'échelle de symbolisation d'Anzieu qui décrit bien les différentes natures de symbolisation qui traversent le sujet et se trouvent en interaction les unes avec les autres.

1.2.3.3. La symbolisation primaire et secondaire

La nécessité de définir la symbolisation primaire fait suite à une réflexion sur les conditions permettant la mise en place de l'activité représentative, dont le modèle classique Freudien demandait à être complexifié. Selon ce modèle, pour représenter, il faut renoncer à retrouver l'objet depuis une « identité de perception » (1885) au profit d'une identité symbolique dite « identité de pensée » (1885). Ainsi, c'est une forme de deuil primaire qui serait le moteur du travail de symbolisation. Roussillon (2012) souligne la circularité paradoxale qui sous-tend ce raisonnement : pour pouvoir faire le deuil de l'objet il faut avoir commencé à le symboliser. Toutefois, la symbolisation et le travail de mise en représentation sont une réponse à l'absence de ce dernier. Suivant cette logique bipartite, soit on perçoit l'objet, soit on l'hallucine. Pourtant, force est de constater que l'hallucination n'est pas équivalente au travail de représentation en ce qu'elle se présente comme identique à l'objet et a pour fonction de le faire exister au-delà même de son absence. Force est également de constater que perception et hallucination ne s'excluent pas l'une et l'autre de manière stricte (« *Objet trouvé-créé* » Winnicott, 1971), mais peuvent parfois conjointement soutenir le travail de mise en représentation : nous sommes ici dans le champ de l'illusion. Partant de ces postulats, Roussillon propose une solution alternative pour conceptualiser la symbolisation primaire, à savoir un mode de symbolisation qui se développe dans l'intersubjectivité et en présence de

l'objet : « Dès lors, pour penser les formes premières de symbolisation il n'est plus besoin de penser l'objet absent et la question devient celle de la co-incidence entre le processus issu du bébé, et la « réponse » de l'environnement » (Roussillon, 2012).

Tel que repéré dans la clinique sous diverses modalités d'expression, c'est le travail de symbolisation primaire qui contribue à un processus de transformation de la matière première psychique en représentation de chose. Quand ils sont partagés, les processus de la symbolisation primaire contribuent à créer une forme de langage non-verbal entre le sujet et son environnement. Créant par là un espace/objet commun et partageable entre le sujet et son environnement, ouvrant sur le langage quelle qu'en soit sa forme et sur une possibilité de narration qui en découle.

La représentation secondaire concerne la manière dont la représentation de chose est traduite dans l'appareil à langage verbal, non verbal et dans sa dimension de processus copartagé avec un environnement qui doit être en mesure de recevoir quelque chose de cette matière en train d'être symbolisée pour soutenir le travail d'intégration psychique. Toutefois, les deux niveaux de symbolisations primaire et secondaire restent éminemment liés et le langage, bien qu'il s'inscrive dans la symbolisation secondaire, garde la trace de certains processus primaires : pictogrammes, signifiants formels ou signifiants de démarcation. Ces derniers sont alors en attente de pouvoir être accueillis par un autre, en attente, en somme, d'une réflexivité nécessaire de l'environnement pour permettre un travail d'intégration de ces traces sous l'égide du langage, que celui-ci soit corporel, verbal, ou artistique.

Dans le sous-chapitre « *Michel Covin et la question de l'hypertextualité* » nous verrons comment le support bande dessinée, en appui sur ses ressorts narratifs et formels, pourrait être investi comme un support de représentation de l'activité représentative, ou tout du moins, pourrait favoriser l'émergence des processus psychiques qui président au passage de la représentation de choses à la représentation de mots, soit au passage de la symbolisation primaire à la symbolisation secondaire.

Il semble important de préciser que nombre d'auteurs qui ont travaillé à penser la symbolisation et le travail de pensée ne sont pas cités dans ce paragraphe. Pour cause, il est difficile de faire un travail de synthèse exhaustif au sujet d'une question

aussi vaste et centrale en psychanalyse, qui occupe nombres de penseurs et se trouve, quoi qu'il arrive, toujours au cœur de la clinique et de sa conceptualisation.

1.3. LA SUBLIMATION

1.3.1. La sublimation chez Freud

« La pulsion sexuelle met à la disposition du travail culturel des quantités de forces extraordinairement grandes, et cela, par suite de cette capacité spécialement marquée chez elle de pouvoir déplacer son but sans perdre pour l'essentiel de son intensité. On nomme cette capacité d'échanger le but sexuel originaire contre un autre but qui n'est plus sexuel mais qui lui est psychiquement apparenté, capacité de sublimation »
(Freud, 1908, « La vie sexuelle » p.33)

Laplanche et Pontalis (1967, p.465) précisent que Freud utilise le terme de sublimation depuis une double référence : 1. Au sublime tel qu'utilisé dans les arts lorsqu'est évoquée la grandeur d'une œuvre, dans une considération presque spirituelle, 2. A la chimie pour désigner le passage d'un état gazeux à un état solide et inversement, sans que l'état liquide n'en soit l'intermédiaire. Tout cela dans une forme de maîtrise des états de la matière ainsi manipulée, qui peut accéder à l'élévation permise par l'état gazeux sans rien perdre de sa consistance et de sa solidité qui reste sous contrôle.

Dans la définition même du terme de sublimation, nous retrouvons cet effet de passage strict d'un état à un autre sans intermédiaire, puisque ce concept se situe à la lisière de deux dimensions de la vie psychique qui n'auront de cesse de se rencontrer et de se confronter. A savoir la vie pulsionnelle qui n'a d'autre but que son propre assouvissement quels qu'en soient les effets, et les exigences du social, qui, pour la pérennité de l'espèce et du sujet-social, doit soumettre la pulsionnalité individuelle au bien commun. Schématiquement, nous sommes là face à deux exigences appartenant respectivement au principe de plaisir et au principe de réalité.

Dans l'édifice théorique de la psychanalyse tel que pensé par Freud, la sublimation reste un concept relativement nébuleux puisque jamais totalement défini d'un point de vue métapsychologique. Comme le formule très bien Christian David, il est de ces processus qui échappent : « *il ne reste dans le sublimé ni le but, ni l'objet, ni même la source de la pulsion, si bien que nous sommes supposés retrouver finalement la seule « énergie sexuelle » ...elle-même « déssexualisée », disqualifiée (...) la sublimation semble se volatiliser.* » (David, 1985, pp. 217-218). Supposément en lien avec cet effet d'« échappée » notons que Freud avait le projet d'écrire un chapitre pour expliciter ce processus psychique, il l'a partiellement rédigé pour finalement le détruire, insatisfait de ce qu'il avait produit. La sublimation n'en reste pas moins un concept central pour penser le social, la culture et les arts. Soit, pour penser les investissements libidinaux qui ne sont pas originellement ceux de la pulsion.

Freud donne plusieurs définitions de la sublimation ; arrêtons-nous sur la première donnée dans « *Trois essais sur la théorie sexuelle* » : « *Ce détournement des forces pulsionnelles sexuelles loin des buts sexuels et cette orientation vers de nouveaux buts (...) mérite le nom de sublimation.* » (Freud, 1905, p.100). Retenons également celle, relativement proche, donnée en 1912 :

Cette même incapacité de la pulsion sexuelle à procurer la satisfaction complète, dès qu'elle est soumise aux premières exigences de la civilisation, devient la source des œuvres culturelles les plus grandioses, qui sont accomplies par une sublimation toujours plus poussée de ses composantes pulsionnelles.
(Freud, 1912, p.65)

1.3.2. La sublimation comme processus fondamental

En 1915 dans « *Pulsions et destins des pulsions* » Freud définit la sublimation comme l'un des quatre destins de la pulsion. Cette dernière se trouve en quatrième place, accolée au refoulement dont elle est très proche en terme processuel puisqu'elle partage la même fonction de barrage contre les motions pulsionnelles interdites. Toutefois, là où le refoulement agit sur la représentation, la sublimation concerne la pulsion elle-même dont le but et l'objet vont être détournés. Freud précisera que, dans le destin sublimatoire, l'objet de la pulsion tout comme son but sont caractérisés par une évaluation sociale positive. Cependant, il précise également que :

On obtient le maximum si l'on s'entend à élever suffisamment le gain de plaisir provenant des sources du travail psychique et intellectuel. Le destin a alors peu de prise sur nous. Les satisfactions de cette sorte, telle que la joie de l'artiste à créer, à donner corps aux formations de sa fantaisie, celles du chercheur à résoudre des problèmes et à reconnaître la vérité, ont une qualité particulière qu'un jour nous pourrions certainement caractériser métapsychologiquement. Pour l'heure, nous pouvons seulement dire de manière imagée qu'elles nous apparaissent "plus délicates et plus élevées", mais leur intensité est amortie, comparée à celle provenant de l'assouvissement de motions pulsionnelles grossières et primaires ; elles n'ébranlent pas notre corporéité ». (Freud, 1930, p.266)

Comme évoqué dans cette définition, le destin sublimatoire amène un décalage qui va situer « ailleurs » les buts pulsionnels, associé à un apaisement des tensions qui semble insatisfaisant. Telle que formulé par Mijolla-Mellor une question se pose alors concernant « *la dérivation du but [et] la conservation d'une parenté psychique autorisant à parler de sublimation du but originel et pas seulement d'un autre but* » (Mijolla-Mellor, 2005, p.13). Pour le dire autrement, qu'en est-il des tensions et du plaisir liés au but originel de la pulsion, qui, d'un point de vue purement économique, ne trouvent pas à se déverser dans le processus sublimatoire tel que défini jusque-là ?

Rappelons que les théories de la pulsion et de la sublimation sont étroitement liées. Ainsi, les grands tournants Freudiens qui jalonnent la théorie de la pulsion ont une incidence sur la manière d'appréhender le processus sublimatoire. Abordons la question du narcissisme qui est celle qui nous intéresse le plus dans le rapport à l'objet de la création. Dans le « *Moi et le Ça* » Freud avance la proposition suivante : « *Toute sublimation ne se produit-elle pas par l'intermédiaire du Moi, lequel transforme d'abord la libido d'objet sexuelle en libido narcissique pour lui poser ensuite peut-être un autre but.* » (Freud, 1923, p.274).

1.3.3. Création et sublimation

Tel que nous l'avons saisi jusqu'ici, le processus sublimatoire n'est pas sans poser un certain nombre de questions liées à la création artistique et plus précisément à la création répondant à une souffrance psychique, d'autant plus quand cette dernière relève d'une logique de l'informe - qui échappe au dire et doit passer, pour

se symboliser, par le rapport à la matière, au corps et à l'espace. Par le sensori-moteur tel qu'il est convoqué dans l'acte créateur, certes, mais aussi tel qu'il est présenté/proposé dans le travail thérapeutique d'orientation psychanalytique. Qu'en est-il de la sublimation lorsque la création émerge d'un dispositif à médiation thérapeutique ? Toute création relève-t-elle d'une logique sublimatoire ? Qu'en est-il de la sublimation lorsque ce n'est pas de l'enfouï dont il est question mais de l'informe, de l'irreprésenté ?

Nous l'avons vu, la théorie de la pulsion connaît un tournant en 1923 qui a une incidence sur la question de la sublimation qui se définit alors comme l'énergie désexualisée et sublimée au service du Moi. L'objet de la libido est le Moi et l'artiste trouve alors dans son activité créatrice, un gain narcissique :

En tête de ces satisfactions en fantaisie, il y a la jouissance puisée dans les œuvres d'art, qui par l'entremise de l'artiste est rendue accessible aussi à celui qui n'est pas lui-même un créateur [...] Et pourtant la douce narcose dans laquelle nous plonge l'art ne fait pas plus que soustraire fugitivement aux nécessités de la vie et n'est pas suffisamment forte pour faire oublier une misère réelle (Freud, 1929, p.9)

Il m'a semblé important de pouvoir faire un rapide détour par le concept de sublimation tant il est lié à la question artistique en psychanalyse. Néanmoins, à l'instar d'Anzieu qui utilise peu le concept de sublimation notamment dans son ouvrage « *Le corps de l'œuvre* », ce dernier sera peu présent dans cette thèse. C'est avant tout aux processus créateurs tels que saisis par Anzieu que je ferais appel, avec un intérêt tout particulier pour le rôle joué par la projection du corps réel et imaginaire de l'auteur dans la conception de l'œuvre. Notamment au travers de ses expériences sensori-motrices précoces.

2. LES MÉDIATIONS ARTISTIQUES DANS LE CHAMP ANALYTIQUE

2.1. AUX ORIGINES : LE DESSIN ET LE JEU AVEC LES ENFANTS

2.1.1. Anna Freud et Mélanie Klein, l'émergence du dessin et du jeu

La clinique de la création et des médiations thérapeutiques doit beaucoup aux thérapies d'enfants, qui se constituent comme les premiers dispositifs cliniques utilisant les arts et le jeu dans la pratique psychothérapeutique. Face au constat que les enfants communiquent avec leur environnement selon d'autres modalités que le seul langage verbal qui est souvent mal maîtrisé, le dessin et le jeu vont s'imposer comme langage et supports associatifs annexes à la langue.

Pour reprendre de manière chronologique les apports de différents auteurs sur le dessin et le jeu dans la psychothérapie d'enfant, citons en premier lieu Anna Freud, qui fait le constat qu'il n'est pas possible de travailler avec les enfants comme dans la cure type de l'adulte. L'enfant « agit au lieu de parler », ou plutôt parle à travers l'acte, ce qui suppose de pouvoir proposer des médiateurs pour avoir accès à ses vécus psychiques. Le dessin s'impose alors comme un support nécessaire dans l'analyse de l'enfant mais reste, pour Anna Freud (1951), un pâle substitut à l'association libre. D'autant qu'il présente l'inconvénient d'ouvrir à l'arbitraire de l'interprétation symbolique. Si l'argument de l'arbitraire me semble pertinent dans la prudence clinique qu'il faudrait pouvoir soutenir face à toute séduction induite par l'exercice interprétatif, il me semble qu'envisager le dessin depuis l'association libre ne peut que voiler sa richesse clinique et expressive au profit de ses « manquements » élaboratifs. En cela, les apports de Mélanie Klein (1929,1932) sont d'importance dans la considération contemporaine du dessin et du jeu dans la clinique de l'enfant et de l'adulte. En effet, avec Anna Freud, et bien que de nombreuses divergences conceptuelles opposent ces deux auteures, Mélanie Klein est elle aussi précurseuse dans la manière de penser la psychothérapie d'enfants, auxquels elle propose divers matériaux (feuille, crayons, couleurs, jouets) pour

mettre en scène des scénarios ou des images de leur invention. Supposé que ces derniers se feront les représentants des conflits inconscients qui traversent le petit enfant. Ce matériel se constitue alors comme un support associatif pour l'enfant, au regard de ses productions, de ses expressions verbales et motrices et du vécu transféro-contre-transférentiel du thérapeute. En outre, pour Mélanie Klein le dessin et le jeu sont des moyens pour le sujet d'exprimer des tendances réparatrices qui s'inscrivent comme une possibilité de sublimation des pulsions destructrices en recréant et préservant l'objet précédemment attaqué. A cet effet, Mélanie Klein place les pulsions réparatrices aux sources de la démarche créatrice, comme possibilité de résolution de la position dépressive. Autre apport primordial de cette auteure, l'idée que le dessin et le jeu, dans leurs dimensions significantes, vont servir de support d'expression des affects et vécus qui traversent la relation thérapeutique ; ils en seront le porte-parole. Ces deux apports sont primordiaux en ce qu'ils désignent le lieu de la création et de la matérialité comme un espace langagier possible, mû par une structure signifiante propre au sujet et aux matériaux qu'il modèle. Le langage verbal n'est plus le seul espace où le transfert et les conflits intrapsychiques vont pouvoir s'élaborer. A cet endroit, le langage n'est plus confondu avec la langue.

2.1.2. Le dessin et le jeu au cœur de la relation transférentielle

Sophie Morgenstern (1937, 1939) est souvent présentée comme une pionnière dans l'utilisation du dessin dans la psychothérapie des enfants et apporte un crédit particulier à cette technique et lui confère un statut de miroir des conflits inconscients de ses petits patients. Cependant, cherchant essentiellement à détecter le traumatisme initial, comme Freud le fit dans sa première théorie de la séduction, elle ne voit dans les dessins d'enfants que des répétitions des scènes familiales et ne prend pas en compte la dimension transféro-contre- transférentielle sous-jacente. La trace se fait alors témoin d'un vécu ancien, représentante de vécus traumatiques. Si l'analyse est pertinente, l'approche thérapeutique de cette auteure est critiquée par A. Anzieu (1996) dans son étude historique de l'analyse des dessins d'enfants. En effet, Annie Anzieu insiste beaucoup, avec ses co-auteurs, sur la dimension transféro-contre-transférentielle à prendre en compte et exploiter dans tout travail

thérapeutique. En cela, il nous faut mentionner les travaux essentiels de D. W. Winnicott au sujet des phénomènes transitionnels qui émergent au cœur de l'aire intermédiaire. Espace trouver-crée qui appartient tout à la fois au sujet et à son environnement et qui, à l'endroit de l'espace thérapeutique, est très certainement le lieu de déploiement de la dynamique transféro-contre transférentielle. Quoi d'étonnant alors à envisager les productions artistiques, qui sont des phénomènes transitionnels et intermédiaires, comme les porte-paroles de la relation avec l'environnement-autre sujet et, parfois, selon les conditions de la cure analytique, à la relation transférentielle.

Emparons-nous maintenant de la technique du squiggle pour lier cette question transférentielle au processus même de la création. La méthode est la suivante : l'enfant ajoute une trace « comme cela lui vient » au gribouillis initial de Winnicott, supposément en fonction de son transfert sur le psychanalyste. Réciproquement, la transformation par Winnicott du gribouillis de l'enfant relève de son propre vécu contre-transférentiel. Peut-être même de son vécu transférentiel si nous considérons la production du squiggle comme étant, possiblement, une co-construction émergeant à l'endroit d'un « transfert en double » (Chevalier., 2019). Ainsi, le dessin ou plutôt, la trace, se trouve-t-elle au cœur même de la situation analytique, comme langage visuel et association motrice « libre » pour venir représenter ce qui se passe pour le sujet en interne aussi bien que dans sa relation au clinicien.

2.2. GISELA PANKOW ET L'IMAGE DU CORPS

Le nom de Gisela Pankow est souvent associé à son utilisation originale de la pâte à modeler dans les thérapies psychanalytiques avec les patients psychotiques. Ce rapprochement quelque peu réducteur n'en est pas moins significatif de la place que tient son approche spécifique concernant l'image du corps dans la psychose qui se trouve représentée dans son utilisation de la pâte à modeler.

C'est d'une « *descente aux enfers* » dont parle cette auteure (1981) lorsqu'elle évoque le monde de la psychose, qui est un monde fait de « *débris* » (1969)⁷ séparés

⁷ « *En effet, le schizophrène vit dans un monde de débris, mais il n'a pas conscience que ce sont des débris* » (1969, p.276)

par des lacunes et des trous. Tout l'enjeu est alors de pouvoir s'appuyer sur ces « îlots de terre ferme » qui s'organisent en « strates » pour les rassembler et tenter de restituer une unité à ces couches psychiques déliées. La question de la spatialité est d'emblée présente dans les propos de Gisela Pankow, qui envisage le monde de la psychose comme un lieu dans lequel il lui faut plonger pour restaurer les charnières reliant ce qui a été détruit et dont il ne reste que des morceaux épars. Partant du postulat que des structures fondamentales de l'ordre symbolique, qui apparaissent au sein du langage et qui contiennent l'expérience première du corps, sont détruites dans la psychose (1969), Gisela Pankow développe une approche thérapeutique qu'elle nomme « *structuration dynamique de l'image du corps* ». Cette méthode vise à reconstruire une image du corps unifiée là où il n'y a que dissociation et fragmentation : « *J'ai essayé un accès dynamique à la psychose, c'est à dire que j'ai tenté de développer une dialectique dans un monde de fragmentation. Pour qu'une telle « fusion » de fragments soit stable, il faut en choisir qui concerne le corps.* » (Pankow, 1981, p.245). Pour ce faire, l'auteure repère deux fonctions symbolisantes de l'image du corps, la première est relative à la forme et à la structure spatiale du corps au sein duquel il est possible de reconnaître un lien dynamique entre la partie et le tout, en somme de définir des limites entre ce qui appartient au corps, et ce qui lui est étranger. La deuxième fonction est relative au contenu de cette structure spatiale et au sens que revêtent les liens dynamiques qui l'animent. Ainsi, la méthode de structuration dynamique consistera à définir l'image du corps à partir de ces deux fonctions symbolisantes, afin de permettre au sujet de réintégrer un corps unifié et habitable.

C'est ici qu'apparaît le recours au modelage dans la pratique de Gisela Pankow.. : « *En considérant l'objet modelé comme se rapportant à un entourage spatial, la dynamique des relations entre objets (choses ou êtres vivants, y compris les humains) permet de structurer, dans une sorte de rêve éveillé, des relations objectales qui s'inscrivent dans la temporalité* » (Pankow, 1969, p.43). Le modelage permet un travail de mise en forme de vécus sensori-affectivo-moteurs jusque-là non-représentés, et vise, dans la relation transférentielle, à provoquer l'émergence d'images mentales pour les rendre appréhendables et verbalisables. Cette méthode s'apparente au jeu tel qu'il est utilisé par Winnicott comme ouverture à un espace intermédiaire., un point de jonction entre deux espaces hétérogènes. Dans l'une ou

l'autre des techniques, il s'agit de trouver un repère, une greffe, pour déclencher un processus de symbolisation. L'objet modelé aide à créer un espace qui devrait être structuré.

Une fois encore, nous retrouvons les enjeux de la spatio-temporalité et de la relation transférentielle à l'entrecroisement de la matière, du corps et de la relation à l'environnement. Notons que Gisela Pankow se saisit d'un matériau nouveau pour l'époque et désigne sa matérialité comme le lieu même de ses potentialités cliniques par la réémergence et la symbolisation d'éprouvés sensori-moteur archaïques. Au-delà de cette approche très contemporaine de la matière, elle inscrit les pratiques à médiations dans la clinique psychanalytique de l'adulte et par là prolonge et enrichit les apports déjà existants en cliniques de l'enfant et dont nous venons de faire une brève traversée.

2.3. MARION MILNER ET LE MEDIUM MALLEABLE

Jouxtant cette réflexion sur la création, Marion Milner s'intéresse aux processus psychiques qui sous-tendent l'activité créatrice, s'appuyant pour ce faire sur sa propre pratique aussi bien que sur celle de ses patients adultes. Au cœur d'une théorisation conséquente concernant cette question (1975, 1976, 2008), un concept intéresse tout particulièrement cette recherche, celui de « médium malléable ». Ce dernier est aujourd'hui au fondement des recherches menées sur les médiations artistiques par l'école Lyonnaise et a nourri les pratiques cliniques à médiation qui en découlent. Au-delà de cet apport pour la pratique clinique contemporaine, il laisse surtout pressentir que tout médium peut être saisi au regard de ses qualités matérielles et, par-là, de la structure qui l'organise comme lieu de symbolisation possible selon les conditions de l'environnement qu'il représente.

2.3.1. L'art, une mise en ordre du chaos

Marion Milner dispose de tout un panel de connaissances personnelles et théoriques pour penser l'art et la création au regard de la psychanalyse. Dans les articles « *art et psychanalyse* » paru en 1956 et « *la mise en ordre du chaos* » paru en 1957 elle tentera d'approcher cette question qui semble sans cesse lui échapper, l'art étant un

objet de recherche fragile qui « *ne peut être analysé sans être détruit* » (Milner, 1956). C'est en s'appuyant sur les écrits de nombreux penseurs, psychanalyses et non psychanalystes, et surtout sur la pensée d'Anton Ehrenzweig⁸ (1982) que Marion Milner essaie d'éclairer ce qu'il en est du processus créateur. Il en ressort que celui-ci échappe à la pensée logique en permettant que coexistent, dans un même lieu et sous une même forme, réalité subjective et réalité objective. Cette pensée s'appuie sur les travaux de Winnicott (1971) au sujet de l'objet transitionnel comme intermédiaire entre le Moi et le non-Moi. L'objet transitionnel supporte le paradoxe de n'être ni totalement un objet du monde extérieur, ni totalement un objet créé par le sujet, il est une forme externe qui figure des vécus internes.

L'objet d'art s'inscrit dans cette aire intermédiaire, il est extérieur et séparé du sujet tout en se constituant comme indifférencié. Cette double inscription est rendue possible par la présence de deux niveaux psychiques hétérogènes. Le premier serait un niveau de surface qui correspondrait à un fonctionnement conscient ou préconscient, et dont le but serait d'articuler, d'organiser et de donner une forme aux perceptions et contenus psychiques du sujet. Le deuxième serait un niveau profond, constitué de contenus insaisissables et chaotiques relevant d'un fonctionnement inconscient et désorganisé. « *Le psychisme inconscient, par le fait qu'il n'adhère pas à la distinction entre soi et autre, entre celui qui voit et ce qui est vu, peut faire des choses que le psychisme conscient logique ne peut pas faire. En étant sensible à la similitude plutôt qu'aux différences entre les choses, en étant passionnément intéressé à découvrir le « familier dans le non-familier »* (Milner, 1956, p.259).

Marion Milner fait alors la proposition suivante sur l'art : « *l'art a à voir avec la capacité du psychisme conscient de faire l'expérience d'une co-opération avec les profondeurs inconscientes, avec la bataille pour exprimer quelque chose à travers le médium choisi. S'il en est ainsi alors peut-être peut-on dire que la mesure de génie dans les arts est liée au degré de coopération avec son psychisme inconscient auquel l'artiste parvient au moyen du médium.* » (Milner, 1956, p.259) L'art serait alors une rencontre rendue possible par le médium entre une activité psychique de surface,

⁸ Auteur de nombreux articles sur l'art tels que « *Psychanalyse de la vision et de l'écoute artistique* », « *Introduction à la théorie de la perception inconsciente* », ou « *La réédition créative* ».

dont les recours logiques ne permettent pas de visualiser habituellement les images désarticulées du psychisme profond, et des contenus chaotiques qui relèvent d'un fonctionnement a-logique, primaire et inconscient où le clivage entre sujet et objet n'existe pas. A certains égards, cette rencontre se rapproche de ce que Freud qualifie en 1930 « *d'état océanique* », qu'il définit comme un mouvement de régression vers un état antérieur à la différenciation entre le Moi et le monde extérieur. État, donc, où les choses ne sont plus saisies séparément mais ensemble. L'art serait alors une manière de s'approcher de ces vécus paradoxaux et de leur donner une forme appréhendable, de mettre de l'ordre dans le chaos pour en faire une expérience saisissable : l'art fournit une méthode dans la vie adulte pour reproduire des états qui font partie du vécu quotidien d'une petite enfance saine.

2.3.2. Le médium malléable dans ses prémices

Dans son article « *le rôle de l'illusion dans la formation de symbole* » (1952), Marion Milner s'attache à comprendre comment des objets externes vont être mis à la place de vécus internes et s'en faire les représentants dans une forme de confusion signifiante dedans/dehors. Cette rencontre de l'interne et de l'externe, cette quête de familier dans l'expérience vécue et dans les objets du monde extérieur est permise par un recours délibéré à l'illusion : « *il s'autorise [le sujet] lui-même, à l'intérieur de l'espace-temps fermé qui est celui de la pièce de théâtre, du tableau, de l'histoire ou de l'heure d'analyse, à transcender cette perception commune qui voit un tableau seulement comme une tentative de reproduction photographique, ou l'analyse seulement comme une personne actuelle.* » (Milner, 1952, 158)

Ce passage est rendu possible par le recours à un médium servant de substance, d'objet intermédiaire entre la réalité créée par soi et la réalité du monde extérieur. C'est que Marion Milner nomme le « *médium malléable* » : « *Il s'agit d'une haute lutte pour laisser quelque chose se produire en relation avec un matériau choisi, ce bout de monde extérieur malléable auquel on peut donner forme. Et c'est par cette lutte avec le matériau que le psychisme conscient discipline les forces chaotiques dans les profondeurs créatives* » (Milner, 1956, p.249). Ce matériau peut prendre des formes diverses, allant de la substance du son et du souffle qui forment la parole, à la peinture ou au matériel à disposition dans une salle de jeu dont l'enfant se saisit au

gré des enjeux psychiques qui sont les siens. Il est ici question de la matérialité du cadre mais aussi et surtout, des aspects transférentiels qui se nouent entre le patient et le thérapeute, qui devient lui-même espace à symbolisation. C'est d'ailleurs à cet endroit-là qu'une différence fondamentale sépare l'objet transitionnel, qui est utilisé par l'enfant dans un rapport éminemment tourné vers lui-même et l'objet médium malléable qui est utilisé comme un intermédiaire dans la relation au clinicien.

2.4. LES THEORIES CONTEMPORAINES

2.4.1. L'espace intermédiaire.

2.4.1.1. La catégorie de l'intermédiaire

La catégorie de l'intermédiaire est présente de manière sous-jacente dans l'œuvre de Freud, qui conçoit l'appareil psychique comme structurellement organisé autour de différentes instances⁹aux règles de fonctionnement spécifiques. Ces différents espaces psychiques sont dialectisés par la présence d'instances intermédiaires, le préconscient dans la première topique Freudienne et le Moi dans la deuxième topique, qui ont toutes deux une fonction de liaison, de passage et de transformation entre l'inconscient et le conscient, ou entre les exigences du Ça, du Surmoi et de la réalité externe. S'appuyant sur cette catégorie de l'intermédiaire présente en filigrane dans l'œuvre de Freud, Geza Roheim (1972) se saisit du jeu de la bobine (Freud, 1920) comme d'un représentant du processus d'oscillation entre un mouvement de rejet et de retour que l'enfant fait subir à l'objet qui représente, dans cette absence-présence, la relation à sa mère. La bobine est alors utilisée pour faire lien entre deux qualités de présence qui appartiennent à un même objet, alors potentiellement perçu comme mort et vivant, et permet un processus de stabilisation dans le va-et-vient entre ces deux perceptions. L'objet intermédiaire fait ainsi médiation entre des éléments discontinus et permet de les lier tout en les maintenant séparés. La même année que Roheim, André Green introduit le concept de « *processus tertiaire* » pour rendre compte des « *processus qui mettent en relation*

⁹ Que l'on retrouve dans la première topique Freudienne (« *L'interprétation des rêves* » 1900) et la deuxième topique Freudienne (« *Au-delà du principe de plaisir* » 1920).

les processus primaires et les processus secondaires de telle façon que les processus primaires limitent la saturation des processus secondaires et les processus secondaires celle des processus primaires. » (Green, 1972, p.408). Dans les deux cas, nous sommes face à des phénomènes qui s'inscrivent dans un entre-deux, entre le pulsionnel et la représentation, l'inconscient et le conscient, les processus primaires et secondaires.

2.4.1.2. De l'intermédiaire à la transitionnalité

Reprenant les travaux de ces différents auteurs, René Kaës propose de penser l'espace intermédiaire comme un espace de jonction et de pontage entre des instances psychiques séparées et clivées. La catégorie de l'intermédiaire s'impose là où se manifestent la nécessité et la possibilité d'établir ou de rétablir une continuité entre des éléments maintenus séparés. Ce statut d'« entre-deux » ou d'entre plus de deux constitue cet espace comme une formation articulaire (Kaës, 1983) qui relie ce qui est commun entre deux éléments distincts, qui médiatise ce qui doit être maintenu-séparé, et qui réduit les oppositions entre des éléments complémentaires ou antagonistes. Kaës définit trois grandes fonctions du concept d'intermédiaire : une fonction de pontage, une fonction de reprise transformatrice et une fonction de symbolisation.

Cette théorisation de l'aire intermédiaire doit beaucoup à l'œuvre de Winnicott concernant les phénomènes, les objets et l'espace transitionnel (1971). René Kaës souligne que l'aire transitionnelle permet d'éprouver le paradoxe d'une coexistence dans un même espace ou un même objet entre la réalité psychique interne et la réalité externe, sans que celui-ci demande à être résolu. Ainsi, peuvent émerger des phénomènes qui allient le non-advenu avec le déjà-là, le trouvé avec le créé, le soi et l'autre. C'est un espace entre deux par lequel le sujet pourra faire l'expérience de phénomènes intermédiaires entre le Moi et le non-Moi, le dedans et le dehors. Soutenant par-là la distinction entre ces différents espaces tout en permettant qu'une aire intermédiaire de jeu et de création dialectise ces espaces différenciés. Kaës se saisit de cette théorisation des phénomènes transitionnels avant tout traitée dans la pratique clinique avec les enfants, pour l'élargir aux adultes, aux groupes et aux institutions. C'est dans cet espace étendu de l'intermédiaire que viendront

s'inscrire des objets intermédiaires, allant de l'objet de relation à l'objet de médiation.

2.4.2. Les objets de relation

Thaon dans « *caractéristiques et fonctions des objets de relation* » (1988) et Guerin dans « *l'objet de relation. ou la transparence de l'obstacle à propos du film de W. Wenders, « Paris, texas »* » (1993) définissent les bases théoriques de « l'objet de relation ». Celui-ci s'inscrit dans une triple articulation organisée autour de trois propriétés distinctes : physique, psychique et groupale.

Les propriétés physiques correspondent à ce qui est irréductible au fantasme et qui constituent la structure propre de l'objet qui se trouve appréhendable par les sens puisque l'objet est « concret » et consistant. Cette concrétude rend l'objet potentiellement partageable par deux personnes ou plus. Les propriétés psychiques correspondent quant à elles aux investissements différenciés dont l'objet sera le support et qui ouvriront sur des processus de mise en forme de ce qui reste en attente de sens. Enfin, les propriétés groupales correspondent aux investissements pluriels de l'objet, qui fait fonction d'interface psychique entre plusieurs sujets « *A travers l'objet de relation. est mis en œuvre : une projection mutuelle, évolutive et complémentaire des sujets entre eux* » (Thaon, 1988, p.17). Reprenant cette triple articulation et les recherches ultérieurement menées sur ce sujet¹⁰, Gimenez (2006) propose sept caractéristiques et dix fonctions spécifiques de l'objet de relation. Sans toutes les présenter dans leur détail, une traversée de ces différentes caractéristiques et fonctions nous permettra de situer l'objet de relation par rapport à l'objet médiateur, dans leurs ressemblances et leurs différences.

Ainsi l'objet de relation a pour première caractéristique d'être un objet concret qui possède une consistance propre, ce qui est également le cas de l'objet de médiation qui est lui aussi saisi par les sens. Tous deux s'inscrivent dans le champ de l'intermédiaire, puisqu'un objet de relation tout comme un objet de médiation n'est

¹⁰ Seys (1988, 1995, 2000), Granjon (1988, 1997), Guillaumin (1995)

pas tout à fait interne au sujet mais pas externe non plus, c'est une « *formation articulaire* » (Kaës, 1983) qui lie l'espace intrasubjectif et l'espace intersubjectif, le Moi et le non-Moi. Cette définition n'est pas sans faire penser à l'objet transitionnel dans son statut d'objet « trouvé-crée ». Pour autant, l'objet transitionnel présente une différence fondamentale avec les objets de relation ou de médiation, il ne fait l'objet d'aucun partage, c'est un objet privé qui sert des desseins individuels, à la différence de l'objet de relation et l'objet de médiation qui représentent l'état de la relation à un moment donné de la rencontre, il est une figuration externe et commune du lien (Gimenez, 2006) et se trouve être le support de nœuds transféro-contre-transférentiels. Toutefois, l'objet de relation possède des caractéristiques qui le différencient de l'objet de médiation, notamment son émergence inattendue dans la relation qui suppose un effet de surprise. Ainsi, là où l'objet de médiation est présenté et proposé au patient comme un support de figuration préinvesti par le clinicien, l'objet de relation est « trouvé-crée » dans la rencontre intersubjective, de manière surprenante ou tout du moins imprévue. De plus, dans la relation clinique chacun des protagonistes aura un usage de cet objet émergeant sous des modalités qui peuvent être différentes. Cet usage conjoint et ce partage est sous tendu par la nature biface de l'objet de relation, qui est tourné vers le patient et vers le clinicien, permettant que se « *noient des lignes associatives et/ou des éléments de l'histoire des interlocuteurs* ». (Gimenez, 2006, p.80).

Les fonctions psychiques supportées par l'objet de relation. et l'objet de médiation dépendent des caractéristiques qui viennent d'être évoquées. Ainsi, la nature biface de l'objet de relation ouvre sur trois fonctions qui lui sont spécifiques, à savoir la fonction d'interface qui articule deux appareils psychiques (celui du patient et du clinicien), l'objet se constituant comme un relais entre ces deux espaces. Également la fonction d'appareillage et d'accordage de ces deux réalités psychiques dans leurs parts infantiles (Thaon, 1985), ainsi que la fonction d'organisateur et d'articulateur émotionnel et relationnel entre soi et l'autre selon la triple inscription énoncée ci-dessus : physique, psychique et groupale. L'objet de relation se constitue donc comme support d'interfantasmatisation, et permet une relance de la chaîne associative individuelle et/ou groupale. Outre ces spécificités, l'objet de relation tient aussi des fonctions partagées par l'objet de médiation, tous deux se constituent

comme des supports d'externalisation « *l'externalisation doublée de la mise en forme a un effet pare-excitatif qui permet de filtrer la violence fondamentale sous-jacente à toute rencontre* » (Gimenez, 1999, p.61). L'objet de relation et de médiation représente l'état de la relation transféro-contre-transférentielle tout en endiguant les affects bruts qu'elle génère, l'objet devient le lieu de dépôt des impensés tout autant que le lieu de leur reprise ou de leur transformation possible. L'objet de relation et l'objet de médiation sont par là une figuration externe et partagée du lien et de ce qui reste en attente de sens. Dans le cas des objets de relation cette forme émerge de manière inattendue, dans le cas des objets de médiation elle est proposée au patient par le clinicien qui l'a préinvestie dans ses caractéristiques formelles et signifiantes. Dans tous les cas l'objet n'est pas en lui-même intermédiaire : il le devient dans la relation (Gimenez, 2003).

2.4.3. Les objets de médiation

*« La rigueur se perd dans un écrasement du sens
au profit de la valorisation du chatoiement des effets :
on croit que tout se médiatise et que
tout est potentiellement médiatisable. »
(Chouvier, 2002, p.2)*

Depuis quelques années déjà, la question des dispositifs symbolisants et des objets à médiation prend une place centrale dans les préoccupations cliniques des soignants et des chercheurs en psychopathologie. Ce nouvel objet ouvre la voie à des pratiques toujours plus créatives flirtant avec le plaisir, pour le praticien, à manipuler des matériaux qui lui sont parfois familiers, souvent plaisants et toujours emplis d'un intérêt clinique certain. Il y a peu, une amie psychologue me questionnait sur les objets à médiation en des termes ouvertement provocateurs : « *alors quoi ? ... On fait du cheval et hop c'est une médiation, puis quoi après ?... On va planter du basilic dans du terreau humide et hop ! Médiation !* ». Le ton est à l'humour et à l'ironie mais la question est pertinente et d'importance : qu'est-ce qu'un objet à médiation ? Tous les objets peuvent-ils être des objets médiateurs ? Et même si les

termes de ma recherche ne s'ancrent pas pleinement dans ce champ d'investigation clinique, il n'en reste pas moins que la question est ouverte : et la bande dessinée ?

Schématiquement, trois dimensions importent pour qu'un objet puisse être médiateur (Chouvier, 2002) :

1. **Les qualités propres de l'objet** : qu'il soit déjà là ou à construire, l'objet doit pouvoir soutenir le processus de symbolisation et donc emprunter, a minima, les qualités d'un environnement médium malléable. (Cf. partie V.2.4). En ce sens, l'objet doit pouvoir être en place de médiateur et de transformateur des processus psychiques engagés dans le rapport du sujet à son environnement. Un objet qui n'offre aucune possibilité de manipulation manque en cela de malléabilité.
2. **L'inscription de l'objet dans le champ de l'intersubjectivité et de la transitionnalité** : l'objet est médiateur de la rencontre seulement s'il est habité et investi par la thérapeute et par le patient. Sans cet investissement conjoint, ce point de rencontre possible, l'objet et le dispositif à médiation ne sont que matière inerte et coquille vide. De manière dynamique, l'objet a surtout pour fonction de favoriser l'ouverture à l'intersubjectivité et à ses enjeux transférentiels, mais aussi à la transitionnalité et à ses enjeux projectifs et donc réflexifs.
3. **L'objet comme ouverture vers la symbolisation** : « Une place particulière doit être faite aux actes symboliques. Dans le travail groupal médiatisé, les processus psychiques de la symbolisation nécessitent d'être externalisés dans des actions repérables et interprétables comme telles. » (Chouvier, 2010, p.34). Trois types d'actes sont à considérer dans cette activité de symbolisation : les effets de substitution et donc de déplacement qui attestent d'une certaine plasticité psychique, les actes de séparation qui participent du processus fondamental de séparation-liaison que suppose tout travail de symbolisation. Enfin, les actes sublimatoires, qui permettent aux pulsions de s'exprimer au travers d'un objet tout à la fois partageable et intégrable

psychiquement. L'objet doit pouvoir se constituer comme un support partiel ou total pour ces différents types d'actes.

2.4.4. Le médium malléable dans sa reprise

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Marion Milner est à l'origine du concept de Médium Malléable, dont elle dégage les fondements théoriques à partir de ses expériences cliniques. René Roussillon reprend ses propositions théoriques et se propose de les compléter en vue de prolonger la conceptualisation déjà très riche de cette auteure sur le médium malléable.

C'est surtout le rapport que le sujet entretient avec l'objet médiateur qui va nous intéresser dans ce travail de recherche, en tant que matière à intégrer, représenter et symboliser certains contenus psychiques. Ici, le terme d'objet sera à comprendre à la fois dans son sens psychanalytique, en tant qu'objet-autre-sujet, objet de la pulsion, et dans son acceptation plus commune d'objets physiquement manipulables, d'« *environnement non humain* ¹¹ ». Dès le début de la vie ces objets ont la double fonction de se rendre sensibles au sujet, et ainsi de devoir être appréhendés et découverts par lui, tout en se constituant comme des supports au processus d'intégration psychique lui-même. Ils sont donc à la fois objet à percevoir et à appréhender et objet par lequel le monde va pouvoir être appréhendé. Pour que ces opérations soient effectives, il est nécessaire que l'objet puisse répondre aux besoins psychiques du sujet : en se laissant attraper par lui, modeler par ses désirs, fantasmes, pulsions et en lui offrant une première représentation de ces états et vécus internes.

Dans sa reprise du médium malléable, Roussillon (2012, p.169) délimite différentes qualités/réponses de l'objet aux besoins psychiques du sujet sont nommées

¹¹ Searles (1986) a théorisé les différentes relations que l'on peut entretenir avec cet environnement « non humain », allant de la confusion psychotique à l'étayage narcissique et psychique. Au sujet des aspects structurants de cet environnement, il dit notamment que : « *le sentiment de parenté avec le monde non humain, surtout quand il s'accompagne d'un travail actif en relation avec celui-ci [on peut supposer, d'un processus créatif], aide l'individu à se réaliser en approfondissant la conscience qu'il a de son identité, de son individualité, en contribuant au développement de ses facultés créatrices* » (Searles, 1986, p.127)

«fonctions symbolisantes de l'objet », elles recouvrent la fonction de pare-excitation, la fonction différenciatrice, contenante et la fonction réflexive. Dans le dispositif psychothérapeutique, le clinicien met en jeu sa plasticité interne pour venir incarner, en tant qu'objet-autre-sujet, ces fonctions symbolisantes, et permettre ainsi au sujet (patient) qui a été confronté à un environnement primaire insuffisamment accordé de pouvoir remettre en jeu ses manques à symboliser dans le rapport à l'objet et le dispositif clinique. Roussillon résume cette fonction du clinicien par le fait de se prêter « *au jeu de la symbolisation du sujet, en tant qu'il accepte [le clinicien] d'effacer ou d'atténuer une partie du rappel de son altérité pour permettre celle-ci* » (Roussillon, 2012, p.170). Le passage entre l'objet-autre-sujet (le clinicien) et l'objet médiateur, le plus souvent inanimé, s'opère par une suppléance de cet objet en réponse à l'écart qui s'instaure entre ce que le sujet peut attendre, désirer, fantasmer dans la relation au clinicien et la désillusion qui imprègne toute relation avec un autre-sujet. Toute relation d'objet ouvre sur des limites inhérentes à l'altérité de l'objet-autre-sujet, ce qui nécessite le recours à d'autres objets « *pour symboliser* » ce qui ne peut l'être dans la relation au clinicien, et permettre l'intégration psychique d'expériences restées jusque-là en attente de sens.

2.4.4.1. Le médium malléable

L'environnement préconçu, attendu, espéré par le sujet est un environnement « médium malléable », sur et par lequel l'activité de symbolisation va pouvoir s'engager, mais aussi être appréhendée par le sujet comme « représentant de l'activité de représentation ». Pour que les fonctions symbolisantes précédemment citées puissent se déployer et être saisies par le sujet dans l'espace thérapeutique, il est nécessaire que les propriétés qualitatives de cet environnement (au moins une partie) soient présentes dans l'objet médium malléable. Roussillon a défini les caractéristiques sensorielles et matérielles nécessaires à ce qu'un objet puisse être un médium malléable dans la relation clinique. Je me propose de simplement les citer, leur approfondissement n'étant pas nécessaire dans l'immédiat. L'objet médium malléable doit être : saisissable, constant, palpable, immédiatement et inconditionnellement disponible, fidèle, constant et prévisible, transformable, sensible, indestructible, morcelable et animable.

Bien sûr, toutes ces qualités ne sont pas présentes simultanément dans tous les dispositifs cliniques à médiation, il est même envisageable que ce soit avant tout l'utilisation que fait le sujet d'un tel dispositif qui va ériger l'objet en médium malléable. Cela en fonction des attentes, besoins et désirs du sujet en termes d'opérations symbolisantes et en fonction de ce que l'objet-trouvé permet de créer.

Quand la rencontre a lieu, que la matière psychique informe ou insuffisamment symbolisée trouve à se transférer dans une matière perceptible et manipulable, c'est un travail de métabolisation psychique qui se met en place à travers trois fonctions de l'objet : en premier lieu la fonction phorique qui est la manière dont le dispositif va attirer, recueillir, contenir et porter ce que le sujet transfère sur lui. C'est le cadre qui permet l'émergence de processus psychiques qu'il va tenir et porter, un non-processus encadrant qui permet au processus psychique du sujet de se déployer. De même, la fonction sémaphorique qui correspond à la transformation en signe de ce qui semble insignifiant parmi les productions psychiques d'un sujet, et qui est souvent mis de côté (lapsus, acte manqué, rêve etc....). Enfin, la fonction métaphorique qui vise à rendre symbolisable et intégrable, à mettre en sens. « *La situation psychanalytique, et d'une manière plus générale l'espace analysant, (...) situation qui symbolise la symbolisation, un dispositif qui contraint le fonctionnement psychique en cours de séance à retrouver le chemin d'un suspens perceptif et moteur propre à activer la production de représentation, elle-même contrainte, par effet de règle et de cadre, à se transférer dans l'appareil de langage* » (Roussillon, 2012, p.85).

2.4.4.2. La méta-symbolisation dans l'utilisation de l'objet médiateur

Nous l'avons vu, la symbolisation primaire permet une transformation de la trace mnésique en représentation. Pour ce faire, ce travail de transformation doit passer par une opération de "méta-représentation" par laquelle le sujet se représente qu'il représente. Dans un premier temps, cette opération « méta » émerge dans le lien à l'autre, l'intersubjectif, à l'endroit des premiers processus réflexifs tels que décrit par Bion (1962) à travers de « la fonction alpha » ou par Winnicott (1965) à travers « le rôle de miroir de la mère ». L'archétype de cette représentation de la

représentation pourrait être le "médium malléable". En effet, le recours à un objet médiateur a une fonction de méta-représentation que Roussillon nomme « méta-symbolisation » et qui soutient la symbolisation de l'expérience de symbolisation elle-même (2012, p.174). L'objet médiateur se constituerait alors comme un appareil à représenter l'activité de mise en représentation, en soutenant les processus de catégorisation et de classement qui participent du travail de subjectivation et permettant au sujet de déterminer si un processus se déroule en soi ou hors de soi : *« j'ai proposé l'hypothèse complémentaire selon laquelle il existait des expériences psychiques singulières à l'origine de l'organisation d'une représentation de la représentation de chose, donc d'une expérience incarnée de l'activité représentative comme telle, et que celle-ci pouvait être appréhendée dans le jeu de l'enfant ou dans sa rencontre avec l'utilisation d'un type d'objet particulier pour lequel j'ai proposé de reprendre un terme de M.Milner, celui de Médium Malléable »* (Roussillon, 2012, p.176)

2.4.5. Transfert sur le médium

« Ce qui est médiateur (...) ce n'est pas l'objet, quelles que soient ses qualités intrinsèques de médium. Ce qui assure une fonction symbolisante ou médiatrice c'est la croyance dans la vertu de l'objet et cette croyance a un double fondement : dans la psyché de l'autre et dans l'expérience du sujet » (Kaës, 2004, p.27). L'objet médiateur est ici replacé dans sa dimension transférentielle, comme analogon des modalités de relation du sujet avec le monde. Il n'est en rien objet médiateur de manière intrinsèque quelles qu'en soient les qualités matérielles ou de malléabilité, mais le devient parce qu'il inscrit le processus de symbolisation au cœur de la relation avec autrui. Dans cet espace relationnel, l'objet médiateur constitue un inducteur sensoriel du transfert dont il devient le support et ouvre ainsi un espace transférentiel possible. Il implique, induit et accueille un transfert spécifique des qualités sensori-motrices de l'expérience subjective en mal d'intégration. Même si l'expérience tend à être amodale, ce qui rend envisageable plusieurs types de médium, elle privilégie néanmoins un certain type de sensorialité. Dans cette recherche la médiation par la bande dessinée a été proposée à des patients psychotiques dans un contexte, donc, de pathologie grave du narcissisme. A cet effet,

le transfert dont il est question s'inscrit dans un mouvement de projection des éléments morcelés du monde interne du patient, qu'Anne Brun (2007) nomme « *diffraction sensorielle* » en appui sur le processus de diffraction du transfert dans le dispositif groupal tel que conceptualisé par Kaës (1976). Les modalités transférentielles sont alors multiples puisque diffractées : transfert sur le médium (objet médiateur et thérapeute), transfert sur le cadre (Bleger, 1967) et transfert sur le groupe (Bejarano, 1972., Anzieu 1975., Kaës 1976). La modalité de transfert qui nous intéressera dans cette recherche, qui s'attache à comprendre plus spécifiquement ce qui fait la singularité du système signifiant de la bande dessinée et ce que cela induit en termes de processus psychique dans la rencontre avec le clinicien, concerne le transfert sur le médium dans sa double acceptation d'objet médiateur et du thérapeute et dans sa dimension de réactualisation et d'élaboration du lien primaire à l'objet : « *Le rapport que le sujet entretient avec le médium en effet porte la marque de l'histoire du rapport entretenu avec l'utilisation de l'objet primaire, celle de ses capacités utilisables, nous informe sur ce qui a pu être utilisé dans le rapport primaire à l'objet, celle de ses capacités inutilisables sur ce qui n'a pas été disponible pour l'utilisation de l'objet primaire. Mais le rapport entretenu avec le « médium malléable » du processus de symbolisation, porte aussi témoignage de la manière dont l'activité de symbolisation a été reconnue et accrédité dans le rapport à l'objet.* » (Roussillon, 2010, p.135)

Pankow (1969, 1981) est une des premières à mettre en évidence cette dimension transférentielle dans l'utilisation du modelage avec des patients schizophrènes, qui, par la mise en jeu d'éprouvés sensoriels réactivent des expériences précoces sensori-affectivo-motrices (Brun, 2013) en lien avec la relation primordiale à l'objet. L'utilisation par le patient du médium malléable permet en effet de saisir les modalités de son rapport primaire à l'objet, de reconstruire son expérience première de rencontre avec ses objets primordiaux. Il est à supposer que selon la matérialité propre de l'objet et ce qui l'organise en termes de système signifiant, si toutefois celui-ci est régi par un système défini, les expériences primordiales qui seront réactivées dans la rencontre avec le médium soutiendront des enjeux transférentiels divers. Nous sommes ici face à la reviviscence d'expériences non symbolisées, qui vont trouver à se réactualiser dans la rencontre avec la matérialité

de l'objet médiateur mais aussi dans la rencontre avec le clinicien en tant qu'il se rend lui-même malléable dans la relation : « *les expériences subjectives primitives qui n'ont jamais été intégrées, comme le souligne Winnicott, expériences concernant les états du corps et les sensations, seront réactivées sur un mode hallucinatoire, par la rencontre avec le médium malléable ; elles pourront être transformées en (...) messages signifiants, à valeur expressive, voire narrative, à la fois par leur mise en forme dans le matériau sensible, et par les thérapeutes, présentant et représentant le médium.* » (Brun, 2016, p.132).

3. SÉMIOTIQUE ET SAISIE PSYCHANALYTIQUE DE LA BANDE DESSINÉE

3.1. BANDE DESSINÉE ET PSYCHANALYSE

3.1.1. Dès l'origine : Freud, la bande dessinée et le rêve

3.1.1.1. La bande dessinée et l'interprétation des rêves

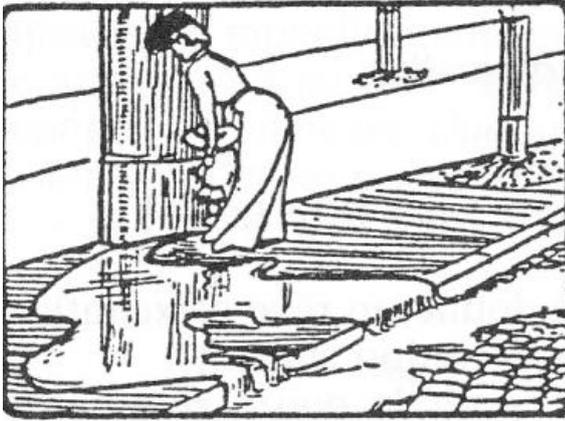
Force est de constater que Freud n'a jamais travaillé sur la bande dessinée qui, dans les années 1900, était un art extrêmement récent et méconnu. Toutefois, ce média n'est pas absent de son œuvre puisqu'on le retrouve dans « *l'interprétation des rêves* » (1900, dans la traduction révisée de 1967, p.316) à travers une planche reprographiée (ci-contre) servant à illustrer les différents processus psychiques qui jalonnent le travail du rêve. Cette planche, renommée par Otto Rank « *rêve de la gouvernante Française* », est proposée à Freud par Ferenczi, qui l'a découverte en 1907 dans une revue Hongroise nommée *Fidibusz*. Cette courte bande dessinée nous confronte à un effet de zoom arrière, partant d'une première case où un jeune garçon se dirige avec sa gouvernante vers un poteau pour pouvoir uriner. Ses urines s'écoulent ensuite sur le trottoir qui devient peu à peu un canal puis un fleuve où naviguent barques, bateaux puis paquebot, devenant de plus en plus gros à mesure que les cases avancent. La planche se termine sur le réveil et les cris du petit garçon, ou peut-être s'agit-il du réveil de la gouvernante. En cela, le titre donné par Rank à cette planche est incertain, présupposant qu'il s'agit là du rêve de la bonne, sans certitude qu'il ne soit pas en fait question du rêve de l'enfant. Dans sa simplicité, il nous semble d'ailleurs bien plus probable qu'il s'agisse du rêve du petit garçon.



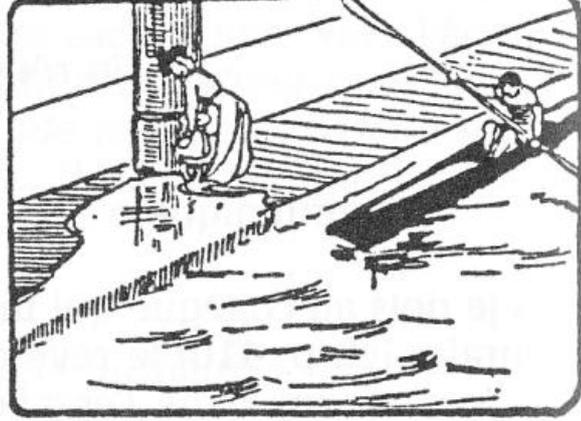
1



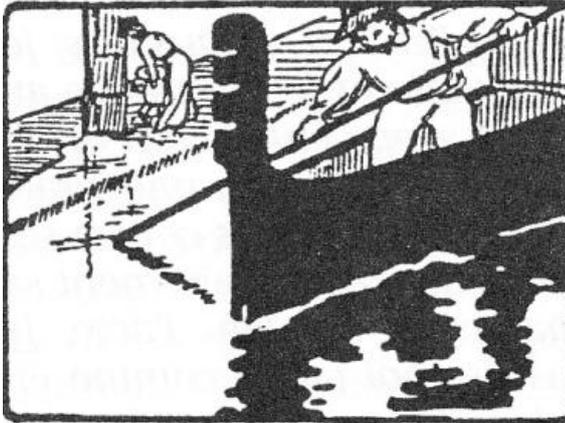
2



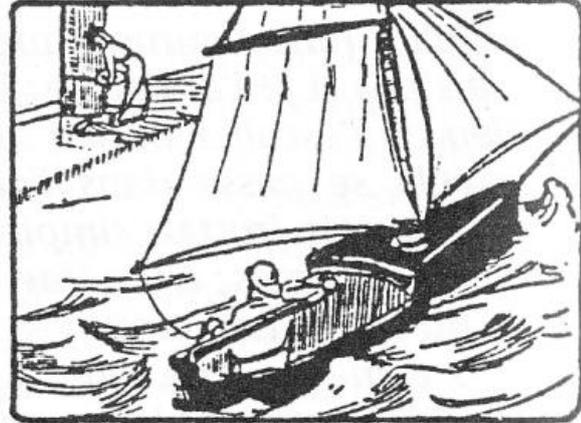
3



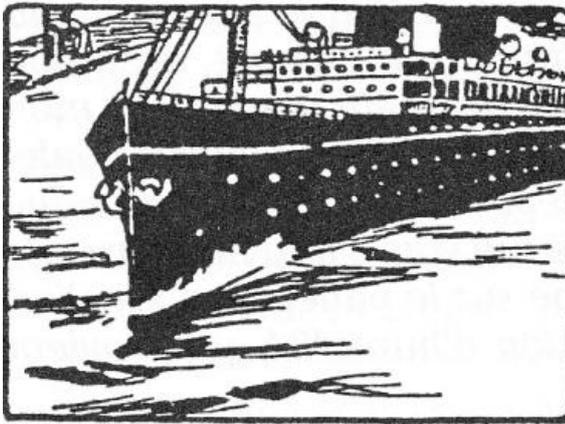
4



5



6



Cette planche est utilisée par Freud pour illustrer le processus de figurabilité, et par là, le lien entre bande dessinée et rêve, qu'il souligne dans la métaphore suivante :

Imaginons, par exemple, qu'on nous demande de remplacer les phrases d'un éditorial politique ou d'une plaidoirie devant un tribunal par une série de dessins ; nous comprendrons alors sans peine les modifications auxquelles le travail du rêve est contraint pour tenir compte de la figurabilité dans le contenu du rêve. (Freud, 1900, p.91-92)

Dans son discours sur le rêve, le recours surprenant de Freud aux images organisées en séquence, et donc à la bande dessinée, laisse présager que ce média pourrait être le lieu d'expression privilégié de certains processus psychiques fondamentaux. En cela, nous pouvons nous demander dans quelle mesure le travail du rêve peut venir éclairer ce qui organise le travail de la bande dessinée mais aussi, et dans l'hypothèse où ces deux espaces représentatifs seraient dans des rapports d'isomorphisme étroits, dans quelle mesure le travail de la bande dessinée pourrait venir éclairer celui du rêve : notamment dans le rapport à l'arrière fond blanc de la case qui n'est pas sans faire penser au concept de « structure encadrante » de Green et à « l'écran blanc du rêve » de Lewin (1946). Il est à préciser que ces interrogations et pistes de réflexions partent du présupposé - qui n'est pas étranger à la démarche de Freud dans « psychopathologie de la vie quotidienne » (1901) - que l'utilisation d'une planche de bande dessinée dans son ouvrage princeps est loin d'être un détail ou un fait du hasard et que cette utilisation à une valeur signifiante qu'il nous faut pouvoir interroger. D'autant qu'à notre connaissance, cette planche de bande dessinée dans son contenu comme dans son utilisation par Freud n'a fait l'objet d'aucune reprise théorique. Ainsi, nous décidons de nous saisir du rêve et de la bande dessinée dans leur dimension de récit, depuis une approche psychanalytique et sémiotique. Par récit j'entends « *Le confluent bouillonnant de processus complexes de narration, construisant une architecture discursive profondément organisée et déterminée mais qui ne doit pas à l'intentionnalité ou à la décision de raconter ses qualités formelles. Que l'un des niveaux de significations ou d'isotopie du récit soit ordonné par la conscience de celui qui l'énonce n'est pas douteux, mais ce niveau n'a rien de décisif dans le déploiement du récit : il n'est que la crête d'écume, la part émergée de "l'envie de raconter", bien au contraire les autres niveaux de signification ou d'isotopie surgissent, s'entr'aperçoivent ou se révèlent comme produits d'une*

structure narrative non ordonnée par la conscience. » (Bonnet, 2001, p.103). Dans une appréhension plus formelle que narrative concernant le récit du rêve et le récit de la bande dessinée, le terme d'isotopie ne sera pas, ici, au cœur de mes préoccupations. Dans son acceptation linguistique¹² c'est au terme d'isomorphisme que je vais tout particulièrement m'intéresser.

3.1.1.1.1. Analogie entre le travail de la bande dessinée et le travail du rêve

Tassin et Tisseron mettent en évidence les liens d'analogie possibles entre le processus de lecture du rêve avec celui de la bande dessinée :

Le rêve fonctionne à partir d'une succession d'images exactement comme une bande dessinée parce que le cerveau est capable d'en émettre jusqu'à 15 par seconde (...). Si l'on suppose, comme nous le proposons, que le rêve a lieu en moins d'une seconde, il pourrait être constitué de cinq à douze images. (...) c'est d'ailleurs en général leur nombre sur une planche de BD : quatre lignes de deux à trois cases chacune ! (Tassin, Tisseron, 2014, p.87)

Tout comme la bande dessinée, le rêve serait une succession d'images, qui ne contiennent, en elles-mêmes, ni temps, ni récit, et qui se présenteraient comme non liées. Au réveil, le rêveur procéderait à une « *élaboration secondaire* » (Freud, 1900) de ces images pour les transformer en récit : pour soi, pour autrui, opérant chaque fois des modifications qui visent à rendre le rêve intelligible, à « combler les trous ». Cette « *élaboration secondaire* », pourrait se rapprocher d'un processus elliptique : où le lecteur/rêveur imaginerait à foison ce qui se passe entre deux cases/images (surtout dans les enchainements de « *sujet à sujet* » ou de « *scène à scène* »). Ainsi, au même titre que le récit du rêve se construirait en après-coup, à la lecture des images qui ont traversé le sommeil du rêveur, le récit de la bande dessinée se construirait lui aussi en après coup, par l'intervention d'un processus elliptique permettant de lier les vignettes qui le composent. Par le recours à l'« *élaboration secondaire* », les images du rêve et de la bande dessinée qui étaient jusque-là hors temps, viennent ainsi s'inscrire dans une temporalité, au moins narrative.

¹² Comme relation existant entre deux structures linguistiques quand elles présentent toutes deux le même type de relations combinatoires.

3.1.1.1.2. La bande dessinée à l'épreuve du travail du rêve

Saisissons-nous de chacun des processus du rêve à la lumière du contenu de la bande dessinée que Freud expose dans « l'interprétation des rêves » et dont nous avons parlé ci-dessus :

- 1. La condensation** : Dans la planche de la gouvernante française, difficile de nous saisir de ce processus de condensation en dehors de la présence effective d'un sujet/rêveur. Avec toute la réserve due à cette condition, nous pouvons tout de même imaginer que les motifs du « liquide » et du « bateau » sont les résultats d'un tel processus, qui se laisse pressentir dans l'ampleur que l'un et l'autre prennent dans ce rêve. Nous pourrions résumer la surdétermination de ces deux motifs de la manière suivante : liquide = urine / liquides corporels / flux pulsionnel et bateau = pénis / objet du désir pulsionnel / tension somatique
- 2. Le déplacement** : Dans la planche qui nous intéresse, il est à imaginer que, dans la réalité quotidienne du jeune garçon représenté dans la planche, ses besoins d'uriner sont soulagés en présence de la gouvernante qui se trouve garante de sa propreté. Cet effet de présence doit produire chez l'enfant - qui n'est pas sans pressentir toute la curiosité et les interdits que l'organe génital suscite dans son entourage - un surcroît d'excitation à l'endroit même où la tension corporelle a déjà fait son œuvre. Cette excitation pulsionnelle liée aux liquides corporels du jeune garçon trouve à se déplacer sur la représentation de l'eau qui devient un fleuve, qui plus est tumultueux. La question sexuelle se trouve, elle, représentée par l'apparition et l'accroissement du motif du bateau qui, ainsi exhibé, laisse pressentir toute la pesanteur d'une vessie trop pleine que le rêve essaye de voiler mais aussi le déploiement d'une excitation sexuelle à l'endroit de l'exhibition du pénis ainsi offert au regard de la gouvernante et du petit garçon lui-même.
- 3. La figuration** : Dans la planche qui nous intéresse, les motifs du « liquide » et du « bateau » en sont un exemple parfait et pourrait être traduit par : « regarde cet objet de tous les interdits et de toutes les curiosités que j'exhibe devant tes yeux

et les miens, et qui suscite de l'excitation lorsque j'urine aussi bien que lorsque je le montre ».

4. **L'élaboration secondaire** : Ici, nous pourrions imaginer que, au réveil et une fois calmé, le petit garçon raconterait son rêve de la manière suivante : « je te tirais par la main pour aller faire pipi, tu m'aidais, je faisais pipi et ça coulait sur le trottoir. Ça ne s'arrêtait pas, ça devenait un canal puis un fleuve, et il y avait des bateaux de plus en plus gros. A la fin, il y avait un paquebot et puis je me suis réveillé avec l'envie pressante d'aller aux toilettes ». Si nous avons saisi ce rêve en imaginant qu'il était celui de la gouvernante, peut-être la sirène du paquebot et sa massivité auraient-ils pu se confondre avec les cris du petit garçon.

Au terme de ce sous-chapitre nous pouvons convenir que les processus qui organisent le travail du rêve sont très proches, formellement, de ceux qui organisent le travail de la bande dessinée. Déplacement et condensation font partie des indispensables qui sous-tendent toute création, en cela ils ne sont pas l'apanage de la BD mais restent tout de même bien présents dans sa réalisation. La figuration est, quant à elle, présentée par Freud comme étant dans un rapport de correspondance étroit avec la bande dessinée, qui, sur ce point, est peut-être la forme artistique la plus proche du rêve. Enfin, le processus de l'élaboration secondaire, qui est rarement présent dans les arts depuis une forme se rapprochant de celle du rêve, est, dans la bande dessinée, similaire dans son déploiement : le rêveur/créateur se voit dans l'obligation de créer « après coup » des liens de correspondance entre des contenus iconiques disparates. Ces liens s'organisent dans les deux cas depuis la nécessité de produire un récit du rêve ou de la bande dessinée partageable et manifeste et depuis les logiques inconscientes qui sous-tendent tout travail créateur de manière latente. Avec, comme je l'ai dit plus haut, la particularité dans le cas de la bande dessinée d'être dans un ordonnancement formel et narratif inconscient proche du rêve. Ainsi, si la bande dessinée semble en premier abord tenir d'une logique plus cohérente et conscientisée que le rêve¹³, il n'en reste pas moins qu'elle est émaillée tout comme un récit de rêve d'un contenu latent. En attestent les écrits

¹³ Quoi que certaines œuvres, dont celles de « Little Nemo in Slumberland » (McCay), les bandes dessinées de Debeurme comme « Le grand autre » ou celles de Baladi et bien d'autres se rapprochent grandement d'un récit de rêve.

de Tisseron sur l'œuvre d'Hergé, qui au premier abord mettent en scène la vie d'un jeune reporter et aventurier intrépide accompagné de ses acolytes, mais qui au détour du travail créatif mettent en scène de manière cryptée et en grande partie inconsciente les secrets de famille de l'auteur.

3.1.1.2. De Freud et Ferenczi à McCay

3.1.1.2.1. Des points de correspondances géographiques, temporels et conceptuels

En août 1909, en compagnie de Ferenczi et de Jung, Freud fait un voyage aux États-Unis qui durera un mois. A la même période et cela depuis 1905, Windsor McCay fait paraître chaque semaine une planche de « Little Nemo in Slumberland » dans le « New York Herald », l'un des quotidiens les plus populaires aux États-Unis. Difficile de savoir si Freud en aura feuilleté les différentes rubriques durant le mois qu'il a passé aux États-Unis. Quant aux planches de McCay, impossible de savoir s'il les a aperçues, lues voire même s'il leur a porté une quelconque attention. D'autant que le style graphique de McCay s'inscrit pleinement dans une mouvance art nouveau et surréaliste à laquelle Freud portait peu d'intérêt. Toutefois, et nous sommes là face à des propositions qui resteront à l'état d'hypothèses, rappelons que deux ans auparavant Ferenczi avait été saisi lors de sa lecture de la planche de BD « *rêve de la gouvernante française* » au point de la montrer à Freud. Supposé, d'une part, que Ferenczi portait certainement un intérêt à la presse écrite, et d'autre part qu'il était sensible à cette nouvelle forme d'art qu'était la bande dessinée. En un mois aux États-Unis, peut être aura-t-il été au contact du New York Herald et des parutions de McCay, qui, sur bien des points, ressemblent pour beaucoup à la planche de la gouvernante, si ce n'est la planche de la gouvernante qui ressemble beaucoup aux productions de McCay. Cette hypothèse est également soutenue par Joëlle Roseman qui, dans son article « *Charles in Slumberland, rêve et bande dessinée* » précise :

Nous savons que Freud, lors de son voyage aux États-Unis avec C. G. Jung et S. Ferenczi à l'été 1909, était attentif aux articles de presse traitant de ses conférences. Nous pouvons imaginer qu'il a feuilleté des exemplaires du New York Herald et regardé les planches de W. McCay. (Roseman, 2014, p.877)

Dans « Little Nemo in Slumberland », planche après planche, McCay met en scène l'activité onirique d'un jeune garçon nommé Némó qui, chaque nuit, plonge dans un monde étrange, parfois plaisant, souvent angoissant et toujours déroutant. Les lois physiques habituelles y sont absentes ; les objets prennent vie, les corps se déforment, la gravité n'est en aucun cas une certitude, l'autre est tour à tour allié ou persécuteur, en somme, le monde qui entoure Némó ne s'organise autour d'aucun repère fixe puisqu'il est sans cesse en transformation. La forme donnée à ce monde mouvant est, elle aussi, d'importance. Ici ce n'est pas seulement le contenu iconique qui joue avec les lois du temps, de l'espace et de la matière, mais aussi la structure formelle de la bande dessinée, et donc supposément celle du rêve. Les cases s'allongent, se déforment, s'imbriquent, s'inversent et se démultiplient. Enfin, le réveil de Némó est le point final de chaque planche. Cet éveil brutal est toujours induit soit par un stimulus externe (un parent qui vient le réveiller) soit par un stimulus interne (la digestion est souvent invoquée comme ce qui aurait perturbé le sommeil). Au-delà des processus de condensation, déplacement, figuration et d'élaboration secondaire, cet échec du rêve à protéger le sommeil de Némó par le travail de transformation et de figuration des stimuli perturbateurs est étonnamment proche des propositions de Freud sur les mécanismes du rêve. A cet effet, et au même titre que la planche de la gouvernante française, l'œuvre de McCay est une représentation parfaite des processus psychiques qui organisent le travail du rêve. Toutefois, l'univers surréaliste qui traverse ses planches s'éloigne du rêve simple de l'enfant pour donner à voir un univers onirique plus complexe et plus proche des rêves qui ont nourri le travail de Freud dans « l'interprétation des rêves ».

3.1.1.2.2. Et si le récit de rêve était moins proche d'un rébus que d'une planche de bande dessinée ?

Alors même que Freud s'est appuyé sur une planche de bande dessinée pour donner une représentation de la figuration dans le rêve, c'est avant tout à l'exercice du rébus qu'il associe la création onirique :

Supposons que je regarde un rébus : il représente une maison sur le toit de laquelle on voit un canot, puis une lettre isolée, un personnage sans tête qui court, etc. Je pourrais déclarer que ni cet ensemble ni ses diverses parties n'ont de sens. (...) Je ne jugerai exactement le rébus que lorsque je renoncerai à

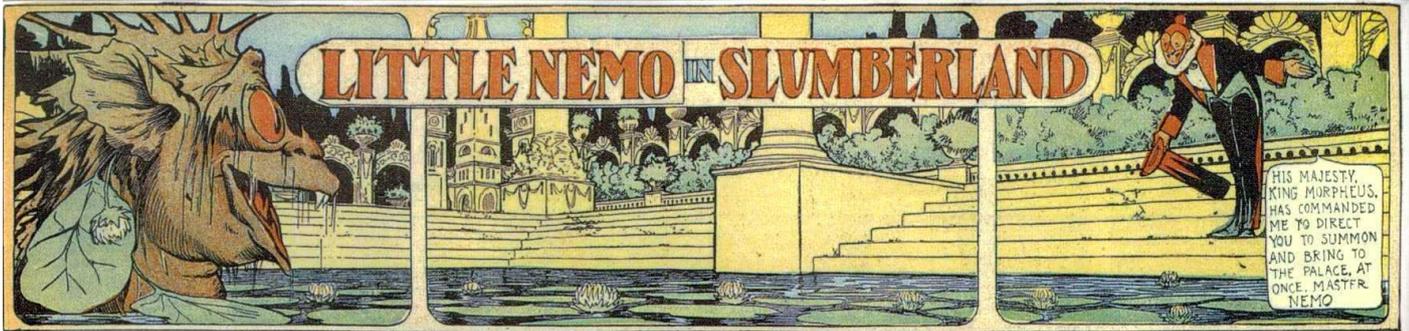
apprécier ainsi le tout et les parties, mais m'efforcerai de remplacer chaque image par une syllabe ou par un mot qui, pour une raison quelconque, peut être représenté par cette image. Ainsi réunis, les mots ne seront plus dépourvus de sens, mais pourront former quelques belles et profondes paroles. Le rêve est un rébus, nos prédécesseurs ont commis la faute de vouloir l'interpréter en tant que dessin. C'est pourquoi il leur a paru absurde et sans valeur. (Freud, 1900, p.76)

Si la question de la séquentialité est bien présente dans le rébus, force est de constater qu'est absente celle de la narration et de ses différents opérateurs logiques ; début, fin, temporalité, spatialité et figures rhétoriques. En cela, le rébus s'éloigne considérablement des processus qui traversent le rêve et son récit, bien qu'une certaine logique du rébus puisse se retrouver dans le rêve notamment par des jeux phonatoires. Revenons à la bande dessinée depuis McCay et Freud à travers deux planches qu'il nous semble important de pouvoir confronter, la première est celle de la gouvernante que nous avons déjà saisie à l'orée des processus qui président le travail du rêve, la seconde est une planche de McCay parue le 5 novembre 1905 (ci-dessous). Toutes deux sont traversées par les mêmes thématiques à savoir la présence d'un élément liquide, qui est central dans le récit, et son accroissement ainsi que l'ampleur que prennent les motifs qui voguent et habitent ce milieu aqueux. Chacune de ces planches débute par la présence « en représentation » du rêveur sur la scène du rêve et se termine sur le réveil du rêveur dans une même posture : celle d'un petit garçon qui se débat et s'agite tout en sollicitant une figure maternelle possiblement apaisante. Tout cela se déroule sur une seule planche, certes pour des raisons qui tiennent au contexte journalistique mais il n'est pas interdit de penser que c'est également le format qui, structurellement, se rapproche le plus du rêve¹⁴. Ces deux planches souscrivent à une organisation spatiale et temporelle très similaire dans leur régularité, bien que celle de la gouvernante suive une construction de type « binaire » là où celle de McCay emprunte à une logique plus commune mais aussi plus riche qui est celle des « strip¹⁵ ».

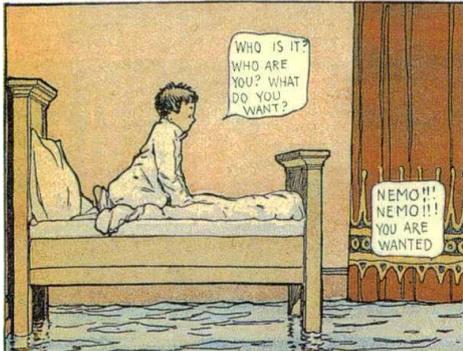
¹⁴ Cf. la citation de Tisseron précédemment reprise : « (...) Si l'on suppose, comme nous le proposons, que le rêve a lieu en moins d'une seconde, il pourrait être constitué de cinq à douze images. (...) c'est d'ailleurs en général leur nombre sur une planche de BD : quatre lignes de deux à trois cases chacune ! »

¹⁵ Format d'une bande dessinée en trois cases avec un début et une fin, peut aussi se référer aux bandes/séquences qui composent la planche de bande dessinée et qui nécessitent la présence d'au moins trois cases pour soutenir l'exercice narratif et séquentiel minimal.

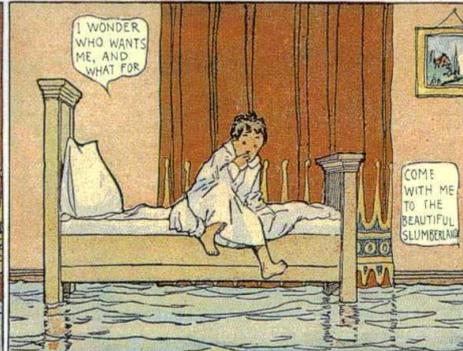
Ainsi, et même si Freud n'a pas eu l'opportunité d'avoir connaissance des œuvres de McCay, il n'en reste pas moins que l'appel à la planche de la gouvernante Française est structurellement de type « Nemo in Slumberland ». De fait, nous soutenons l'idée que Freud et McCay, sous une forme très certainement moins conceptuelle, avaient une appréhension commune des processus psychiques qui traversent le rêve, et par extension, qui traversent la bande dessinée. Pour le dire autrement, si Freud compare le travail du rêve à une planche de bande dessinée, très proche structurellement d'une planche de McCay qui traite quant à elle du récit de rêve, alors il est possible de penser que le récit du rêve serait moins structuré comme un rébus que comme une planche de bande dessinée (C'est la thèse que je soutiens dans l'article « Freud et la bande dessinée, une rencontre onirique », Marotta, Bonnet, Gimenez, 2019).



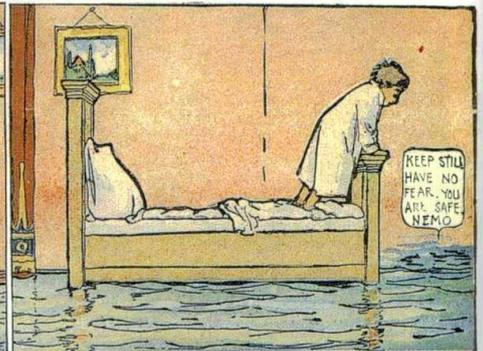
HIS MAJESTY, KING MORPHEUS, HAS COMMANDED ME TO DIRECT YOU TO SUMMON AND BRING TO THE PALACE, AT ONCE, MASTER NEMO



NEMO!!! YOU ARE WANTED



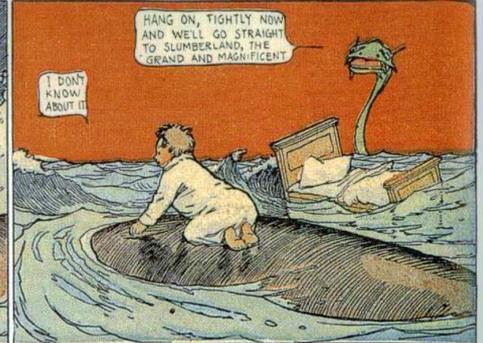
COME WITH ME TO THE BEAUTIFUL SLUMBERLAND



1 LITTLE NEMO WAS SLEEPING SOUNDLY WHEN HE HEARD A STRANGE VOICE CALLING HIM, YOU ARE WANTED IN SLUMBERLAND.

2 HE PROCEEDED TO REPLY WHEN HE DISCOVERED THE FLOOR FLOODED WITH WATER WHICH WAS RISING RAPIDLY AND FRIGHTENED HIM.

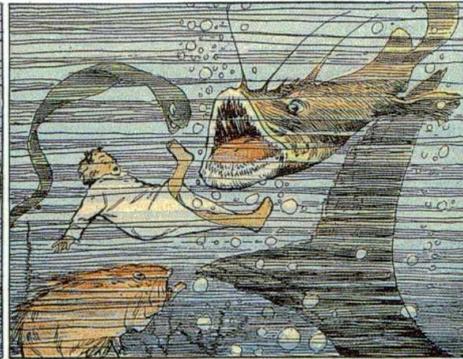
3 NEMO HAD NOT YET LEARNED TO SWIM ALTHOUGH HE WAS TEMPTED TO JUMP UNTIL THE VOICE AGAIN CALLED, HAVE NO FEAR, NEMO.



4 THE IDEA OF JUMPING HAD BY THIS TIME ENTIRELY VANISHED FROM HIS MIND SO HE BEGAN TO CALL TO HIS FRIEND, THE STRANGE VOICE, HEY YOU!

5 AT LAST THE BED BUMPED AGAINST LAND TO WHICH HE LEAPED WITHOUT HESITATION AS A STORM WAS RAGING AND THE SEA WAS FURIOUSLY ANGRY.

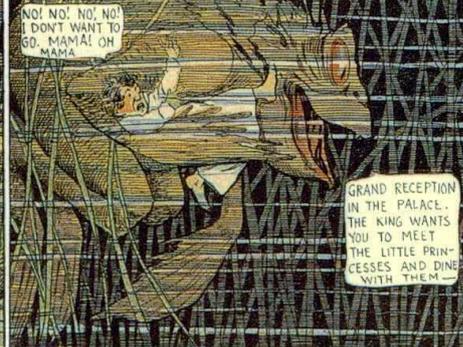
6 AFTER THE STORM SUBSIDED HE DISCOVERED THE LAND HE WAS ON TO BE MOVING SWIFTLY THROUGH THE WATER BUT THE VOICE ALLAYED HIS FEARS.



7 ALTHOUGH NEMO WAS A GAME LITTLE CHAP, HE FELT HE MUST GO HOME. HE HAD GONE FAR ENOUGH, SOME OTHER TIME HE WOULD COME, LATER ON.

8 SO HE LET GO BUT AFTER SOME QUICK THINKING HE BEGAN TO REGRET THAT HE HAD NOT REMAINED ABOARD THE WHALE AS HE WAS INSTRUCTED.

9 NEMO RESOLVED, HOWEVER, TO MAKE THE MOST OF IT AND GET HOME... ALTHOUGH HE WAS BECOMING QUITE DISCOURAGED, HE WOULD NOT GIVE UP.



10 BUT WHEN HE CAME BEFORE THE MAGOOZLA HE ALL BUT COLLAPSED THAT PARTY'S EFFORTS TO CONSOLE HIM BEING USELESS HE BEGAN TO SCREAM.

11 THE MAGOOZLA GRABBED UP THE SCREAMING BOY AND STARTED AT ONCE FOR SLUMBERLAND WITH THE SPEED OF A ROCKET KICKING AND -

12 YELLING UNTIL HE AROUSED HIS MAMA NEMO AWAKE.

(COPYRIGHT, 1905, BY THE NEW YORK HERALD CO.) WINSTON MCGEE

3.1.2. Psychanalyse de la bande dessinée, Serge Tisseron

La bande dessinée est restée pendant longtemps un domaine de création à l'identité en perpétuel ballottage, certains ne lui reconnaissant qu'une fonction de distraction enfantine ou adolescente, quand ils ne lui prêtaient pas des effets néfastes tel que l'illettrisme ou l'abêtissement, d'autres soutenant que la BD est un art à part entière avec ses exigences, ses traits de génie et ses spécificités narratives. En somme, un art cohérent et consistant, qui peut prétendre à une certaine profondeur expressive et graphique. C'est en 1964 que Claude Beylie¹⁶ attribue à la bande dessinée le qualificatif de 9^e art, et l'inscrit ainsi dans une forme de légitimité (non unanimement reconnue) vis-à-vis des autres formes d'expressions artistiques.

La question, ici, n'est pas de savoir si la bande dessinée est un art, cela demanderait de définir ce qui fait art, et certainement de prendre des positions idéologiques bien loin de nos préoccupations. Il est toutefois important d'avoir à l'esprit la difficulté de la bande dessinée à être considérée comme légitime dans le champ artistique et digne d'intérêt dans le champ de la recherche. Il en résulte que les écrits théoriques la concernant sont assez récents, notamment dans le milieu universitaire, au sein duquel Tisseron s'inscrit comme l'un des précurseurs avec ses ouvrages sur Hergé.

Alors que les travaux sur la peinture, le théâtre, ou le modelage, sont nombreux dans le champ de la psychanalyse et de la psychopathologie, presque aucune publication ne traite spécifiquement de la bande dessinée. Serge Tisseron est l'un des rares à avoir consacré plusieurs de ses écrits à ce média, à commencer par sa thèse qu'il a présenté sous forme d'une BD. Par la suite, il écrira cinq ouvrages sur la bande dessinée, traitant du rapport que le lecteur entretient avec ses albums fétiches, et de ce qui se joue pour le dessinateur (ici professionnel¹⁷) dans le recours au dessin et à sa répétition de case en case. Ce sont surtout ses développements sur les enjeux psychiques liés au dessin et plus particulièrement au trait qui vont nous intéresser

¹⁶ Critique et historien du cinéma qui, dans son article « *la bande dessinée est-elle un art ?* », paru en 1964 dans la revue *Lettres et Médecins*, propose d'appeler la bande dessinée : 9^e art. La huitième place dans la classification des arts étant attribuée, de manière indistincte, à la télévision, la radio et la photographie...

¹⁷ Les ouvrages de Tisseron traitent avant tout des aventures de Tintin dessinées par Hergé, mais aussi de la saga « la quête de l'oiseau du temps » de Loisel et Letendre.

ici, ainsi que le rapprochement que l'auteur opère entre le cadre de la case et un potentiel espace contenant.

3.1.2.1. Logique du trait et processus de séparation

La bande dessinée évoque inévitablement la question du dessin et du tracé qui la constitue, puisque, à la différence de la peinture (que l'on peut retrouver aussi en BD mais qui n'est pas majoritaire) qui est faite de couleurs, de mouvements, de matières plus ou moins mélangées, malaxées, travaillées en aplats ou en volumes, le dessin suit une toute autre logique qui est celle du trait, qui découpe l'espace de la feuille, s'y enfonce tout en cherchant une fluidité et une justesse du tracé qui dépassera son absence d'épaisseur. Dans cette opération le papier est frotté, percé, caressé, gratté, en somme, éprouvé, choyé ou malmené. Tisseron se saisit de cette question du trait pour rendre compte des enjeux psychiques qui l'accompagnent, en appui sur les premières expériences graphiques qui apparaissent au moment où l'enfant fait l'acquisition de la marche. De cette exploration de l'espace résulte les premières possibilités d'autonomisation et d'absence, qui se constituent comme des moments critiques dans la relation à la mère, aussi bien pour l'enfant qui doit se confronter à la question de la séparation et de l'ambivalence qu'elle induit, que pour la mère qui doit renoncer à la dépendance réciproque qui avait marqué les premiers temps de relation avec son enfant. C'est dans ce contexte qu'émergent les premières productions graphiques, au sein desquelles l'enfant va faire trace sur le monde qui l'entoure, réactivant dans « *chaque trait et indépendamment de la représentation qui s'y trouve figurée, les enjeux d'un psychisme confronté au détachement du psychisme maternel où il s'est d'abord enraciné* » (Tisseron, 1985, p.154). Dans cette activité, le trait vient marquer la surface monochrome et unifiée du papier d'un tracé qui, aussi minime soit-il, sépare soudainement la surface en deux espaces : droite/gauche, dessus/dessous, figure/fond. C'est toute une série de processus psychiques qui sont alors initiés ou réinterrogés par le biais du dessin, allant de la question de la séparation et de la relation de fusion ou de différenciation qui l'accompagne, à celle de la toute-puissance, de l'ambivalence et de l'agressivité que ces modalités de relation vont faire éprouver au sujet.

Cette proposition de Tisseron n'est pas sans rappeler le terme d'« *interface*¹⁸ » (Anzieu, 1981, p.71) utilisé par Didier Anzieu pour rendre compte de la première image que le bébé se fait de son corps, alors perçu comme amalgamé à celui de sa mère par une peau commune qui appartient à chacun de manière indifférenciée. Cette peau, outre sa fonction d'interface, est également une surface réceptrice, où vont venir s'inscrire les stimulations et excitations auxquelles le bébé est exposé. Anzieu fait un lien direct entre cette surface d'inscription première et primaire, et les divers matériaux modelables et modelés par l'activité créatrice, il dit à ce sujet :

La toile du peintre, la page blanche du poète, les feuillets rayés de lignes régulières du compositeur, la scène ou le terrain dont dispose le danseur ou l'architecte et évidemment la pellicule du film, l'écran du cinématographe, [et, pourrait on rajouter, la planche de bande dessinée] matérialisent, symbolisent et ravivent cette expérience de la frontière entre deux corps en symbiose comme surface d'inscriptions, avec son caractère paradoxal, qui se retrouve dans l'œuvre d'art, d'être à la fois une surface de séparation et une surface de contact. (Anzieu, 1981, pp.71-72)

Ce paradoxe se rend particulièrement sensible dans les activités artistiques que l'on pourrait qualifier de « visuelles », au sein desquelles l'objet en train d'être créé, tout comme l'objet fini, s'offre au regard selon deux modalités d'appréhension possibles, l'une percevant l'objet comme différencié et inscrit dans un espace détaché du sujet, l'autre percevant l'objet comme une forme d'excroissance, d'objet/sujet sur le modèle de la relation fusionnelle entretenu dans les premiers temps de la vie avec l'objet primaire.

3.1.2.2. Logique du cadre et dynamique présence/absence

Il est évident que le trait n'est pas l'apanage de la bande dessinée¹⁹, elle l'utilise toutefois de manière originale en le constituant comme un code narratif à part entière : celui du cadre de la case qui, tout comme le dessin qui l'habite, se constitue (classiquement) d'un trait fermé délimitant une portion d'espace. A ce sujet, et de manière furtive, Tisseron pose une question fondamentale concernant la résonance

¹⁸ Préfigurant déjà ce que seront les fonctions du Moi-Peau au regard du processus de différenciation du Moi dans l'édification des limites interne/externe.

¹⁹ Quoi que le terme de « *ligne claire* » utilisé pour qualifier le style graphique de Hergé, que l'on reconnaît par la rigueur de son trait à l'épaisseur constante, qui ne lui donne pas d'autre fonction que de délimiter et d'entourer des formes, marque bien l'importance que le trait revêt en bande dessinée peut être plus que dans d'autres formes d'expression artistique.

possible entre le trait du dessin et le trait du cadre qui l'entoure. Sa question est la suivante : « *le cadre dont chaque vignette est limitée n'évoque-t-il pas lui-même, au-delà de la question des limites, celle de la séparation ?* » (Tisseron, 2000, p.61).

Dans la clinique qui nous préoccupe, nombre de difficultés ont été rencontrées par les patients lorsqu'ils ont dû se confronter à cette question du cadre de la vignette (qu'elle ait été effective ou non) et au découpage iconique et spatial qu'elle induisait. Le cadre de la vignette est un représentant assez transparent de ce qu'on pourrait appeler une limite, puisqu'il délimite et sépare des espaces distincts et peut créer des relations d'emboitements. A ce sujet Michel Rio²⁰ dit bien comment la cadre de la case vient délimiter deux espaces aux qualités spécifiques : celui de la page qu'il nomme « *espace réel* », et qui renvoie aux objets et au monde se trouvant à l'extérieur, exclus du cadre, et l'espace de la « *fiction* » et de la « *métaphore* » qui se trouve inclus à l'intérieur du cadre et qui correspond à un espace de mise en représentation et de dramatisation. Le passage entre ces deux univers suppose un mouvement d'intégration du lecteur dans l'espace fictionnel de la case (par le regard, l'imaginaire, par des mouvements projectifs) puis de « *rejet* » de ce même lecteur du fait d'un effet de coupure induit par le cadre et l'émergence de l'espace de la page. Ainsi, la rencontre avec la bande dessinée contraint à être dans une relation perpétuelle d'investissements et de coupures, analogue au mouvement de présence/ absence qui sous-tend le processus de séparation psychique. Pour Tisseron, le trait et le cadre qui caractérisent le processus narratif de la bande dessinée, ont, de ce fait, un pouvoir de captation des processus psychiques liés à la question de la séparation :

La surface où s'expose la bande dessinée concrétise un espace intérieur, ou plutôt la représentation psychique d'un espace qui se retrouve dans toute opération faisant intervenir le corps et ses limites : (...) expérience de séparation entre deux personnes où sont impliqués leur zone de contact et l'espace qui les sépare. Or les enjeux mobilisés par ces expériences diverses se trouvent également réunis dans le geste de dessiner. (Tisseron, 2000, p.37)

²⁰ Dans son article « *cadre, plan, lecture* » paru en 1971, dont la méthodologie « artificielle » a ensuite été très critiquée par les sémioticiens de la bande dessinée. Dans cet article Michel Rio décide de se soustraire à la question de la narration pour se consacrer à la seule étude des cadres en BD. Pour des théoriciens comme Peeters ou Groensteen cette démarche est bien trop partielle pour être pertinente et ne rend absolument pas compte des effets d'inter-relations entre « *tableau* » et « *récit* ». (Peeters) ou entre « *arthrologie* » et « *spatio topie* » (Groensteen)

3.1.2.3. Case et contenant(s) psychiques

Plus que le dessin lui-même, ce qui spécifie la bande dessinée et marque sa singularité vient se loger dans le recours à une succession de cadres. Une planche de bande dessinée vide de contenus iconiques, sur laquelle apparaîtraient toutefois les cadres vignettaux, évoquerait, à elle seule, et de manière schématique l'objet bande dessinée dans son entier.

Tisseron a bien repéré cette prégnance du cadre dont il dit que c'est certainement la caractéristique la plus importante du média bande dessinée qui « *organise un mode narratif où chaque contenu se trouve cerné et enfermé par un contenant spécifique : à chaque texte correspond son ballon, à chaque case son cadre et à chaque image sa ligne* » (Tisseron, 2000, p.99). Ce qui est alors essentiel dans le recours à la bande dessinée se trouve dans cette multiplicité et cet emboîtement réciproque des cadres, qui pourraient avoir un effet de soutien, et surtout de contenance des représentations psychiques mises en jeu dans l'espace de la case et de la planche. Sans même parler des contenus iconiques et de leur signification, cet élément fondamental, voire même central de la structure narrative de la bande dessinée pourrait alors se constituer comme un espace étayant, enveloppant et contenant qui pourrait accueillir les tentatives de mise en représentation de contenus psychiques inconscients. A ce sujet, Tisseron va même plus loin puisqu'il définit la bande dessinée comme « *un espace privilégié où un psychisme mal établi dans ses propres limites trouve une confirmation et un renforcement. En délimitant plus que tout autre genre un dedans et un dehors, elle tend à refaire une enveloppe.* » (Tisseron, 2000, p.102).

Une partie de cette recherche viendra interroger et approfondir ce que Tisseron esquisse ici rapidement, concernant le cadre en bande dessinée et ses analogies possibles avec les diverses théories liées aux enveloppes et contenants psychiques, ainsi que ses effets sur le dessinateur et éventuellement sur le destinataire de la planche ainsi produite.

3.1.2.4. Tisseron, des apports théoriques sources d'ambivalence

Il m'a semblé important de situer mon rapport aux écrits de Tisseron qui sont les apports théoriques les plus complets concernant la bande dessinée en psychanalyse. Force est de constater qu'au moins deux des grandes thématiques qui organisent mes hypothèses de recherche sont esquissés dans les travaux de Tisseron ; à savoir la question de la séparation - présence/absence induite par le trait, et la question du cadre et de ses qualités contenantes. Pour autant, il m'est difficile, dans ma recherche et dans mon rapport à la bande dessinée, de me sentir affiliée à la pensée de Tisseron.

La première raison est évidemment narcissique. En cela, elle n'a que peu de valeur pour la recherche. Face à un objet de recherche original, la primauté de la découverte peut être séduisante et l'angoisse de ne rien découvrir de plus que ce qui a déjà été dit est prégnante. C'est pourquoi mon premier mouvement aura été celui du rejet ou du désintérêt, pour finalement, l'écriture et l'élaboration faisant, renouer avec les écrits de Tisseron. Dépassant cet enjeu individuel, mon rapport aux écrits de Tisseron est double en ce qu'ils déploient une ingéniosité et une richesse certaine dans la lecture psychanalytique de l'œuvre d'Hergé par exemple, tout en éludant ce qui fait la spécificité de la bande dessinée en tant que structure langagière et signifiante. Cette question formelle, parfois même technique, n'a pas seulement pour intérêt de souligner toutes la richesse et la complexité de cette forme artistique, mais permet surtout de pouvoir délimiter ce qui organise cette clinique spécifique en termes de matérialité. Ne nous y trompons pas, il s'agit là d'une matérialité vivante, avec l'enjeu de pouvoir saisir ce qui l'organise de manière dynamique notamment depuis les processus qui la traverse. Dans les écrits de Tisseron, c'est avant tout la dimension narrative qui prévaut, parfois saisie avec une rudesse toute psychanalytique qui ne laisse finalement que peu de place à la bande dessinée et aux enjeux liés à une clinique de la création qui la traverse.

Pour exemple, arrêtons-nous sur la question du trait et du geste de séparation qu'il induit. Le trait est transverse et appartient aussi bien au dessin (et donc, aussi, à la bande dessinée) qu'à l'écriture. En cela, il n'est pas spécifique à un espace artistique donné. La question de la séparation est, quant à elle un organisateur psychique

fondamental mais aussi un motif central en bande dessinée. Tisseron la saisit quasi exclusivement à travers la question du dessin et du trait là où ses enjeux se présentent et se nouent de manière bien plus spécifique et puissante à l'endroit des blancs inter-cases. Avec cette obligation lecturale et projective d'opérer un mouvement d'investissement et de désinvestissement de l'espace iconique lorsque l'on se trouve aux prises d'un récit en bande dessinée. En cela, les écrits psychanalytiques de Tisseron sur la bande dessinée laissent l'impression que quelque chose de fondamental est là, une intuition, mais qu'il y a comme un point aveugle, quelque chose qui échappe à la seule théorie psychanalytique et demande de pouvoir se tourner vers la sémiotique et les sciences du langage.

3.1.3. Du manga dans la bande dessinée, une ouverture vers la question structurale

Dans la communauté grandissante qui se réunit autour de l'univers Manga, la question du rattachement de ce genre littéraire à celui, très large, de la bande dessinée est toujours un point de discussion délicat tant la question narcissique est centrale dans l'amour porté à ce média. Peu importe de savoir si le manga est un sous-genre de la bande dessinée, une extension²¹ ou un objet qui lui est à part si ce n'est indépendant, il n'en reste pas moins qu'il répond à une logique séquentielle similaire à celle de la bande dessinée et que la présence de cases et de blancs inter-cases les accole l'un à l'autre. Dans la clinique de l'adolescent, un intérêt tout particulier est porté à ce média²² avec notamment les écrits de Joëlle Roseman (2010, 2014, 2011) et Christian Bonnet (2014, 2016).

3.1.3.1. Manga et motifs narratifs adolescents

²¹ Ce qui serait méconnaître l'histoire de cet art et son développement en des terres et des temps très lointains à la bande dessinée européenne. Il suffit de revenir aux productions de Hokusai (1760-1849) pour se rendre compte qu'un terreau propice à la naissance du manga était déjà-là bien avant les productions de Tôpffer.

²² Qui, bien que plus récent que la bande dessinée en Europe, a néanmoins suscité un intérêt clinique beaucoup plus vif, peut être à la manière de celui porté aux arts numériques ou urbains actuellement. En surplus de l'objet lui-même, il s'agirait alors pour la recherche de se saisir des cliniques contemporaines et émergentes. La bande dessinée ne rentre pas dans cette logique répondant plutôt à une présence en « arrière-fond » de la sphère culturelle.

Mon propos est d'éclairer les liens de correspondances, d'homologies et d'isomorphismes entre les processus psychiques qui traversent le sujet créateur ou lecteur et le système sémiotique de la bande dessinée qu'il va produire ou lire. Comme évoqué dans la partie V.1.2 « Psychanalyse de la bande dessinée, Serge Tisseron », cette question n'est pas nouvelle et transparait çà et là dans les écrits de cet auteur, sans jamais vraiment connaître de réel développement théorique. Plus encore que dans les écrits de Tisseron, cette question apparaît clairement dans les recherches de Roseman (2010, 2011, 2014) et Bonnet (2014, 2016) :

Il me semble intéressant de faire un lien entre les spécificités formelles, les codes de narration graphique des mangas, et certaines caractéristiques de l'adolescence, la temporalité et la relation aux limites par exemple. Nous avons vu que les personnages évoluent dans des cases dont ils peuvent franchir les limites à leur gré et ne sont pas contraints par une régularité ou une conformité spatiale et temporelle, ce qui confère aux récits une flexibilité, un dynamisme et une expressivité décuplée par l'omniprésence des onomatopées. Aussi pourrions-nous comparer les codes de narration graphique, autrement dit le « langage » des mangas à celui des enfants et des adolescents – plus « libre » – et celui des bandes dessinées occidentales au « langage » des adultes – plus « retenu » dans les limites qui lui sont imparties. (Roseman, 2011, p.74)

C'est au cœur de la clinique de l'adolescent que cette rencontre se mue en objet de recherche, au détour de la figure du sexuel et du féminin pour Roseman, qui s'intéresse tout particulièrement aux mangas de type « Shōjo » (théoriquement destinés à être lus par des jeunes femmes). Ces mangas mettent en scène avec intensité la question de la sexuation, du genre et des enjeux névrotiques et narcissiques liés au lien à l'autre et à soi qui entre en crise au moment de l'adolescence²³. Parce que la question du genre n'est pas étrangère à l'univers manga, Bonnet se saisit, quant à lui, de cette homologie structurale entre processus psychiques et rhétorique des mangas à travers les récits de patients qui se réfèrent quant à eux à des mangas de type Shonen (théoriquement à destination des garçons, souvent emplis de combats).

D'un côté, il est question de l'interdit sexuel, de la représentation des corps et de la sexuation dans les mangas. Jouant avec les signes qui appartiennent au masculin et

²³ Toutefois entendons bien le terme d'adolescence comme tenant d'un panel de processus psychiques bien plus qu'à un stade du développement, dans ce cadre il n'est pas inutile de citer Philippe Gutton qui définit ces processus par les termes de « pubertaire » (1991) comme « *génitalisation des représentations incestueuses*, », ou encore « *adolescents* » (1996), comme catégorie de « *l'idéalisation, déssexualisant la violence des pulsions* ».

au féminin pour mieux les interroger et flirter ainsi avec un monde fait d'ambiguïté, d'indistinction, souvent mue d'enjeux homosexuels latents ou manifestes. Ce jeu avec les limites du genre et son ouverture trouve écho dans la structure formelle du manga qui est, de manière plus systématique que dans la bande dessinée européenne, mis à l'épreuve. Les cases s'ouvrent, sont effractées, disparaissent d'un coup ou prennent des formes triangulaires... De l'autre côté, il est question du recours au manga comme d'un mythe, structurant des hypothèses et des théories sexuelles juvéniles. Le mythe étant étroitement lié à la figure du héros : « *Rank insiste sur l'exposition du Héros qui sera abandonné, exposé à un sort funeste (les flots, la forêt et les bêtes féroces). Ayant traversé cette exposition, il en ressort marqué et transformé, il est désormais porteur d'un signe sur le corps, d'une marque (cicatrice, ombre, silhouette, lettre...) qui vient indiquer dans la chair même le vecteur du destin.* » (Bonnet, Petit, Pasquier, 2014, p.48). La cicatrice se constitue alors en signe directement apposée sur le corps du héros et souvent reprise, en miroir par le nom de celui-ci. Ainsi, le nom de Naruto²⁴ se réfère aussi bien à ce qui le nourrit de l'extérieur qu'à ce qui l'habite de l'intérieur, les deux interrogeant la question de la filiation et de ses enjeux affectifs. Full Metal Alchemist est le nom donné à Edouard, Alchimiste d'état, qui porte deux prothèses de métal – tout à la fois punition (castration) pour avoir voulu outrepasser un interdit (des générations) et marque d'un apprentissage qui lui octroie une très grande puissance.

3.1.3.2. Du Manga comme ouverture vers une rhétorique structurale

Si les enjeux narratifs et fantasmatiques de telles productions entrecroisent les questions adolescentes il n'en reste pas moins qu'elles ne peuvent leurs faire écho que dans la mesure où la corporéité du lecteur est-elle aussi sollicitée et travaillée par ces récits. Cette dimension n'est pas oubliée par Roseman (2010, 2011, 2014) et Bonnet (2014, 2016) et c'est tout particulièrement à cet endroit que je me sens proche de leur pensée.

²⁴ Naruto est le nom donné à un ingrédient présent dans les plats de Ramen, nourriture favorite du personnage, et qui dessine une forme de spirale très proche de la marque que porte Naruto sur son ventre et qui scelle Kyubi à son destin.

3.1.3.2.1. Une place particulière donnée à l'onomatopée

Nous le verrons avec les productions de Rodolphe (cf. X.4. Rodolphe – l'ombre mortifère), inspirées d'ailleurs du manga Dragon Ball Z, l'onomatopée a une place particulière dans les processus psychiques qu'elle soutient et plus particulièrement dans son lien à la corporéité. Si elle est présente en bande dessinée européenne de manière sporadique, elle est un signe central dans les mangas. Tisseron a pressenti la nature ambiguë de ce signe dont il nous dit qu'il est la *substance* sonore des premières expériences vocales projetées sur le monde, chargée des expériences fondatrices du corps, en particulier alimentaires et excrétrices (Tisseron, 2000). Le terme de « substance sonore » est intéressant en ce qu'il saisit la qualité paradoxale de l'onomatopée, entre matière/image palpable par le tracé et élément sonore insaisissable et fugace. Pour autant, il semble qu'en deçà de la lecture psychanalytique liée à l'oralité, l'analité et la dimension phallique, l'onomatopée doit être considérée dans son rapport plus direct avec la sensorialité, depuis une lecture à la lisière de la phénoménologie et de la sémiologie pour ensuite pouvoir être saisie par l'interprétation psychanalytique.

A demi-mot, c'est ce que nous propose Roseman (2010) dans son article « Maji, regard sur les onomatopées ». Loin de l'utilisation parfois très littéraire que le français fait de sa propre langue, les japonais utilisent les onomatopées au quotidien pour exprimer une sensation, un sentiment, un silence ou une action silencieuse (par exemple quand quelqu'un rougit ou à une érection). Ce langage annexe, mouvant et flexible à l'infini, s'organise en trois catégories : l'une imite les sons (comme le « plouf » que nous connaissons bien), l'autre imite les voix (le « aïe ! » ou le cris « Haaaaa ») et le dernier, plus inhabituel pour nous, imite l'état de la personne qui l'emploie et appartient à la catégorie des « psychomimes » : « *En japonais, doki signifie les palpitations du cœur dans une situation anxiogène. La peau ou les yeux font hiri quand ils picotent ou démangent. L'usage des onomatopées serait-il l'indice d'une économie de langage pour tenter de saisir directement, « à bras-le-corps », une réalité qui nous échappe ?* » mais aussi « *une lueur fait kira ; telle autre, plus éblouissante, gira* » (Roseman, 2010, p.168). Nous sommes là face à un langage dans lequel il y a du corps, un langage presque substantiel, avec un signifiant au plus près de la sensation et bien loin de la formule strictement abstraite. Nous sommes

proches des sons liés à différentes expériences corporelles mais aussi de l'affect dans la manière dont il va être saisi depuis le corps selon des caractéristiques propres au champ sensoriel : lourdeur ou légèreté, sécheresse ou humidité, gluant, doux ou rugueux, coloré ou au contraire noir ou blanc, produisant un son aigu, sourd, rauque, grave ou étouffé, acide, sucré, âpre... Le corps se déploie à l'intérieur du son.

Roland Barthes dit au sujet des idéogrammes : « *Les signes idéographiques, logiquement inclassables, puisqu'ils échappent à un ordre phonétique arbitraire mais limitée, donc mémorables (l'alphabet) et cependant classés dans des dictionnaires où ce sont – admirable présence du corps dans l'écriture et le classement – le nombre et l'ordre des gestes nécessaires au tracé de l'idéogramme qui déterminent la typologie des signes* » (Barthes, 1970, p.132). Les onomatopées suivent à certains égards la même logique et sont, elles aussi, porteuses d'une présence et d'une résonance corporelle qui trouve son sens dans le contexte de leur production et dans la lecture que peut en faire son destinataire. Ici, il serait donc avant tout question de passer par une logique sémiotique : quel signe ? Quelles qualités formelles ? Quel contexte ? Qu'est ce qui les précède ou les suit ? Pour ensuite glisser vers un mode d'appréhension phénoménologique : évoquent-elles en termes d'image et de sensation, quelle corporéité dans le signe ? Pour ensuite voguer doucement et en appui sur ces deux dimensions vers une lecture psychanalytique de ces phénomènes.

3.1.3.2.2. La rhétorique structurale

Dans les travaux de Bonnet (2014) sur la figure du héros dans les mangas de type shônen, la question du signe est centrale et se laisse saisir depuis une analyse structurale des récits. Cette dernière se nourrit aussi bien du discours des adolescents sur leur lecture que des caractéristiques narratives propres aux mangas convoqués dans ce matériel discursif. Ce faisant, la méthodologie utilisée est proche de celle énoncée dans le paragraphe précédent à savoir : une saisie sémiotique des éléments du discours adolescent depuis la figure du héros – ici plus attachée à la dimension narrative qu'à la dimension formelle – et une saisie des enjeux transférentiels qui se déploient au travers de ces motifs discursifs et de leur agencement. Toutefois, et en différence de ma méthodologie d'approche, le registre

sensoriel est présent puisque nécessairement accolé au transfert sans toutefois être saisi par une pensée phénoménologique, ce qui n'est pas illogique si on considère qu'il s'agit moins ici d'une clinique de la corporéité que d'une clinique du récit²⁵. Également, la question formelle propre au manga est presque imperceptible et l'abord sémiotique se trouve avant tout au service du signe narratif. En amont de ces travaux sur les mangas, Bonnet définit sa méthodologie d'approche des récits et de la clinique depuis le terme de « rhétorique structurale » (Bonnet, 2001, p.90) :

En entretien et dans le travail d'écriture des récits cliniques, l'ampleur du discours constitué en texte paraît flagrante. La rhétorique en sa refonte structuraliste apporte une qualification aux effets du texte en organisant une méthode d'analyse. L'analyse structurale des récits crée des concepts forts qui ne réduisent pas l'analyse des discours à une perspective linguistique. Il n'est donc pas inenvisageable de proposer un axe de travail autour de la rhétorique de la clinique. (...) Notre mode de dégagement et d'engagement en cette problématique consistera à exacerber une tension en indiquant que depuis la perspective d'une recherche en psychopathologie et psychanalyse, la rhétorique apporte un niveau d'analyse méthodologiquement fort qui se rompt avec le niveau d'analyse psychanalytique ; il n'y aurait donc pas adjonction de niveaux différents, mais bien prolongement ou continuité entre les deux. (Bonnet, 2001, pp.91- 93)

Les écrits de Bonnet ont nourri les prémices de ma recherche et sont tout à la fois un socle sur lequel s'appuie ma méthodologie et un objet que je souhaite pouvoir compléter dans le rapport à la bande dessinée, par la question sémiotique, formelle et phénoménologique.

²⁵ Théories sexuelles infantiles, roman familial et mythologie.

3.2. SÉMIOTIQUE DE LA BANDE DESSINÉE

3.2.1. Préalable : la bande dessinée comme langage

Il n'est aucunement question de prétendre à une maîtrise des concepts qui jalonnent le champ de la sémiotique et/ou de la sémiologie²⁶. Toutefois, il n'est pas inutile de rappeler ce qui est au fondement de ces champs d'investigation, mais aussi de s'imprégner de leurs apports théoriques sur les signes iconiques. Ainsi, des auteurs fondamentaux comme Saussure, Pierce, Barthes et Umberto Eco seront évoqués. Faute d'être spécialisée dans les études linguistiques, cette opération se fera à la lumière de ma sensibilité concernant leurs écrits sur l'image et le langage.

3.2.1.1. Aux origines de la linguistique : Ferdinand de Saussure

Le phénomène linguistique est complexe parce que multiple, c'est un objet composite fait de plusieurs faces qui se détachent ou s'entrelacent selon le regard que l'on porte sur elles. Le son, par exemple, peut être attrapé dans ses qualités physiologiques (il surgit d'une activité vocale) ou comme signe d'un phénomène psychique. Il peut aussi être perçu comme une production individuelle ou sociale, l'une et l'autre étant conjointement liées tout en se différenciant en matière d'inscription signifiante.

Ainsi, l'objet de la linguistique ne s'offre jamais au regard du chercheur de manière unifiée, l'obligeant à s'inscrire dans divers champs théoriques tels que la psychologie, l'anthropologie, la sociologie et bien d'autres. Selon les propres termes de Saussure, la linguistique est « *un amas confus de choses hétéroclites* » (Saussure, 1916, p.24). Une question se pose alors : celle de savoir si cet amas est tout de même régi par un ordre, un code, un système, une organisation qui se laisse saisir comme le dénominateur commun à toutes ces choses hétéroclites qui composent le langage. La langue tient cette fonction organisatrice, elle ordonne les faits de langage en les inscrivant dans un ensemble de conventions nécessaires, adoptées par le corps social et qui permet la communication. Ainsi, et pour éclaircir les différentes

²⁶ Cette question sémantique sera reprise dans la partie 1.1.5

terminologies, le langage est la somme des rencontres entre la langue, donc le code qui l'organise, et un contenu singulier et signifiant qui correspond à la parole. La parole recouvre ce qui, des faits de langage, est modelé par le sujet selon son inscription sociale, ses relations d'objets, ses désirs et fantasmes. A certains égards, sans être toutefois dans un rapport de similitude point par point, la langue pourrait se rapprocher de ce que Anzieu nomme « *le code de l'œuvre* », et qui est à entendre comme un « *organisateur de toute série de processus secondaires* », un « *éventail des ressorts logiques à l'œuvre dans une production créatrice* » (Anzieu, 1981, p.116). Le code de la langue est de ceux qui sont communément partagés, connus et reconnus, habité singulièrement par tous, et qui, au détour d'une poussée créatrice due à l'émergence d'un contenu inconscient, pourra être saisi, détourné, déjoué, malmené, modelé au gré des besoins de mise en représentation du sujet, qui prendront soudainement « *corps* » à travers un matériau adéquat. Reprenons ce qu'Anzieu dit au sujet du lien entre code et corps de l'œuvre : « *le code ne peut se réaliser, qu'en recevant du créateur un corps qu'il a pour fonction de modeler, d'animer, de doter d'une forme* » (Anzieu, 1981, p.117). Il va sans dire que la bande dessinée, dans sa dimension discursive, relève de cette logique langagière entre code et corps, langue et parole.

La langue serait alors la matrice transversale au sein de laquelle l'individu pourrait venir s'inscrire, et se dire, sous ses multiples inscriptions qu'elles soient psychiques, sociales, anthropologiques ou sémiotiques. Loin d'être un cadre/code rigide, la langue se laisserait alors modeler aux grés de ces inscriptions. En dehors des effets de signifiante que permet le langage, on peut penser la dialectique entre langue et parole, code et corps, comme significative du rapport que le sujet entretient avec ses organisateurs psychiques infantiles qui « codent » son rapport au monde en matière de temporalité (différence des générations), de corporéité (différence des sexes) et de spatialité (interdit de l'inceste) ainsi que de façon transférentielle.

3.2.1.1.1. Le signe = signifiant/signifié

« *Prise en elle-même, la pensée est comme une nébuleuse où rien n'est nécessairement délimité. Il n'y a pas d'idée préétablie, et rien n'est distinct avant l'apparition du*

langage » (Saussure, 1916, p.156). S'inscrivant toujours à la lisière de la psychologie, Saussure envisage le signe comme une matière plastique, dont la forme est aménageable en signifiants.

Le signe unit deux termes de nature psychique, le signifiant et le signifié. Le signifié correspond à l'empreinte psychique d'un objet ou d'un phénomène appréhendé par nos sens, le signifiant est, quant à lui, plus abstrait et correspond au mot/son qui va venir représenter, prendre la place du signifié absent et le rendre présent par l'acte de phonation ou d'écriture. C'est ce qui le nomme. L'émergence d'un signe, ainsi que son déchiffrement, ne sont pas un fait du hasard mais s'organisent autour des codes de la langue qui lui offre une matrice contenant dans laquelle venir s'inscrire. Le signe est avant tout à considérer comme une forme non une substance, un contenant discriminant et organisant un contenu psychique dont il ne saisit que les contours. C'est l'agencement d'une multiplicité de signes qui tiendra cette fonction substantielle.

Le langage, loin d'être un simple transcritteur des pensées, pourrait alors être envisagé comme un intermédiaire, un média permettant au contenu psychique (que l'on pourrait rapprocher d'un état de « *pré-conception* » tel que Bion (1962). le définit : comme un contenu psychique en attente d'une forme) de trouver une forme à travers le signe linguistique. Par-là, de devenir une pensée, délimitée et organisée par des « *conceptions* ». En bande dessinée, cela a été magistralement repéré et démontré par Tisseron dans son étude des œuvres de Tintin. Pensons aux personnages de Dupond et Dupont qui se ressemblent en tous points physiquement mais qui ne possèdent pas le même nom. Comme porteurs d'une double filiation, d'une différence fondamentale là où le semblable paraît pourtant évident. Depuis cet élément qui les caractérise (et bien d'autres : leur habillement, leurs déboires) ils donnent forme à une partie de l'histoire Hergerienne²⁷ et signifient ce qui a été porté sans être accessible et donc élaboré.

²⁷ Le fait que le père de Hergé et son frère jumeau, portant tous deux la moustache, la canne et des chapeaux similaires, soient nés d'un père inconnu mais présenté comme illustre. En cela, qu'ils portent psychiquement deux noms, celui de leur père biologique et celui du père qui les a reconnus. Deux noms d'autant plus importants que ces deux pères ne se sont pas occupé d'eux.

3.2.1.1.2. Synchronie et diachronie

En linguistique, la synchronie rend compte de l'état de la langue à un moment donné. De sa « *grammaire générale* », communément partagée et reconnue par tous. Cet état s'inscrit dans un fil temporel linéaire qui impose au langage des évolutions dans la manière dont la langue va être adaptée aux besoins communicationnels selon la période qu'elle traverse. Ainsi, Saussure précise que « *tout ce qui est diachronique dans la langue ne l'est que par la parole* » (Saussure, 1916, p.138). Signifiant par-là que ce sont les modifications individuelles, reprises collectivement, qui transforment l'usage de la langue et la grammaire générale de celle-ci. La diachronie va rendre compte de cette évolution, des points d'achoppement, de retournement, d'émergence et de soudaines transformations qui traversent le langage et les codes qui l'organisent. Nous sommes ici du côté de la parole, collective ou individuelle, de ce qui échappe au code, s'en affranchit ou joue avec, selon les enjeux psychiques qui l'infiltrant. C'est là tout l'objet de la psychanalyse que de s'intéresser à ces accidents, à cette parole mouvante, révélatrice de la dynamique psychique du sujet. La diachronie est, en partie, ce qui différencie les œuvres qui s'offrent comme des objets immédiats (plutôt du côté de la production visuelle : peinture, sculpture, etc...) de celles qui forment, du fait même de leur inscription dans un discours temporel, un discours, voire une narration avec un début et une fin. En cela, la bande dessinée qui est un média majoritairement visuel²⁸ est sûrement l'un des rares qui s'inscrit dans une iconicité diachronique : qui produit un discours et non plus qui induit un discours.

Par le fait d'induire un discours, j'entends : produire un discours à partir d'éléments synchroniques. Saussure définit la synchronie comme l'état de la langue à un moment donné, soit comme les éléments signifiants qui parsèment le discours de

²⁸ Non pas en lien avec la question du dessin, puisque celui-ci peut disparaître sans que l'identité de la bande dessinée soit effacée (« *La bande pas dessinée* » de l'auteur Navo). De la même manière que la question du texte n'est pas indispensable non plus, des bandes dessinées muettes existent (par exemple : « *Little Nemo in Slumberland* » de McCay, « *Là où vont nos pères* » de Shaun Tan ou « *La nouvelle pornographie* » de Lewis Trondheim). Ce qui fait l'identité de la bande dessinée, c'est avant tout son découpage spécial délimitant visuellement des portions narratives. Soit la présence de cases même si le cadre en est invisible.

manière immédiate et participent d'une logique de la « coloration »²⁹. L'un des plus beaux exemples de discours induit « en après-coup » est celui de Barthes concernant la publicité Panzani (1964), publicité dont il s'empare à travers un exercice d'analyse de discours sans pour autant s'intéresser au message linguistique, puisque c'est principalement à partir de l'image qu'il va travailler. Il va alors produire un discours sur la valeur signifiante de cette image. En ce sens, il se saisit des signes qui parsèment l'espace iconique de cette publicité pour produire un discours « en après-coup » de ce qu'il lit de l'image. Cet exercice se rapproche de ce que l'on retrouve dans le champ de la sémiotique de la BD sous le terme de « tressage³⁰ » (Groensteen,1999)

A certains égards la bande dessinée - depuis ses qualités visuelles qui mettent en scène de manière transparente sa structure sémiotique - est un système signifiant où les dimensions diachroniques et synchroniques cohabitent, se répondent et s'alimentent.

3.2.1.2. Barthes et la rhétorique de l'image

Reprenons l'exercice de Barthes avec la publicité « Panzani ». Cette analyse d'un discours iconique tente de délimiter les différentes natures de messages qui incombent au support publicitaire et sont liés à la qualité linguistique et iconique de ce support. Par cet abord structural, Barthes essaye de saisir le rapport de ces différents messages entre eux et des signes qui les composent, depuis un principe de solidarité. A savoir : quand un des termes d'une structure change, les autres aussi. Parmi les trois types de messages identifiés un m'intéresse tout particulièrement : le message iconique codé. Dans la publicité Panzani, il s'agit d'une tentative de saisir la logique signifiante d'une image globale dont les différents termes se présentent, sous la forme d'une nature morte. En ce sens, les différents signes ou motifs de cette image sont disposés côte à côte.

²⁹ Terme que j'utilise pour désigner le fait de sortir de la phrase et de la narration, et d'appréhender le texte dans sa globalité depuis l'ambiance, la coloration affective, thématique ou conflictuelle qui le traverse. Repérable notamment à travers les motifs thématiques abordés, l'utilisation des ponctuations, les effets de répétition, d'opposition, de dédoublement, qui ne peuvent être appréhendés que si le texte est saisi dans sa globalité.

³⁰ Cf. Partie 1.1.1.36

Les différents signes iconiques repérés par Barthes (filets, poivrons+tomates, service culinaire, composition en nature morte) ne sont pas linéaires et s'offrent comme « *une série (...) discontinue* » (Barthes, 1964, p.41). Cette discontinuité n'est pas sans faire penser à la bande dessinée qui se compose d'une multitude d'instantanés iconiques discontinus, pouvant être lus de manière linéaire comme la langue écrite, ou de manière globale, depuis une vue d'ensemble synchronique. Néanmoins, supposant toujours qu'un effort de liaison soit opéré par le lecteur.

L'image, dans sa connotation, serait ainsi constituée par une architecture de signes tirés d'une profondeur variable de lexiques (d'idiolectes³¹), chaque lexique, si « profond » soit-il, restant codé, si comme on le pense maintenant, la psyché elle-même est articulée comme un langage ; mieux encore : plus on « descend » dans la profondeur psychique d'un individu, plus les signes se raréfient et deviennent classables. (...) L'image est entièrement traversée par le système du sens, exactement comme l'homme s'articule jusqu'au fond de lui-même en langage distinct. (Barthes, 1964, p.48)

Ainsi, pour saisir ce qu'il en est d'une rhétorique de l'image il faudrait pouvoir déterminer quelle en est l'architecture signifiante au regard de celui qui la produit aussi bien que de celui qui la reçoit. Tout cela par le biais des différentes catégories qui en forment le maillage signifiant, et qui peuvent s'organiser autour d'effets de redondance, d'opposition, de correspondance, de complémentarité. A la manière de la chaîne signifiante qui structure tout discours ou toute production psychique. Comme le fait si bien remarquer Barthes, tout cela s'organise comme un langage : en tant que toute production est régie par un système signifiant adressé à un autre. Que cet autre soit un autre en présence ou un autre en soi. Il faudrait ensuite pouvoir déterminer à quel signifié, spécifique et contextuel, se réfère le signifiant qui est quant à lui global et exposé (c'est-à-dire qui se donne à voir et recouvre tout un champ de connotations qui dépassent le signifié, tout en n'en saisissant pas les particularités). Nous sommes ici face à une problématique ancienne qui touche à toutes les formes de langages. Ce qui nous intéresse tout particulièrement est ce que Barthes développe sur la question de la rhétorique :

La rhétorique apparaît ainsi comme la face signifiante de l'idéologie. Les rhétoriques varient fatalement par leur substance (ici le son articulé, là l'image, le geste etc...) mais non forcément par leur forme, il est même probable qu'il

³¹ Qui se rapproche de la parole, soit de la manière singulière de parler d'un individu

existe une seule forme rhétorique commune par exemple au rêve, à la littérature et à l'image. (Barthes, 1964, p.49)

Nous sommes, là, au cœur même de ma thèse depuis les deux axes qui organisent cette proposition de Barthes, à savoir :

1. Toute production humaine est organisée autour d'une rhétorique globale, dont on peut penser qu'elle est étroitement liée, voir structurellement homologue, aux processus psychiques qui traversent le sujet.
2. Cette structure rhétorique est saisissable dans toute substance langagière utilisée par le sujet, si tant est qu'on en connaisse les codes (et c'est bien là l'objet de cette recherche concernant la substance « bande dessinée »).

Il est même possible d'imaginer que certaines substances, selon leurs qualités et ce qui les constitue possiblement comme des « préformes », vont permettre à des contenus psychiques spécifiques de s'articuler et de se donner en représentation.

3.2.1.3. Umberto Eco et le Groupe μ : sur la question de l'iconisme

Dans son texte « Rhétorique de l'image », Barthes (1964) précise que la troisième nature de message par l'image correspond à un rapport quasi tautologique du signifiant et du signifié. C'est un message considéré comme littéral, dans une similitude presque parfaite entre le signifiant et le signifié, abolissant par là le recours à un code qui permet le passage de l'un à l'autre. Il sera donc qualifié de message iconique « *sans code* ». Précisons que, dans l'exercice auquel se prête Barthes, la publicité Panzani met en scène une photographie. Ainsi, le collage de l'image avec la réalité peut paraître, au premier abord, assez évidente bien que très discutable. D'ailleurs, Barthes précise qu'entre photographie et dessin, la question d'un message littéral ne se pense pas de la même manière puisque, dans toute production graphique, quelles qu'en soient les qualités techniques, il y a des règles de transformation qui codent l'image.

Nous l'avons vu, le signe est défini par Saussure comme « *une entité psychique à deux faces* » (Saussure, 1916, p.99) qui peut être représentée par la figure

signifiant/signifié. Conscient de l'impossibilité de se saisir du réel, Saussure précise bien que le signifié n'est pas la chose même, mais le concept de la chose telle qu'elle a pu être appréhendée par les sens. Ce concept va alors se trouver représenté par un signifiant, qui est une image acoustique, une dénomination psychique du concept. Ce contenu et ce contenant, qui nouent, à priori, des liens arbitraires, forment le signe linguistique. Sur cette question de l'arbitraire, le signe iconique diffère, puisqu'il se définit généralement par un rapport de ressemblance avec la réalité. Cette définition commune ne laisse que peu de place à l'altérité et à la séparation nécessaire à un travail de symbolisation.

Sous couvert d'une relation de ressemblance ou d'isomorphisme avec l'objet qu'elle se propose de représenter, l'image est souvent considérée, d'emblée, comme iconique. Pourtant, dans le champ de la sémiotique, le statut iconique de l'image, et la définition même de l'iconisme, ne font pas consensus et ont amené Umberto Eco et le groupe μ ³², à s'interroger sur sa nature. Ainsi, et bien que leurs avis divergent sur certains points, ces penseurs s'accordent à rejeter tout lien de ressemblance entre l'image et son objet de référence « *les signes iconiques ne possèdent pas les mêmes propriétés physiques que l'objet, mais mettent en œuvre une structure perceptive « semblable » à celle que déclenche l'objet.* » (Eco, 1975, p.37). D'autant plus que le signe se définit par sa fonction de représentant : il est mis « à la place » de son objet de référence, sans pour autant le dédoubler puisque, justement, « il n'est pas l'objet ».

Ainsi, seuls certains traits de l'objet sont signifiés et conservés dans la production du signe, ceux qui sont les plus saillants. Le groupe μ propose un modèle triadique pour comprendre la production du signe : il envisage le signe comme un médiateur, possédant certains caractères de l'objet dit « référent » et certains caractères appartenant au « producteur du signe ». Enfin, le recours à un « type », soit à un modèle intériorisé qui permet de garantir une équivalence entre l'objet de référence et la manière dont il est perçu et transformé par le sujet signifiant, permet la

³² Centre d'études poétiques de l'Université de Liège, proposant des travaux interdisciplinaires en poésie, en sémiotique et en rhétorique. Il a notamment écrit, en 1992 le « *Traité du signe visuel – pour une rhétorique de l'image* ».

production d'un signe individuel et partageable. Ce modèle n'est pas sans rappeler le processus transitionnel tel qu'il a été défini par Winnicott, entre perceptions internes, sujet individuel et culturel, et perceptions externes. Le signe iconique, tout comme le signe linguistique ou l'objet transitionnel, est dans un rapport holistique aux éléments qui permet son émergence et ne se résume pas à leur simple coprésence. En cela, nous rejoignons la perspective structurale Barthienne évoquée plus haut.

Saussure illustre ce dépassement de la juxtaposition par une image tirée de la chimie : « *On pourrait penser plus justement à un composé chimique, l'eau par exemple ; c'est une combinaison d'hydrogène et d'oxygène ; pris à part, chacun de ces éléments n'a aucune des propriétés de l'eau* » (Saussure, 1916, p.145). Il en est de même pour le signe iconique qui transcende sa référence à un signifié et son recours à un signifiant, pour s'ériger en un objet singulier au système signifiant autonome, dont il faut pouvoir appréhender les spécificités et les modalités de fonctionnement.

3.2.2. Sémiologie et/ou sémiotique ?

Ma rencontre avec une « sémiotique » de la BD s'est faite par la lecture de l'ouvrage « *système de la bande dessinée* » (Groensteen, 1999). Dès l'introduction la question terminologique - sémiologie ou sémiotique ? - est posée sans trouver de réponse stricte. A Groensteen de préciser que son approche se réclame d'une « *néo-sémiotique* » (Groensteen, 1999, p.2), où l'image fournirait l'exemple d'un système sémiotique ne reposant sur aucun système fini de signes. Tout cela relevant d'une position critique quant à l'existence d'unités constitutives élémentaires de la bande dessinée qu'il suffirait alors de décomposer. La logique est ici toute autre et vise à saisir les articulations qui composent ce média dans son ensemble. Cette approche est très bien décrite par Hubert Damisch :

Là où la sémiologie s'épuise en vain à mettre à jour les « unités minimales » qui l'autoriseraient à traiter de la peinture comme d'un « système de signes », la peinture démontre, en sa texture même, que le problème demande à être pris à l'envers, au niveau des relations entre les termes, à celui, non des lignes, mais des nœuds. (Damisch, 1984, p.302)

Si une prise de position forte est posée et argumentée, il n'en reste pas moins que le terme de sémiologie utilisé au début de l'ouvrage de Groensteen est rapidement remplacé par celui de sémiotique sans que soit explicité clairement la différence entre les deux. Outre le fait que cet ouvrage n'a pas vocation à éclaircir ce point, cette permutation entre les termes de sémiologique et de sémiotique est assez fréquemment rencontrée dans les textes portant sur les systèmes de signes quels qu'ils soient. La distinction entre les deux est souvent relativement floue, tenant plus d'une affiliation à une école de pensée appartenant à l'histoire de la linguistique qu'à une différence fondamentale quant à l'objet d'étude ou la méthodologie qui permet de l'approcher. Néanmoins, et pour justifier de mon choix d'utiliser le terme de sémiotique, revenons sur les grandes lignes de ces deux termes.

3.2.2.1. Saussure et la sémiologie

Dans l'ouvrage « Cours de Linguistique Général » la sémiologie est présentée comme l'horizon de la linguistique débordant sur des disciplines qui l'entrecroisent et la teintent au cœur même du vivant :

On peut donc concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale ; elle formerait une partie de la psychologie sociale et par conséquent de la psychologie générale ; nous la nommerons sémiologie. Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent. (Saussure, 1916, p.33)

Cette ouverture sur le social et la psychologie offre une visée très large à la sémiologie, qui sera quelque peu délimitée par les cahiers manuscrits sur les *Légendes germaniques*³³. Dans ces écrits, Saussure s'interroge sur le statut des personnages de légende et les compare à des signes linguistiques : 1. contingents dans leur forme, 2. arbitraires dans leur lien et 3. soumis aux aléas des dynamiques sociales en dehors de la conscience de ceux qui les manipulent. Ici, l'ordre sémiologique ne relève ni de la nature ni de la conscience et pourrait être résumé en une logique triadique : contingent, arbitraire, inconscient.

³³ En 1958 la bibliothèque publique et universitaire de Genève a reçu en don deux caisses de manuscrits nouvellement retrouvés et tous écrits de la main de Ferdinand de Saussure. S'y trouvaient des cahiers mais aussi quantité de notes et de feuilles volantes. Saussure s'est beaucoup intéressé à la mythologie Germanique et certains de ces écrits portent sur ce thème.

Deux éléments sont d'importance pour la suite de cette recherche. Tout d'abord, la nature de l'objet étudié dans ces textes, le récit de mythe qui appartient à la culture et à la transmission orale, ouvrant la question de la sémiologie aux bordures de la langue. Plus précisément sur des formes de langages n'appartenant pas complètement au texte, si ce n'est pas du tout, et infiltrant la matière dès lors qu'elle ouvre sur des possibilités combinatoires. Le deuxième point qui m'intéresse est celui déjà énoncé par Saussure dans sa définition de la sémiologie, à savoir le lien direct entre la vie des signes et la psychologie, ici plus précisément les phénomènes qui se situent en dehors de la conscience. Accompagnés de Saussure aux prémices de la linguistique, nous pouvons donc nous appuyer sur deux présupposés d'importances : le langage dépasse le texte et peut être d'une autre nature (iconique, musical, corporel, etc...) et la vie des signes est en partie modelée par des logiques psychiques et inconscientes.

3.2.2.2. Pierce et la sémiotique

Peirce aborde la question du signe depuis une approche plus générale de l'expérience humaine, dont on peut rendre compte à travers trois catégories qui sont désignées comme « priméité » - « secondéité » - « tiercéité » (Pierce, 1993). Ces trois termes se rapprochent en psychanalyse de la « trace », de la « représentation » et de la « méta symbolisation ». Le processus sémiotique suit cette logique triadique depuis le : signe ou representamen (premier) - objet (second) - et interprétant (troisième).

1. **Le representamen** est un signe qui représente une chose, un objet de référence. Avant d'être interprété, le representamen est une pure potentialité : un premier.
2. **L'objet** est ce que le signe représente sans toutefois être confondu avec l'objet. Un signe peut renvoyer à un objet selon trois modalités : soit par effet de similarité (icone), par effet de contiguïté contextuelle (indice) ou par le recours à la loi (symbole). Ce qui m'intéresse ici est surtout la dimension de l'iconique qui est existant dès lors que le signe ressemble à son objet. Au terme de ressemblance, qui suppose que le signe est en certains point

semblable à son objet de référence, je rappelle les apports du groupe μ (cf. partie VI.1.1.3) qui réfute tout lien de ressemblance entre le signe iconique et son objet de référence, pour le considérer comme un médiateur, possédant certains caractères de l'objet et certains caractères appartenant au producteur du signe.

3. Le signe tel qu'il est saisi par un interprète donne lieu à **un interprétant**, qui fait à son tour signe, qui renvoie, par l'intermédiaire d'un autre interprétant, au même objet que le premier representamen... Et ainsi de suite, à l'infini. Ainsi, le processus sémiotique est, théoriquement, illimité. Mais surtout le processus sémiotique ne peut se soustraire à la question de la lecture ou de la réception de l'œuvre et donc à la qualité de présence perceptive, culturelle, historique ou psychique de la personne qui se saisit du signe : le destinataire n'est pas qu'un réceptacle passif et neutre.

Cette triade : objet – signe – interprétant est primordiale en ce qu'elle est très proche de la méthode psychanalytique, depuis une approche de la vie psychique (objet) tout à la fois saisie à travers ses effets (signes cliniques) mais aussi à travers la dimension transférentielle et interprétative (interprétant) ; qui va elle-même se constituer comme un signe clinique. Du fait de cette proximité méthodologique, et parce que le terme de sémiotique est celui qui est le plus utilisé aujourd'hui dans les études sur les systèmes de signes, c'est celui dont j'ai décidé de m'emparer dans ce travail de recherche. Bien sûr, il est à considérer que des apports sur la sémiologie et la sémiotique ont succédé à Saussure et Pierce (Barthes, Kristeva, Hjelmslev, Eco etc...) mais pour des raisons de praticité, j'en resterai aux grandes lignes que je viens d'exposer.

3.2.3. Sémiotique de la bande dessinée

3.2.3.1. Michel Covin, et la question de l'hypertextualité

Conciliant sémiotique et psychanalyse, Michel Covin³⁴ traite de la bande dessinée comme d'un objet d'investissement fantasmatique privilégié, d'autant qu'il s'inscrit bien souvent dans l'enfance du sujet, et qu'il est investi en lien avec les modalités de relation qui traversent cette période de la vie. Pour autant, en matière de discours, cet objet soulève nombre de résistances, puisqu'il se trouve déconsidéré dans le champ du social, et dénaturé dans le champ de la recherche. Deux mouvements paradoxaux et contraires qui disent bien qu'à l'endroit de la bande dessinée « il se passe quelque chose », qui demande à être effacé/négativé ou neutralisé/transformé. C'est en appui sur la psychanalyse, en des termes essentiellement économiques et dynamiques, que Covin tente de saisir ces mouvements antagonistes qui semblent se constituer comme des défenses face à l'objet bande dessinée³⁵.

Ce qui différencie la bande dessinée d'autres formats artistiques est, en partie, sa transparence, l'exhibition honteuse de ses ressorts signifiants et narratifs qui l'empêche de produire, selon des critères idéologiques et culturels, des représentations dignes de ce nom. Pour le dire autrement, la bande dessinée n'efface pas ce qui fait articulations et jonctions dans son système signifiant, au contraire même, elle l'érige en code qui s'impose à la vue et ne peut que confronter le lecteur à l'artificiel d'un récit et d'une mise en représentation qui voudrait créer de la continuité à partir du discontinu ou du mouvement à partir du statique. Pour reprendre l'expression de Barthes, le code se trouve exposé, exhibé le « ventre à l'air » (Barthes, 1957) rendant la bande dessinée non fonctionnelle. C'est d'ailleurs tout l'enjeu du rapprochement opéré entre bande dessinée et cinéma, sous prétexte qu'ils se rejoignent³⁶, à leur début, en utilisant le story-board comme support

³⁴ Docteur en Lettres, et maître de conférences à l'Université de Paris 1.

³⁵ M. Covin, « Proposition sur la bande dessinée » (1972), et « L'image dérobée ou comment le désir (re)-vient à la bande dessinée » (1976).

³⁶ Et encore, pensons à ce que Benoit Peeters (1998) nous dit à ce sujet, le cadre de la bande dessinée n'est en rien comparable à celui du cinéma, qui est de taille fixe et qui prélève un morceau d'espace dans une scène plus vaste, alors qu'en bande dessinée, rien n'existe en dehors de ce qui est représenté. De plus, le cadre est dans un rapport dynamique avec le contenu iconique. Le rapport de continuité entre les cases est bien différent de celui existant dans le cinéma, il se façonne en appui sur le « péri-champs » soit la co-présence d'autres séquences iconiques, mais aussi et surtout, en appui sur ce que le lecteur ou le dessinateur va reconstruire, va fantasmer comme solution de continuité entre deux cases, strips ou pages. Au cinéma, la question de l'ellipse existe, mais elle n'est en rien un recours systématique et se voit partiellement gommée par la continuité des images en mouvements qui ne laisse aucun espace « visuel » vide.

d'agencement, ils sont souvent considérés comme comparables, l'un étant le cousin boiteux de l'autre. Le cinéma s'inscrit dans une idéologie de l'occultation, où toutes les jonctions, disjonctions, ruptures, discontinuités sont gommées par un procédé qui relève de la physique : à partir de dix images par seconde nous traitons ces images comme continues et en mouvement, le cinéma se prémunit de toute coupure possible en en proposant vingt-quatre. La bande dessinée, sans se constituer explicitement comme impudique, laisse transparaitre les principes formels et signifiants qui régissent sa narration³⁷, les combinatoires qui permettent au récit de se constituer comme tel, marquant par là le paradoxe d'une avancée par à-coup, d'un mouvement qui se constitue sur fond de fixité. Alors que dans le cinéma l'image se fond dans son propre mouvement et sa propre continuité, la bande dessinée, elle, impose l'arrêt et expose ses procédés signifiants dans une méta-signifiante que Covin nomme « *hypertextualité* », soit une exposition de son processus de mise en représentation :

En contenant à l'intérieur d'elle-même ces métamorphoses progressives la bande dessinée s'insère en même temps dans l'idéologie de la linéarité et dans l'idéologie de la simultanéité, soit celle d'un retour réflexif de la pratique signifiante sur elle-même et d'un sondage de la structure sur laquelle elle se repose (...) elle désigne l'espace-temps de sa redistribution, de ses ruptures et de ses vides. (Covin, 1972, p.144)

L'hypertextualité de la bande dessinée n'est pas sans faire penser au concept de « *méta-symbolisation* » (Roussillon, 2012), expériences psychiques d'une représentation de la représentation de chose, donc d'une expérience incarnée de l'activité représentative et des processus psychiques qu'elle suppose.

La bande dessinée se trouve être le lieu où le récit va devoir être repensé, non plus comme espace illusoire d'une temporalité fluide et continue, calquée sur une

³⁷ Ce qui est d'ailleurs particulièrement repérable dans la fascination des lecteurs pour les storyboard et croquis de leurs auteurs préférés, comme s'ils avaient accès, à travers ces esquisses et tracés jetés à la va-vite sur le papier, à une partie de la vie psychique du dessinateur qui ne se cache pas sous la technique. Ainsi, « Le magasin général », œuvre de Loisel et Tripp est-elle agrémentée de planches non finalisées. Dans le même registre, le nouveau musée des arts ludiques à Paris a consacré en 2014 une exposition présentant l'œuvre gigantesque des studio Ghibli à travers ce que Miyazaki a nommé des « *layout* », soit des dessins visant à rendre compte de la disposition et du mouvement de certaines scènes, sous forme d'esquisse. C'est tout le procédé de mise en place du système signifiant qui s'expose ici, sans fard ni artifice technique qui viendrait en gommer les jonctions ou discontinuités.

chronologie sociale qui se constitue comme un fond organisateur et structurant, mais comme une temporalité qui n'est qu'un leurre, révélatrice des manques, coupures et discontinuités qui parsèment la narration et le temps vécu :

Amputer le récit de son leurre, c'est en briser la chronologie, c'est en arrêter le temps, le condamnant à tourner perpétuellement sur lui-même, à ces perpétuels retours et à cette perpétuelle synchronie tels qu'ils définissent la bande dessinée classique, où la castration inachevée se signale seulement par certaines discontinuités fonctionnelles, mais s'imposant dans la bande dessinée modérée comme la monstruosité honteuse qu'on ne peut plus cacher. (Covin, 1972, p.147)

La bande dessinée serait alors le lieu où viendraient se signifier le manque et la castration (manque d'occultation de son système signifiant et manque de fluidité temporelle), menaçant le sujet, ici social, d'une perte d'illusion et d'une perte de continuité temporelle et spatiale, quoi que permettant, a contrario, au sujet individuel et sensible d'éprouver ce qui, de sa propre temporalité et de ses propres ruptures internes, ne peut être porté par le temps social des horloges et du récit « occultant ».

3.2.3.2. Entre spatio-topie et arthrologie, Thierry Groensteen

3.2.3.2.1. Le système signifiant de la bande dessinée

Non pas que les écrits théoriques sur la bande dessinée n'existent pas avant Groensteen (Fresnault.-Deruelle est là pour en attester) mais ils restent très minoritaires et ne constituent pas un corpus théorique complet et consistant. La plupart de ces écrits appréhendent la bande dessinée sous un angle unique : celui d'une œuvre ou d'un auteur en particulier ou celui de la légitimité de la bande dessinée dans le champ artistique, mais peu s'attèlent à rendre compte de ce qui fonde les spécificités langagières de ce média. Groensteen en fait le constat et se propose de théoriser la bande dessinée du côté des mécanismes signifiants qui lui sont singuliers et qui se constituent comme producteurs, et peut être même inducteurs, de sens.

Pour ce faire, il part de l'exercice toujours périlleux de la définition, avec pour point de départ de sa réflexion l'idée que la bande dessinée est avant tout multiple : faite de procédés graphiques, langagiers, architecturaux ou chirurgicaux dans sa manière

de découper l'espace, et/ou poétique et dynamique dans sa manière d'habiter le temps et le mouvement. La définition qu'il lui attribue n'est donc en rien exhaustive de toutes les formes que peut prendre ce média, et se propose plutôt de rendre compte de ce qui est « indispensable » pour faire bande dessinée. Cet indispensable pourrait se résumer à : des images plurielles et corrélées entre elles par un procédé de solidarité iconique « *on définira comme solidaires les images qui, participant d'une suite, présentent la double caractéristique d'être séparées et d'être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence in præsentia* » (Groensteen, 1999, p.21).

Ce procédé s'érige alors en condition minimale pour permettre à la bande dessinée d'être un objet unifié. Pour autant, il n'en est que le point de départ qui sera enrichi d'une multitude de processus expressifs possibles, modelant le temps et l'espace au gré des impératifs de la narration et des désirs de l'auteur, et dont Groensteen propose de rendre compte dans son « *Système de la bande dessinée*³⁸ » qui s'organise en deux sous-systèmes :

- **La spatio-topie**, qui vise à rendre compte des principes fondamentaux qui régissent la distribution spatiale et temporelle de la planche, et des processus de séparation-liaison qui la sous-tendent.
- **L'arthrologie**, qui vise à rendre compte des relations qui président à cet effet de solidarité iconique pour faire de la bande dessinée un tout irréductible à ses parties qui sont interdépendantes.

Attelons-nous maintenant à approfondir ce qui constitue ces deux sous-systèmes. Pour ne pas perdre de vue l'objet de la recherche, je prendrai le parti de ne développer que les concepts qui seront éclairants pour la suite de mon propos.

3.2.3.2.2. La Spatio-topie : l'armature de la bande dessinée

³⁸ Titre de l'ouvrage qui se constitue comme la pierre angulaire de la théorisation de Groensteen sur la bande dessinée (publié à partir de sa thèse), et qui rend bien compte du souhait de l'auteur de proposer un système de compréhension, de lecture et de décryptage de la bande dessinée le plus complet et le plus rigoureux possible.

Le recours à la bande dessinée en tant que système narratif va « pré-former » le contenu de l'œuvre à naître, ou, pour le dire autrement, va venir l'inscrire à l'intérieur d'une « *forme mentale* » correspondant à ce que le dessinateur sait, au préalable, du médium bande dessinée. Cette conception n'est pas sans faire penser à ce que Marion Milner a pu évoquer de l'importance du vécu de vide et de l'informe dans la mise en place du processus de symbolisation, non pas du côté d'un vide chaotique mais bien du côté d'un espace d'accueil pour la représentation. Roussillon lui emprunte d'ailleurs le terme de « *vide encadré* » (Roussillon, 2013, p.60) pour rendre compte de ce vide structurant, qu'il qualifie de « *représentant de l'absence de représentation qui fournira la matrice à partir de laquelle une représentation symbolique pourrait prendre forme* » (Roussillon, 2013, p.39). Quelle autre forme qu'une case vide se rapproche le plus de l'image d'un « vide encadré », d'un vide suffisamment structurant et contenant pour accueillir des représentations informelles ?

3.2.3.2.2.1. Les multicadres, « squelette » de la bande dessinée

Groensteen utilisera le terme de « squelette » pour rendre compte de ce qui fait l'armature de la bande dessinée, de ce qui la « préforme ». Ce squelette est nommé : « *multicadre* », il correspond aux cadres qui découpent l'espace de la planche et forment des « portions » narratives. La métaphore corporelle renvoie ici à ce qui va venir porter l'image et la narration, à ce qui va lui donner sa forme et son mouvement, à la manière dont l'image va faire corps et récit sur et par l'armature qui la porte et la soutient. Ce squelette « multicadres » est composé de plusieurs espaces différenciés mais aussi, pour certains, imbriqués les uns dans les autres, deux d'entre eux nous intéressent tout particulièrement :

1. Le « **multicadre** », dont la définition stricte pourrait être « *la somme des cadres qui composent une bande dessinée donnée ; c'est donc, aussi, la somme des hypercadres* »³⁹ (Groensteen, 1999, p.39).
2. **Les blancs inter-vignettiaux**, qui renforcent et doublent les effets de séparation entre les cases, tout en étant des lieux de liaison/jonction narrative par le processus elliptique dont ils sont le lieu privilégié.

³⁹ Dans le cas d'une bande de plusieurs pages

Ces cadres sont tous pris dans un double mouvement, d'une part d'autonomie et d'hétérogénéité des espaces, et d'autre part d'emboîtement et d'indissociabilité de ces mêmes espaces qui trouvent leur définition en appui et relativement sur les liens qu'ils entretiennent les uns avec les autres.

3.2.3.2.2.2. *Les fonctions du cadre et le Moi-peau*

Groensteen (1999) utilise le terme de « squelette » pour rendre compte de ce qui fait l'armature de la bande dessinée. Cette image correspond à ce qu'il nomme plus précisément le « *multicadre* » ; soit la somme des cadres imbriqués et imbriquant qui découpent l'espace de la planche en « portions » narratives. Parmi cette multiplicité, on retrouve les cadres qui entourent et délimitent l'espace de la vignette, du strip, de la planche et de l'album dans son entier. La métaphore corporelle renvoie ici à ce qui va venir porter l'image et la narration, à ce qui va lui donner sa forme et son mouvement, à la manière dont l'image va faire corps et récit sur et par l'armature qui la porte et la soutient.

Au sein de cette multiplicité de cadres se trouve la vignette, qui est considérée comme la plus petite unité signifiante de la bande dessinée. Elle se détache du reste de la planche et se différencie des autres vignettes par son cadre qui en assure l'intégrité et permet l'émergence de l'icône, tout cela à travers six fonctions définies par Groensteen en 1999 : « *lorsqu'elle transcrit une image mentale, la vignette est d'abord une image sans corps. En l'élaborant sur la feuille, le dessinateur commence presque nécessairement par y porter un cadre, fût-il approximatif et provisoire. Tout se passe alors comme si le cadre, ayant structuré l'espace, favorisait ensuite l'émergence de l'icône.* » (Groensteen, 1999, p.43). Ces fonctions entretiennent un rapport de similitudes non négligeables avec certaines de huit fonctions du Moi-peau définie par Anzieu en 1974 et en 1985.

La vignette se détache du reste de la planche et se différencie des autres vignettes par son cadre qui en assure l'intégrité. Ce cadre a plusieurs fonctions concernant le

contenu de la case et son émergence⁴⁰. Reprenons ce que nous disent Groensteen et Anzieu sur les fonctions respectives du cadre de la case et du Moi-peau, qui sont toutes deux des figurations symboliques d'une enveloppe différenciatrice. Pour des raisons d'opérationnalité, nous retiendrons préférentiellement trois rapports de correspondance entre les différentes fonctions du cadre et du Moi-peau :

1. **Fonction de clôture** : le cadre a ici pour fonction de circonscrire un espace au sein duquel va pouvoir s'inscrire une trace, une représentation, un phénomène pulsionnel quel qu'il soit. C'est par ce procédé de « *vide encadré* » (Milner, 1952) que l'image mentale évoquée plus haut va pouvoir émerger. Elle présente des points de similitudes avec **la fonction contenante** du Moi-peau qui, s'appuyant sur le handling maternel (Winnicott, 1972), permet que se constitue l'image d'une peau biologique et psychique enveloppante et contenante au sein de laquelle des phénomènes psychiques vont pouvoir se déployer sans risquer le débordement.
2. **Fonction séparatrice** : qui est en lien étroit avec la fonction de clôture, elle procède d'un même processus qui s'exerce selon deux mouvements, l'un s'attachant à délimiter un espace interne, l'autre s'attachant à différencier cet espace de l'environnement qui l'entoure. Cette fonction permet à la vignette de se constituer comme une unité qui s'extrait du continuum de la planche. Pour ne pas risquer la confusion, cette séparation s'appuie sur une triple frontière constituée par le cadre de la vignette, le blanc inter case qui l'entoure, et le cadre de la vignette limitrophe. Groensteen insiste bien sur la fonction de protection de cette multiplicité de cadres, contre une *éventuelle* poussée hégémonique du représenté⁴¹. Dans ce qui structure le cadre de la bande dessinée, nous retrouvons une construction analogue au « double feuillets » évoqué par

⁴⁰ Je n'en présenterais que quatre sur les six énoncées par Groensteen, ce sont celles sur lesquelles je vais m'appuyer dans la suite de cette recherche.

⁴¹ Poussée que l'on retrouve dans certaines bandes dessinées dont le plaisir de l'auteur semble résider dans cette « effraction » des cadres successifs qui se trouve débordée par le contenu iconique d'une ou plusieurs vignettes, ce que l'on retrouve beaucoup chez Toppi avec des incrustations de cases les unes dans les autres dont on ne sait plus bien quelles en sont les frontières et qui nous plonge rapidement dans un univers onirique où de chaque forme en émerge une autre.

Freud dans l'« Esquisse » (1895) et repris par Anzieu dans sa conceptualisation du Moi-Peau (1985) sous les propositions suivantes : la peau est une surface qui marque la limite avec le dehors et contient celui-ci à l'extérieur. Elle est également un moyen et un lieu primaire d'échange avec autrui. Ainsi, en appui sur la triple frontière que je viens d'évoquer, la fonction séparatrice du cadre de la vignette sert tout à la fois la différenciation interne/externe, espace iconique/espace elliptique. Par-là, elle s'érige comme une surface qui marque la limite avec le dehors, et permet, par cette délimitation, qu'advienne la dimension séquentielle qui définit le langage de la bande dessinée. Elle soutient également le processus de liaison indispensable à tout travail de création, de symbolisation et à tout récit. En cela, le cadre de la vignette dans sa fonction séparatrice s'offre comme interface et un lieu d'échange entre les différentes unités iconiques qui parsèment la planche de bande dessinée. Ainsi, ici ce sont les *fonctions de contenance* et de *pare-excitation* du Moi-peau qui pourraient se trouver représentées par le cadre de la vignette, dans ce double mouvement d'endiguement des poussées internes et de protection contre les agressions externes.

3. **Fonction structurante** : elle concerne les paramètres formels du cadre qui vont avoir un effet sur le contenu de la vignette. Entre autres la place du cadre dans la planche (son « *site*⁴² »), sa dimension, et sa forme. Cela induit une organisation particulière de l'espace représentatif, qui devient presque signifiant en soi⁴³. Ici ce sont les aspects immuables du cadre qui sont appréhendés comme structure qui supporte le contenu, et qui peuvent être rapprochés de la *fonction de maintenance* du Moi-peau. Le cadre serait alors la colonne vertébrale de la vignette et de la page, soutenant et maintenant l'activité représentative en un tout unifié et

⁴² Terme utilisé par Groensteen pour rendre compte des données spatio-topiques d'une vignette, qui occupe une place bien spécifique dans la planche, ce qui définit sa place dans le protocole de lecture.

⁴³ Par exemple une case très ample avec comme seul contenu un objet minuscule en son centre aura un effet sur la manière dont ledit objet sera perçu et sur les affects que cette image va pouvoir susciter : de solitude, d'immensément petit face à l'immensément grand, de flottement, d'absurde, etc.

cohérent. Anzieu précise que cette fonction de maintenance est directement liée au « holding » tel qu'il a été défini par Winnicott (1971) et précise que : « *le Moi-peau est une partie de la mère – particulièrement ses mains – qui a été intériorisée et qui maintient le psychisme en état de fonctionner (...) tout comme la mère maintient en ce même temps le corps du bébé dans un état d'unité et de solidité.* » (Anzieu, 1985, p.121-122). Dans sa dimension intériorisée, cette fonction de maintenance n'est pas sans faire penser à la structure encadrante de Green (1983) à cela près qu'au lieu d'exister « en négatif » elle se constitue, dans la BD, comme un élément visible, reprenant corps à l'endroit même de l'hypertextualité de la bande dessinée. A la manière des mains de la mère qui porte le psychisme en devenir du bébé, le cadre de la bande dessinée porte et unifie les contenus iconiques et le récit en devenir.

Ces fonctions du cadre ne sont pas des exclusivités de la bande dessinée, d'autres dispositifs cadrant peuvent en éprouver les effets, toutefois leur présence en bande dessinée est d'autant plus importante que le média se définit avant tout par un enchevêtrement de cadres successivement emboîtés les uns dans les autres, créant ainsi un effet de résonance et de coprésence qui en renforce l'effet. Dans une perspective clinique, nous pourrions imaginer que certaines fonctions psychiques liées au Moi-peau trouveraient à s'étayer sur les multcadres qui caractérisent la structure formelle de la bande dessinée. Pour aller plus loin, nous pourrions supposer que l'investissement successif de ces cadres/enveloppes lors de la réalisation d'une bande dessinée permettrait un réaménagement des fonctions du Moi-peau précédemment citées.

3.2.3.2.3. L'arthrologie

Si la spatio-topie est le squelette de la bande dessinée, l'arthrologie en est le corps, vivant et mouvant. Elle vise à rendre compte de la manière dont ces différentes parties du squelette, jusque-là vides et inertes, peuvent être habitées d'un récit dont la lecture est unifiée et continue.

3.2.3.2.3.1. *Le seuil de narrativité : la séquence*

Ainsi, qu'en est-il du seuil de signifiante en bande dessinée, quelle condition minimum permet la narration ? Une unité iconique peut difficilement être considérée comme narrative puisqu'elle ne crée aucune articulation temporelle ou spatiale. A l'inverse, l'articulation de plusieurs vignettes permet, entre autres, d'établir une logique temporelle du récit en termes de « situation initiale » et « situation finale » ; en somme, de l'inscrire dans une continuité temporelle organisée autour d'une origine et d'une fin.

Plusieurs théoriciens s'accordent à dire que c'est par la séquence que l'on accède à ce degré minimum d'articulation narrative en bande dessinée. Eisner (1985) la définit comme un art séquentiel majeur, McCloud reprend cette proposition dans sa définition de la bande dessinée : « *images picturales et autres, fixes, volontairement juxtaposées en séquences* » (McCloud, 1993, p.20). Ce sera ensuite à Groensteen de se saisir de cette notion de séquence pour en donner la définition suivante : « *une succession d'images dont l'enchaînement syntagmatique est déterminé par un projet narratif* » (Groensteen, 1999, p.173) La séquence implique donc la présence d'un « agent du récit⁴⁴ », soumis à un projet sémantique et à un processus de figuration même s'il n'est qu'un objet ou une forme abstraite. Avant elle, et en deçà du seuil de narrativité, nous retrouvons la suite (qui est une mise bout à bout d'images) et la série (dont les images ne tiennent ensemble que par leur lien thématique).

3.2.3.2.3.2. *Le blanc inter-case*

La logique séquentielle est éminemment paradoxale, en ce qu'elle construit un projet sémantique unifié et cohérent, à partir d'éléments autonomes et différenciés qui possèdent déjà une unité interne. Loin de créer un effet de déliaison et de morcellement, les différentes unités iconiques que composent les cases sont prises dans une illusion de continuité permise entre autres par les blancs inter-case. A leur sujet plusieurs théories s'opposent, certains (Peeters, McCloud) considèrent cet

⁴⁴ C'est d'ailleurs tout l'objet d'une des bandes dessinées de Marc-Antoine Mathieu intitulée « *Le décalage* » où le récit a perdu son personnage principal, la trame narrative n'a alors plus de sens et fini par offrir au lecteur une méta-narration, qui vient interroger des notions telles que le temps, l'espace, le vide...

espace de séparation comme un lieu de reconstruction symbolique, au sein duquel le lecteur, par le recours à un processus elliptique, ferait exister des images qui ne sont pas représentées, dans le but de lier le contenu de deux cases séparées. A ce sujet, McCloud a différencié plusieurs niveaux d'ellipses, en fonction de l'ampleur des contenus à imaginer/reconstruire, allant d'une absence de saut temporel traduit par un contenu quasiment identique entre deux cases, à une impossibilité de lier visuellement et thématiquement deux contenus juxtaposés, obligeant le lecteur à être intégralement dans l'imagination pour créer de la continuité. Groensteen et Rio considèrent ces espaces tout autrement, comme des lieux d'annulation/séparation, des lieux a-signifiants, qui permettraient aux contenus iconiques d'exister pleinement les uns après les autres, formant par-là « *une suite d'énonçables en un énoncé unique et cohérent* » (Groensteen, 1999, p.133).

3.2.3.2.3.3. *Le quadrillage et le tressage.*

L'arthrologie dite « générale » appréhende la bande dessinée comme un objet global, qui est traversé par un niveau de narration synchronique, repérable par des effets de répétition ou de résonance entre certains contenus iconiques, et qui, à la différence de l'organisation diachronique et linéaire, forme un « *réseau* » narratif disséminé dans l'espace de la planche.

La bande dessinée, du fait de son caractère séquentiel et discontinu, est organisée autour d'effets de répétition des mêmes éléments pour assurer une certaine continuité narrative. Le tressage s'inscrit dans cet effet de répétition induit ou permis par la bande dessinée sans toutefois participer de ce qui permet la continuité narrative. C'est une procédure additionnelle, puisqu'il n'est « *jamais nécessaire à la conduite et à l'intelligibilité du récit – du moins à un premier niveau de sens, satisfaisant en soi. Il constitue, si l'on préfère, un « effet spécial ». Un effet qui ne peut être seulement justifié par les exigences de la continuité narrative ni décrit simplement en termes de liens causalo-déductifs entre les vignettes* » (Groensteen, 2015⁴⁵). C'est un motif structurant autour duquel se nouent les enjeux symboliques du récit. Ainsi se trouvent disséminés au cœur de la planche des signes qui se présentent comme

⁴⁵ Sur son site internet : editionsdelan2.com, dans un article qui s'intitule « Précisions sur l'art du tressage ».

des nœuds de significations, ils peuvent tout à fait ne pas être perçus puisqu'ils supposent un autre niveau de sens, mais ces signes sont toutefois suffisamment repérables pour que tout un chacun puisse s'en saisir. C'est ce que l'on retrouve dans l'exercice de repérage auquel s'est prêté Tisseron avec l'œuvre d'Hergé, au sein de laquelle certains motifs cryptés sont repérables et supportent les enjeux symboliques que l'on connaît aujourd'hui sur l'histoire familiale d'Hergé.

3.2.3.3. Fonction du cadre, Michel Rio

Comme nous avons pu le voir avec Groensteen, ce qui fonde l'identité de la bande dessinée, au moins visuellement, est la multiplicité de ses cadres. Michel Rio⁴⁶, dans un article intitulé « *Cadre, plan, lecture* », essaye de dégager, d'un point de vue sémantique, quelles sont les fonctions du cadre et de quelle manière il se constitue comme un espace de représentation.

Pour ce faire, l'auteur emprunte le même chemin que le dessinateur de bande dessinée devant sa feuille blanche, qui, vierge de toute inscription, appartient encore à l'espace que Rio nomme « *espace réel* ». Le terme de « réel » est ici à comprendre en tant qu'il appartient à l'ensemble des éléments objectaux constituant l'environnement externe du dessinateur et du destinataire de la production à venir, et n'est en aucun cas à confondre avec le concept du même nom développé par Lacan, qui se soustrait à toute forme de perception consciente, intégrable, symbolisable⁴⁷. Pour éviter la confusion dans l'utilisation de ce mot/concept, je propose de le remplacer par le terme de « réalité objectale » qui s'inscrit du côté de ce qui est appréhendable (telle une feuille blanche) de ce qui s'inscrit dans une culture perceptible potentiellement partageable.

Ainsi, Rio donne l'exemple d'une feuille blanche sur laquelle un sujet viendrait tracer une forme, un rond, qui, en dehors de toute inscription dans un espace qui en oriente et délimite sa signification, reste non-signifiant puisqu'amalgamé à un espace concret, celui de la « *page-objet* » ou de la « réalité objectale » tel que nous l'avons renommé, qui ne dit rien de la manière dont cette trace doit être perçue. Puis

⁴⁶ Michel Rio est un écrivain et sémioticien, qui a publié plusieurs articles sur la bande dessinée.

⁴⁷ Ce que Lacan spécifie bien dans sa phrase devenue aujourd'hui célèbre : « *L'impossible c'est le réel* »

l'auteur trace une forme rectangulaire englobant le cercle précédemment tracé. Loin d'être appréhendé comme une deuxième figure abstraite (du fait certainement de codes culturels en termes de perception des formes inclusives) il est perçu comme un cadre, délimitant deux espaces distincts.

Ce cadre permet de délimiter deux espaces hétérogènes dont l'un appartient toujours à la « réalité objectale », alors que l'autre devient soudain un espace contenant de la représentation et de la fiction. Il délimite le champ des possibles en termes de perception en soustrayant les objets qui y sont représentés aux infinies possibilités perceptives de la réalité objectale : c'est l' « *espace métaphorique* » ou l' « *espace de la fiction* ». Ce nouvel espace hétérogène n'est pas sans faire penser à ce que Louis Marin, relativement à la question du cadre en peinture, nomme dispositif de présentation de la représentation (Marin, 1988). Ce dispositif est double, à la fois « *réflexif* », la représentation se présente comme telle, on pourrait le traduire par l'énoncé suivant « *tout ce qui sera perceptible à l'intérieur de ce cadre a fonction de (re)présentation* », et à la fois « *transitif* », les motifs perceptibles à l'intérieur de ce cadre auront pour fonction de représenter quelque chose, de présentifier un absent. Nous sommes donc face à deux fonctions du cadre, celle d'une méta-représentation, et celle d'une spatio-topie signifiante.

3.2.3.3.1. Le vide encadré, de Marion Milner à Michel Rio

Dans son article « *le vide encadré* » (1952) Marion Milner rend compte du mouvement de libération et d'organisation pulsionnel permis par la présence d'un « *vide encadré* », soit la présence d'un fragment malléable du monde extérieur qui délimite un espace métaphorique et symbolique : « *je dis que je voyais le cadre comme quelque chose qui distinguait ce qui était à l'intérieur de ce qui était à l'extérieur de lui (...) dans le temps aussi bien que dans l'espace (...) les cadres délimitent une zone à l'intérieur de laquelle ce que nous percevons doit être pris comme symbole, comme métaphore, et non pas littéralement.* » (Milner, 1952, p.109). Cette conception de l'espace vide que le cadre détoure rejoint les différents espaces délimités en bande dessinée par le cadre de la vignette et que Michel Rio nomme

« *espace métaphorique* » et « *espace réel* », que nous avons renommé « *espace objectal* ».

Milner introduit ensuite la question du mouvement qui préside le rapport que le sujet entretient avec ce vide encadré. Celui-ci favorise l'émergence d'un vide dans sa propre conscience de soi, traduit communément par l'expression « se perdre soi-même dans une activité ». Cette perte ouvre sur la possibilité d'un mouvement créatif spontané en deçà de la conscience, le vide laissant alors la possibilité pour le sujet que des formes nouvelles émergent dans l'espace de l'encadrement. Cette plongée dans le vide et cet oubli momentané de soi suppose qu'une organisation structurante soit présente en arrière-fond de l'expérience, pour permettre au sujet de revenir à une conscience de soi ordinaire lorsqu'il émergera de cette immersion. Ce mouvement d'aller et retour est particulièrement présent en bande dessinée, puisque cette dernière, dans le temps de sa production, est une succession de cadre vide, d'espaces métaphoriques dans lesquels le dessinateur se plonge et dont il émerge en s'appuyant sur les blancs inter-cases et les cadres vignettaux qui soutiennent et préservent la conscience de soi et la réalité objectale.

3.2.3.3.2. Le lecteur dans un double mouvement d'intégration et de rejet

Ainsi, si la bande dessinée est une répétition et une imbrication de cadres, on peut se demander quel rapport le lecteur et le dessinateur entretiennent avec cette configuration spatiale et avec l'hétérogénéité des espaces qui organisent la planche, qui sont, comme nous l'avons énoncé plus haut, figuratifs et objectaux, métaphoriques et littéraux.

Loin d'être dans des rapports de continuité, l'espace objectal et l'espace métaphorique se confrontent l'un l'autre, soit dans des rapports de mimétisme du figuratif sur l'objectal, dont la crédibilité est altérée par l'espace en 2D de la feuille et l'infini de ce qui n'est pas représenté, soit dans des rapports d'intégration quasi-

identificatoire à l'espace métaphorique, où le lecteur va venir plonger à l'intérieur du cadre, oubliant l'espace objectal et déployant ses désirs et fantasmes inconscients au sein même de ce que l'on nomme le « *hors champs*⁴⁸ » (Rio, 1976,p.97). Se pose alors la question de l'alternance des espaces au sein même de la planche, qui créent des effets de ruptures et de passages imputables, en partie, aux délimitations qui séparent les vignettes et leur contenu. Lors du passage entre deux cases, et de la confrontation aux blancs inter-iconiques, le lecteur est rejeté dans l'espace de la réalité objectale, celui de la feuille et de sa composition formelle. Comme si la bande dessinée n'avait de cesse de faire vivre au lecteur (mais aussi à son dessinateur), une alternance entre des états d'investissement et de désinvestissement du cadre et de l'image, d'intégration de l'espace métaphorique et de rejet de ce même espace. McCloud (1993) utilise une belle image pour rendre compte de cet effet d'intégration et de rejet « *plusieurs fois par page, le lecteur se retrouve comme un trapéziste qui s'élancerait dans l'espace illimité de l'imagination. Puis serait happé par des mains tendues vers lui : en fait, l'inévitable case suivante !* » (McCloud, 1993, p.98). Ce serait alors par une opération de « *gommage* » de ces alternances que la continuité du récit pourrait s'opérer. Les blancs inter-cases seraient avant tout des espaces a-signifiants, de vide et d'absence, dont la négativité serait un amplificateur de l'image contenu dans le cadre, qui s'imposerait par sa présence visuelle, fictionnelle et représentationnelle.

Cette discontinuité et ces ruptures dans le rapport à la bande dessinée peuvent être rapprochées au mouvement de présence/ absence qui sous-tend le processus de séparation psychique d'avec le premier objet d'amour (nous avons déjà proposé ce rapprochement dans le chapitre consacré à Tisseron). C'est d'ailleurs ce qu'illustre McCloud quand il compare le procédé narratif de la bande dessinée au jeu du « *For-da* » (Freud, 1920) repéré et conceptualisé par Freud comme un moyen de rejouer, activement, les absences de la mère tout en les intégrant psychiquement. C'est également une manière de la faire exister au-delà de sa présence effective.

De plus, par ce processus de séparation, le temps et l'espace jusque-là confondus et amalgamés dans la fusion peuvent peu à peu se déployer et structurer le rapport au

⁴⁸ Correspond à tout ce qui n'est pas représenté à l'intérieur du cadre, mais qui se laisse rêver, imaginer, fantasmer, selon ce que le lecteur souhaite ou redoute d'y trouver.

monde ; il suffit d'imaginer une bande dessinée sans cadres séparateurs, toutes les actions seraient représentées simultanément dans un même espace, ainsi que dans une confusion temporelle ne permettant pas de distinguer ce qui est advenu et ce qui est à venir. L'effacement de chacune des vignettes pour laisser place à la suivante permet, un peu comme au cinéma où une image en remplace une autre, de rendre compte de ce passage du temps et de ses exigences en termes de séparation et de différenciation.

3.2.3.4. Entre tableau et récit, Benoit Peeters

Benoît Peeters (2003) est souvent plus connu pour son statut de scénariste de bande dessinée, entre autres dans la série *Les Cités obscures* (Schuiten et Peeters), que pour ses essais sur ce média⁴⁹.

Peeters définit la bande dessinée comme une « *forme complexe, capable de tresser d'une manière qui n'appartient qu'à elle le mouvement et la fixité, la planche et la vignette, le texte et l'image* » (Peeters, 2003, p.6). La bande dessinée paraît toujours tiraillée entre des doubles inscriptions (fixité/mouvement, case/planche, image/texte), et semble tenir sa particularité de cette tension qui est permise par la coprésence de cases dans l'espace de la planche et qui se loge également dans l'espace iconique des cases elles-mêmes.

3.2.3.4.1. Le péri champs

La case n'est donc pas exempte de cette tension, particulièrement perceptible dans la définition qu'en donne l'auteur : « *une image « en déséquilibre », écartelée entre celle qui la précède et celle qui la suit, mais non moins entre son désir d'autonomie et son inscription dans le récit* » (Peeters, 2003, p.28). La case s'inscrit dans un « péri-champ », espace constitué par les autres cases de la page, voire par la double page dans son entier. La case se trouve alors dans une tension permanente entre son existence propre, autonome et instantanée, et son aspect partiel, puisque toujours dans un rapport étroit avec ce qui la précède et ce qui la suit, tout comme les

⁴⁹ Entre autres, *Lire la bande dessinée* (2003), édition de poche de l'ouvrage *Case, planche, récit. Comment lire la bande dessinée* (1991).

différents éléments psychiques qui constituent une chaîne associative. La question de la tension est particulièrement perceptible dans le rapport de la case à la dimension spatio-temporelle : la case constitue un instant dans une continuité. Elle est à la fois fixité de l'instant et transformation en une totalité mouvante, où la métamorphose de la forme est prégnante. Ce passage de la case à la planche, d'un instant à une continuité, est permis par les « blancs » inter-cases détenteurs, entre autres, de temporalité et d'une soudaine dilatation du temps.

3.2.3.4.2. La tension entre le récit et le tableau – 4 conceptions de la planche

La page de bande dessinée se constitue comme articulation narrative des vignettes, permise par « *une tension entre le récit et le tableau. Le récit qui, englobant l'image dans une continuité, tend à nous faire glisser sur [la planche]. Le tableau qui, l'isolant, permet qu'on s'y [vignette] arrête* » (Peeters, 2003, p.48). A cet effet, Peeters identifie quatre conceptions de la planche, selon le rapport qu'entretiennent « *tableau* » et « *récit* » ou case et contenu iconique :

1. **Utilisation conventionnelle ou régulière** : « *Il s'agit d'un système fortement codifié, où la disposition des cases dans la planche, à force de se répéter, tend à devenir transparente. [Poussée] jusqu'au bout cette constance du cadre pour aboutir à une sorte de plan fixe déroulé sur la page* » (Peeters, 2003, p.52). Dans cette configuration, le découpage du temps narratif semble toujours égal, toute variation devient, par-là, remarquable. Des jeux de répétitions sont alors possibles, soutenus par la répétition des cases et de leur forme.
2. **Utilisation décorative** : « *L'effet visé est d'ordre simplement esthétique. Le récit ne tire guère de conséquence de cette disposition particulière ; il s'inscrit tant bien que mal dans un cadre prédéfini. Bien des effets d'allure spectaculaire, telles les incrustations de cases et les débordements hors limite du cadre, obéissent à une logique de cet ordre* » (Peeters, 2003, p.57). Cette utilisation de la page peut faire penser aux couples psychanalytiques affect/représentation et contenant/contenu. Ici, la tension entre « *récit* » et « *tableau* » est très faible, le tableau étant prédominant. Le choix d'une

incrustation purement esthétique laisse l'impression d'une coquille vide, en attente de sens, d'un contenant sans contenu ou d'une représentation sans affect. Elle semble être une forme d'utilisation d'apparat.

3. **Utilisation rhétorique** : « *La dimension de la case se plie à l'action qui est décrite, l'ensemble de la mise en page étant au service d'un récit préalable dont elle a pour fonction d'accentuer les effets* » (Peeters, 2003, p.61). Cette utilisation semble correspondre à une mise en page cohérente au niveau spatio-temporel, une action courte et simple reçoit un espace réduit, une action longue et complexe reçoit un espace plus large. Selon l'effet que l'on veut donner ou la teneur de l'icône, le dessinateur adapte l'espace et le temps de la vignette. L'élasticité de la case est au service direct du récit.

4. **Utilisation productrice** : « *L'organisation de la planche (...) semble dicter le récit (...) La page devient une surface dont toutes les parties sont investies, un espace privilégié de relation que le regard peut parcourir en tous sens* » (Peeters, 2003, p.68). La tension entre « récit » et « tableau » est à son maximum, l'un joue de l'autre et inversement. Ici, l'espace et le temps sont sciemment malmenés et deviennent source de jeu.

3.2.3.5. L'ellipse et la temporalité, Scott Mc Cloud

Dans « L'art invisible », McCloud (1993) utilise la bande dessinée pour expliquer la bande dessinée. Jouant avec les codes de ce média, il s'appuie sur son double registre, iconique et linguistique, pour opérer une démonstration aussi bien argumentative qu'illustrative des procédés narratifs et formels qui sous-tendent le récit par la bande dessinée. Dans la présente recherche, ce sera surtout sa réflexion sur la temporalité qui nous intéressera.

3.2.3.5.1. Discontinuité en bande dessinée

McCloud définit l'« ellipse » comme un « *phénomène qui consiste à n'observer que des fragments mais à comprendre une totalité* » (McCloud, 1993, p.71). Le travail de reconstruction et de réagencement que sous-tend une telle définition ne peut

s'opérer qu'à partir d'attentes perceptives relatives à nos expériences passées, mais aussi et surtout, relatives aux projections et fantasmes suscités par cet espace « à reconstruire » et « à habiter » que supporte l'ellipse. Souvent comparée à un clignement d'œil, dont le rôle est avant tout de se rendre imperceptible et d'exister en négatif, l'ellipse en bande dessinée se loge essentiellement dans les blancs-inter cases (ou, si l'auteur a décidé de ne séparer les cases que par un trait noir conjoint, au niveau de cette jonction). Dans tous les cas, la présence d'une espace, si mince soit-il, marquant la fin d'une case et le début d'une autre, est signe de discontinuité dans le récit. Cette séparation s'offre alors comme une coupure spatiale (elle marque la fin d'un espace donné) et narrative (elle marque la fin d'un espace-temps narratif donné). Reprenant l'idée d'un double mouvement d'intégration et de rejet (Rio, 1976), McCloud nous dit à propos de la bande dessinée « *Plusieurs fois par page, le lecteur se retrouve comme un trapéziste qui s'élancerait dans l'espace illimité de l'imagination. Puis serait happé par des mains tendues vers lui : l'inévitable case suivante* » (McCloud, 1993, p.98). Le média bande dessinée confronte à un vacillement sans cesse renouvelé entre un univers iconique plein, mouvant, dans lequel on peut se plonger, et des espaces blancs, vides de signe, qui opèrent un mouvement de rejet soudain du lecteur qui se trouve obligé de s'extraire de la case et de son espace.

Pour Fresnault-Deruelle, les espaces inter-iconiques qui marquent la disjonction entre les cases d'une planche sont une des modalités d'expression de ce qu'il nomme les « *hiatus* » qui peuvent se retrouver sur plusieurs plans et niveaux structurels de la bande dessinée. Il en donne une définition empruntée au dictionnaire le Larousse « *manque de continuité, interruption posant problème, contradiction dans une œuvre, un discours, une suite logique, une suite d'évènements* ». Le « *hiatus* » spécifique à l'inter-iconique est qualifié de « *spatio-temporel* », et suppose que temporalité et spatialité subissent le même effet de rupture, et doivent se réajuster selon un bond spatial et temporel d'ampleur équivalente. Supposant que, dans la bande dessinée, la continuité/fluidité temporelle est attaquée, rompue, brisée, mais ne perd en rien

de sa consistance et de sa linéarité, espace et temps restant, en arrière-fond, les garants du récit⁵⁰.

3.2.3.5.2. De la discontinuité à l'ellipse, l'ampleur temporelle et spatiale

Ce n'est pas la discontinuité qui fait ellipse, elle y participe, mais c'est bien plutôt la coprésence des cases et la nécessité d'opérer un travail de reconstruction pour les rendre intelligibles qui sous-tend l'apparition d'un processus elliptique. A cet égard, McCloud définit plusieurs types d'enchaînements possibles selon le contenu iconique des cases et l'ampleur du processus elliptique nécessaire pour re-créeer de la continuité. Allant d'un enchaînement dit de « *moment à moment* », faisant très peu appel à l'ellipse puisque, du fait d'un contenu iconique entre deux cases quasiment identiques, les notions de temps et d'espace y sont relativement statiques. A l'inverse, il y a l'enchaînement dit « *solution de continuité* », au sein duquel deux cases au contenu sans lien entre elles sont juxtaposées, obligeant le lecteur à avoir recours à une ellipse mentale très étendue s'il veut pouvoir créer une continuité entre ces deux contenus disparates. L'ellipse se loge donc avant tout là où les sauts temporels et spatiaux demandent à être soutenus et comblés par l'imaginaire, sans quoi le récit s'en trouverait brisé, morcelé entre plusieurs contenus iconiques déliés, ouvrant sur une impossible narrativité.

3.2.3.5.3. Bande dessinée et « fort-da »

Je disais plus haut (dans le chapitre « La fonction du cadre, Michel Rio ») que McCloud a fait un rapprochement entre le processus elliptique et le jeu qui consiste, pour un adulte face à un bébé, à se cacher le visage pour le dévoiler quelques secondes plus tard. Ce jeu n'est pas sans faire penser au « Fort-da » décrit par

⁵⁰ Les liens étroits qui lient temps, espace et récit dans la bande dessinée ont d'ailleurs fait l'objet d'une production originale de Marc-Antoine Mathieu : « *le décalage* » (2013). Dans cet album, son personnage phare, qui vit toujours des expériences aux limites du réel, se trouve confronté à sa propre inexistence. Le récit se trouve alors confronté à un problème inédit, il a perdu son personnage principal, et par là, l'histoire qu'il devait incarner. Le temps et l'espace n'ont donc plus de raison d'être, les personnages secondaires déambulent dans un non-espace-temps, un monde sans épaisseur. Ici, temps, espace et récit, sont érigés en vecteurs indispensables à la consistance narrative de la bande dessinée.

Freud⁵¹ comme une manière, pour l'enfant, de mettre en scène l'absence de sa mère, et, par extension, d'éprouver et d'introjecter la question de la permanence de l'objet. Pour le dire autrement, d'éprouver le fait qu'un objet (ici la mère) qu'on ne voit pas, continue d'exister. Le processus elliptique engage cette capacité à penser l'objet en dehors de notre champ perceptif, voire même de lui construire une continuité alors que sa forme est changeante (entre deux cases, par exemple). La bande dessinée nous invite, sans cesse, par un jeu de disparition (blancs inter-cases) retour (vignette) à éprouver de nouveau cette question de l'intégrité et de la continuité de l'objet, de manière plus ou moins intense selon les transformations qu'il se voit subir d'une case à une autre.

3.2.3.5.4. Temporalité et vignettes

La question de la temporalité, dans la bande dessinée, ne s'arrête pas aux processus elliptiques. Les cases, selon leurs dispositions et leurs formes, peuvent influencer sur notre perception du temps et de l'espace. Par exemple, une case allongée dans le sens de la lecture (horizontalement) donnera l'impression que le temps qui la traverse est plus long. Une case très mince pourra, au contraire, donner l'impression que le temps qui la traverse est celui de l'immédiateté, de l'ordre d'une fraction de seconde. Si ce type de case est répété, cela peut avoir un effet « stroboscopique ». Encore une fois, le temps est ici étroitement lié à l'espace « à traverser », dans une logique linéaire sous-tendue par le sens vectoriel de la lecture⁵².

3.2.4. Avant se poursuivre, de la sémiotique à la spatialité et la temporalité psychique

« *Un pays au relief très varié,*

⁵¹ « Au-delà du principe de plaisir » (Freud, 1920). Aussi appelé « *jeu de la bobine* », durant lequel le petit fils de Freud, Ernst, lance une bobine reliée par un fil, ce qui lui permet de la ramener près de lui quand il le souhaite, puis de la lancer à nouveau, tout cela en prononçant les sons « o-o-o-o-o » et « Da » soit, en français, « parti » et « là ».

⁵² Ce qui est d'ailleurs l'enjeu d'une transgression dans les mangas, du moins pour les lecteurs européens et américains, qui prennent plaisir à délaissier la lecture de gauche à droite pour emprunter le chemin inverse. Le temps s'en trouve comme « remonté », son décours inversé. Le trouble que cela suscite est d'autant plus important que, comme l'ont fait remarquer Bonnet, Pechikoff et Petit (2014), dans les mangas l'espace est souvent traité de manière asymétrique, saturé d'effets de perspective spectaculaires, d'onomatopées et de calligraphie japonaise. L'effet est de l'ordre d'une étrangeté maîtrisée et par là, jouissive.

*collines, plaines et chaînes de lacs avec une population mêlée.
Allemands, Magyars et Slovaques y habitent,
exerçant des activités diverses. Or il se pourrait que
la répartition soit telle que dans les collines habitent
les Allemands qui sont éleveurs de bétail,
dans la plaine les Magyars qui cultivent les céréales et la vigne,
et au bord des lacs les Slovaques qui pêchent les poissons
et tressent les joncs. Si cette répartition était nette et pure,
un Wilson y trouverait son plaisir, ce serait commode
aussi pour faire des exposés en classe de géographie »
(Freud, 1935, p.101)*

Nous avons pu le voir, la spatialité et la temporalité sont des organisateurs complexes et fondamentaux du langage de la bande dessinée, mais aussi de la vie psychique et de son déploiement. Dans mon appréhension de la clinique, ils seront maintes et maintes fois au cœur de mes préoccupations et par là, demandent qu'un détour théorique bref et immanquablement incomplet puisse leur être accordé. Les plus grands penseurs de ces questions appartiennent au monde de la philosophie, je ne pourrais pas leur faire honneur ici faute d'un espace suffisant à leur accorder mais ils seront présents dans la clinique avec un recours régulier à la phénoménologique pour penser ces questions. Attelons-nous à présent à retracer brièvement la manière dont la psychanalyse a pu s'emparer de ces deux questions, et à définir ce qui sera entendu par spatialité et temporalité psychique.

3.2.4.1. L'espace psychique

Tout comme pour la question de la temporalité, celle de l'espace est ambiguë ou du moins suffisamment ouverte et impalpable pour que le terme soit utilisé depuis divers acceptations et de manière relativement large. Ici, l'espace psychique fera référence à des termes connus de la psychanalyse en termes de lieux : monde interne/monde externe, dedans/dehors, formes, étendues. Tout cela étant proche de la question des enveloppes psychiques. Ces espaces appartiennent au registre du corps en mouvement, de la sensation et de la représentation.

3.2.4.1.1. Aux prémices, Freud et l'espace

Il est à imaginer qu'entre le rapport à l'espace et la constitution psychique du sujet il y a une analogie de structure. Plus particulièrement, de structure dans le rapport entre deux motifs ou plus, puisque, pour qu'apparaisse au sujet un espace appropriable, il est nécessaire qu'à un moment donné une séparation se crée ouvrant sur la question de la profondeur, de la distance et bien sûr du lien tel qu'il se présente dans la présence et l'absence. Freud aborde la question de l'espace sous la forme de métaphores, pour passer de la « neurotica » à la métapsychologie et offrir à l'appareil psychique une représentation théorique et fictive : la topique Freudienne. La notion d'espace, si elle n'est jamais saisie dans un exposé globalisant et unifié, est présente dès les premiers écrits de Freud : dans les « Études sur l'hystérie » (1895) par exemple, Freud définit la conscience comme un « défilé » qui ne laisse passer qu'un souvenir à la fois dans l'« espace du Moi ». Également, dans le chapitre « L'interprétation des rêves » (1900), Freud, parle de la censure comme d'une « antichambre », une « frontières » pour désigner les rapports entre les systèmes, marquant ainsi l'aspect spatial de la configuration de l'appareil psychique. Dans « Pulsions et destin des Pulsions » (1915) Freud nous dit que l'essence du refoulement ne consiste qu'en ceci : mettre à l'écart et tenir à distance du conscient. Enfin, dans ses « Nouvelles conférences » (1935), le refoulé est qualifié de « terre étrangère interne ». Ce recours à la métaphore spatiale ou de lieux permet tout à la fois d'échapper à l'idée de localisation cérébrale des activités psychiques, proche des recherches de l'époque sur le cerveau, tout en rendant compte de la complexité et des forces en jeu dans les rapports dialectiques entre les différents systèmes. En somme, de rendre compte d'une structure topique et dynamique sous-tendue par des enjeux économiques.

3.2.4.1.2. Du corps à l'espace psychique

Pour nombre d'auteurs contemporains (Anzieu (1974, 1981, 1985), Sami-Ali (1974), Ciccone (1991) ...), la construction de l'espace psychique s'effectue, en premier lieu, à travers l'expérience du corps propre. Dans la plupart des écrits, nous retrouvons deux dimensions fondatrices de cette construction de l'espace psychique : l'une appartient à la motricité et aux perceptions, dont les qualités vont être projetées sur l'extérieur, l'autre appartient à la question de la séparation comme inducteur de relation et de profondeur et se trouve au fondement de la

question transférentielle. Dans son ouvrage, « *L'espace imaginaire* » (1974), M. Sami-Ali s'interroge sur la genèse de l'espace et sur du corps concernant cette dernière, en tant qu'il est porteur de rythmes, d'une horizontalité et verticalité, d'une direction, autant d'attributs qui peuvent modeler la perception de l'espace et de la temporalité. Ce que l'on retrouve également dans les théories sur les médiations artistiques qui, par leurs qualités propres aussi bien formelles, spatiales que temporelles, soutiennent l'expression de ces attributs et leur formalisation au travers de la matière. Tout cela suivant la logique précédemment évoquée d'une corporéité projetée en externe. Toutefois, ne nous y trompons pas, la question spatiale n'a pas pour seul chemin celui des éprouvés intrapsychiques qui viendraient modeler notre rapport au monde extérieur, elle est également le produit de la qualité de présence et de réponse de l'environnement qui nous entoure dès les premiers temps de la vie. L'objet est partie prenante dans ce que Sami-Ali nommera « l'espace imaginaire », qui est le support de la vie fantasmatique et onirique.

Didier Anzieu précisera que cet espace porte lui aussi la trace du corps propre. En effet, la construction de l'espace psychique s'étaye sur le corps dans sa dimension verticale qui se transpose en une verticalité psychique ayant pour fonction de soutenir, de maintenir et d'emboîter les parties de l'espace interne, en complémentarité, le corps dans sa dimension latérale se transpose en une horizontalité psychique qui a pour fonction de dialectiser les objets entre eux et de supporter la différence des générations. Ces deux dimensions de la verticalité et de l'horizontalité psychique, nous les retrouvons dans les écrits appartenant à la Daseinsanalyse⁵³ comme les opérateurs fondamentaux de l'« être là au monde » du sujet et qui fond, évidemment et en complémentarité de la question spatiale, le rapport au temps.

3.2.4.2. La temporalité psychique

Le temps psychique fait partie de ces figures à la limite du poétique, du transcendantal et du viscéral qui bordent notre rapport au monde sans se laisser

⁵³ Qui est l'analyse du « dasein », soit l'homme en tant qu'ouverture à l'être, en tant qu'« être là » au monde et à soi. Ses principaux penseurs sont Heidegger,Binswanger, Minkowski et Maldiney.

parler, dessiner, représenter, toujours en deçà ou au-delà de ce qui en est énoncé. En cela, il répond pleinement à la logique symbolique, il est un objet inaccessible, une chose toujours ailleurs qui ne peut se saisir que par ces représentants, avec cette particularité supplémentaire qu'il est évanescent, tout comme la notion d'espace, de pensée, de conscience, d'inconscient... Pourtant, il embrase le désir d'en comprendre quelque chose, joue avec les limites de ce qui n'est (que) construction psychique ou loi physique implacable, et en cela m'amène à devoir en dire quelque chose.

La temporalité psychique sera entendue tel que Bilheran (2007) la définit dans sa thèse : « *Le temps psychique est à l'interaction entre le temps vécu, temps de la perception, affecté d'une modalité d'être qui le met en relief avec l'histoire intime du déroulement de la vie personnelle, et le temps social.* » (Bilheran, 2007, p.27). En psychanalyse, le temps vécu et le temps social sont souvent rapprochés de l'espace de la séance, qui se présente comme le lieu de leur possible rencontre et énonciation. Pendant la cure-type aussi bien qu'en psychothérapie psychodynamique, le temps subit des distorsions : le passé peut se faire présent et le temps perdu peut tout à coup réapparaître. Ce temps vécu est intimement lié à la spatialité psychique induite par le Ça, le Moi et le Surmoi et aux jeux pulsionnels qui les traverse. Pour revenir aux sources, Freud (1900) aborde la question de la temporalité à travers l'atemporalité de l'inconscient et du rêve, qui ne sont pas régis par un ordre chronologique de type passé-présent-futur. Nous avons d'ailleurs pu voir les similitudes entre rêve et bande dessinée : tous deux se soumettent à un processus narratif où les images se présentent d'abord comme instantanées, pour ensuite venir s'inscrire dans un récit chronologiquement ordonné. Le préconscient, quant à lui, serait le porteur d'une temporalité des origines, qui auto-représente les processus psychiques dans leurs parcours topiques et chronologiques. Enfin, le conscient serait le berceau du temps social et chronologique : linéaire, irréversible, soumis à la logique du passé, du présent, du futur et, autant que faire se peut, à la logique du cadran.

3.2.4.2.1. Aux origines du temps psychiques

Si mon propos est de m'intéresser à la temporalité psychique, la question de l'émergence de ce temps psychique et de ses origines est d'importance. Comment la psychanalyse s'en empare-t-elle ?

En partant de l'idée que l'existence du sujet, au moins au niveau sensoriel, s'origine in utero, la naissance est alors le premier élément de rupture et demande de pouvoir investir une continuité d'existence à l'endroit même du nouvel environnement ainsi offert au bébé. Un environnement suffisamment sécure tel que le définit Winnicott lorsqu'il parle de « *la mère suffisamment bonne* » (1951, 1971) ou de « *la préoccupation maternelle primaire* » (1956) dont la forme soutient de manière sainement délirante l'expérience et l'entrée au monde du bébé. L'observation clinique du bébé d'Esther Bick (1964) a pu montrer que les carences maternelles interrompent le sentiment de continuité d'exister de l'enfant et, lorsqu'elles se répètent ou se prolongent, peuvent engendrer des angoisses d'annihilation. C'est à cet endroit qu'apparaît toute l'importance de la fonction contenante et de pouvoir investir, pour l'enfant, un objet contenant optimal ou une « *première peau* » (Bick, 1968) tel que défini par Bick comme le mamelon dans la bouche tous ensemble avec la tenue, le parler et l'odeur familière de la mère. Evidemment, tout cela n'est pas sans faire penser aux apports d'Anzieu, plus tardif, sur le « *Moi-peau* » (1974) laissant apparaître que le garant de la continuité d'exister ou d'une continuité subjective est la peau en tant qu'elle est le lieu de rapprochement et de décollement qui rythme les échanges entre l'objet primaire et le bébé dans les soins, et établit, par-là, une première rythmicité.

C'est à cet endroit-là que l'accordage affectif pourra avoir lieu, depuis une communication tout à la fois mimo-gestuelle et émotionnelle, entre le bébé qui sollicite sa mère par le mouvement corporel ou la production phonique et la mère qui y répond depuis sa manière d'accueillir ces productions et ces émotions et d'en traduire quelque chose depuis son propre appareil à penser. Ciccone précise que « *plus les expériences d'accordage affectifs sont importantes et plus le bébé développera la conviction que les états subjectifs sont partageables, et donc communicables* ». (Ciccone, 2001, p.73).

DEUXIEME PARTIE – PROBLÈMATIQUE ET HYPOTHÈSES

4. PROBLEMATIQUE : LA BANDE DESSINÉE DANS LA CLINIQUE DE LA CREATION

« Je considère l'artiste comme celui qui crée des symboles pour la vie émotionnelle, qui crée des moyens de rendre la vie interne connaissable ; ce qui, comme a dit Freud, ne peut se faire que dans les termes de la vie extérieure. Et puisque cette vie est celle d'un corps, avec toutes ses complexités de rythmes, de tensions, de relâchements, de mouvement, d'équilibre et de positionnement dans l'espace, alors, sûrement, la chose essentielle quant aux symboles est qu'ils devraient montrer eux-mêmes, à travers leur configuration formelle, une semblable trame de tensions, d'équilibres et de relâchement structuraux, mais transfigurés en une co-existence visuelle atemporelle. »

(Marion Milner, 1957, p.274)

4.1. Quelques constats cliniques

Si l'art joue un rôle central dans l'élaboration de la théorie Freudienne, il n'en reste pas moins, dans sa matérialité, un objet qui se trouve au « dehors » de l'espace de la cure. C'est dans la psychanalyse des enfants que le dessin⁵⁴, le jeu où le modelage vont être appréhendés pour les premières fois comme des objets intermédiaires favorisant la rencontre clinique et surtout, favorisant l'expression d'une réalité interne à travers un objet externe. Depuis une trentaine d'année, les pratiques à médiation dans le champ des psychothérapies psychanalytiques ont fait l'objet de nombreuses recherches et de nombreuses théorisations. Ces dernières visant à éclairer ce qu'il en est du processus créateur, mais aussi ce qu'il en est de la réalité matérielle du médium lui-même. Toutes les médiations ne sollicitent par les mêmes registres sensori-moteurs, et ainsi, ne réactivent pas les mêmes expériences ou éprouvés liés aux premières relations d'objets et au rapport que le sujet entretient

⁵⁴ La primauté de l'utilisation du dessin dans la psychanalyse des enfants revient à Anna Freud et Mélanie Klein qui l'envisagent toutes deux comme un support pour libérer l'activité fantasmatique et suppléer aux associations verbales difficilement accessibles.

ou a entretenu avec son environnement. Si certaines médiations ont fait l'objet de nombreux écrits – le modelage (Pankow, Chouvier), la peinture (Milner, Brun), l'écriture (Brun, Talpin), le conte (Chouvier), la musique (Lacourt), le théâtre (Attigui) – d'autres sont quasiment absentes des pratiques cliniques actuelles et demanderaient à être étudiées pour qu'en soient dégagées les spécificités matérielles, sensori-motrices, cliniques et, dans le cas de médiations relevant d'un langage complexe (Cinéma, théâtre, conte, bande dessinée) qu'en soit dégagé le système langagier.

Ainsi, si la bande dessinée a fait l'objet de nombreux écrits de la part de Serge Tisseron (1985, 1990, 1993, 2000), elle n'en reste pas moins très peu utilisée dans le champ des médiations artistiques. Pour cause, elle n'a fait l'objet d'aucune théorisation unifiée quant à ses qualités matérielles, cliniques et signifiantes dans le champ spécifique de la psychopathologie et de la psychologie clinique. Si Tisseron rend compte de sa complexité et de ses potentialités à signifier des contenus inconscients par le recours à la figuration, la métaphore et la métonymie, c'est au champ de la sémiotique que reviennent les théorisations les plus complètes et complexes quant au système signifiant de la bande dessinée. Une rencontre entre sémiotique et psychanalyse semble donc nécessaire pour que la bande dessinée puisse être appréhendée dans toute sa complexité formelle et langagière et au regard de la clinique de la création.

Si les enjeux de la thèse délimitent l'originalité et l'apport de la présente recherche dans le champ de la psychanalyse et de la psychopathologie, ils se doivent d'être évalués au regard des lignes thématiques dans lesquelles ils s'inscrivent. Par-là, ces enjeux se constituent potentiellement comme une pierre à l'édifice de la recherche en psychologie clinique sans pour autant avoir la prétention de tenir à eux seuls l'édifice d'une nouvelle bâtisse théorico-clinique. Ainsi, c'est du côté de la reprise et de la mise en tension que les enjeux de la thèse vont être présentés ci-dessous pour réaffirmer des positions clinique et théoriques qui doivent pouvoir être consolidées, et ouvrir ou rouvrir des questionnements qui méritent d'être posés et débattus.

4.2. Quelle pertinence pour la clinique et la psychanalyse de se nourrir d'autres disciplines ?

Qu'il soit indispensable pour les sciences humaines de s'entrecroiser pour nourrir ensemble les connaissances sur l'être humain dans ce qui le compose et le définit est de l'ordre d'une évidence. C'est à dessein que je présente la question sur l'intérêt d'apports interdisciplinaires depuis un titre aussi naïf que celui qui ouvre ce sous-chapitre. En effet, si cette évidence n'a besoin d'aucune argumentation tant ses justifications apparaissent établies, il n'en reste pas moins que certains objets de la recherche ravivent plus que d'autres le besoin d'entrecroiser les disciplines : la bande dessinée en fait partie.

4.2.1. Sémiotique

Si nous repartons des écrits de Tisseron sur la bande dessinée, on constate rapidement que le langage même de ce média n'est que très peu évoqué, au profit d'un abord plus analytique et narratif. Pourtant, il semble que Tisseron ait fait des recherches sur la sémiotique de la bande dessinée puisque dès l'écriture de sa thèse on retrouve quelques grands noms de la BD tels que Michel Covin ou Fresnault-Deruelle, ce qui lui a certainement permis d'aborder la question narrative depuis les sciences du langage aussi bien que depuis l'appareil conceptuel de la psychanalyse. La question reste ouverte de ce qui, dans le fond, différencie la bande dessinée d'une adjonction des savoirs déjà bien établie sur l'image et sur l'écriture. S'il ne s'agit là que d'une matière hybride et artificielle alors nous pouvons passer notre chemin, rien ne pourra en être tiré que nous ne sachions déjà grâce aux nombreux penseurs du langage de l'image et de l'écriture. Est-ce bien le cas ? Le détour par la sémiotique nous a permis de constater qu'il n'en était rien, de fait la question reste ouverte : un passage par la sémiotique va-t-il nous permettre d'approcher la bande dessinée comme un objet original, saisissable par la théorie psychanalytique depuis ses spécificités ?

Outre cette question de l'originalité même de l'objet de recherche la dimension de la clinique a elle aussi justifié qu'il faille entrecroiser les apports sémiotiques et psychanalytiques dans cette thèse. En effet, le recueil des données cliniques s'est fait lors de groupes à médiations thérapeutiques qui ont été pensés en appui sur les

écrits de Chouvier, Brun, Milner et Roussillon, entre autres au regard du concept du « médium malléable ». Or, le concept du médium malléable, et de manière plus étendue le rapport à tout média, implique un lien direct avec une matérialité, un environnement donné qui va avoir des effets perceptifs et moteurs dans la manipulation que l'on va pouvoir en faire. Ouvrant sur la possible réémergence de vécus et d'affects psychiques liés aux spécificités de l'objet manipulé. La bande dessinée n'a d'autres matérialités que celle de l'image et de la langue, sauf à considérer que son système signifiant dans la manière dont il se donne à voir fait lui aussi matérialité. La question est ouverte : un passage par la sémiotique permettra-t-il de dégager les spécificités cliniques de ce média dans sa matérialité propre depuis son système langagier ?

4.2.2. Phénoménologie

Une des critiques centrales opposée au structuralisme⁵⁵ est celle de la place de la subjectivité, de l'histoire ou de l'expérience face à la structure, qui chez certains auteurs a pu devenir un déterminant strict. Donnant l'impression que l'humain pouvait être réduit aux structures qui le traversent et l'organisent, devenant alors une subjectivité comme seul effet structural. L'idée n'est pas d'entrer dans un débat sur la place de la conscience ou de la subjectivité dans le structuralisme, il serait sans fin et ce n'est pas l'objet de cette recherche, la question est plutôt de savoir comment composer avec d'une part la structure comme organisateur fondamental de la réalité psychique et de ses effets, et d'autre part la subjectivité du sujet dans sa réalité vécue et ses aspects dynamiques et économiques, sans supposer, et c'est là une prise de position de ma part, de prévalence de l'une sur l'autre. Il m'a semblé qu'au formalisme de l'approche structurale pouvait être complémentaire la sensibilité de la phénoménologie. Concernant la bande dessinée la question est la suivante : dans la relation thérapeutique, quel rapport à l'expérience vécue du sujet peut transparaître et être appréhendé au travers du système langagier de la bande dessinée ? Et notamment, le passage par la phénoménologie nous permettra-t-il

⁵⁵ Le structuralisme n'est une école de pensée homogène mais bien plus une dynamique commune dans la vie intellectuelle du milieu du XXème siècle, rassemblé autour de marques ou de critères transversaux dans la manière de penser les objets des sciences humaines.

d'approcher des organisateurs fondamentaux de la vie psychique, l'espace et le temps vécus, difficiles à circonscrire et à formaliser, au travers d'un système langagier structurellement très codifié ?

4.3. L'enjeu du structuralisme dans sa rencontre avec la psychanalyse et la clinique

4.3.1. Un retour vers un référentiel ancien et considéré comme dépassé

L'approche structurale a un statut double, tout à la fois objet intellectuel passé à la valeur épistémologique fondamentale, notamment par sa dimension de rupture, et coloration d'arrière-fond qui a encore sa place chez les théoriciens actuels des sciences humaines, bien évidemment depuis une saisie plus contemporaine et parfois partielle de ce qu'a pu être les structuralismes des années 50 à 70.

En psychanalyse, elle est présente sans s'énoncer formellement, notamment dans la pratique de l'analyse structurale, des discours telle qu'elle peut se déployer au contact des tests projectifs (CAT, TAT) qui, depuis une saisie diachronique et synchronique, s'évertuent à dégager quels sont les grands motifs du discours du patient sur un matériel donné et d'en saisir l'agencement et, par-là, la structure discursive. Plus globalement, c'est ce que l'on retrouve dans l'interprétation des rêves ou la clinique à médiation, dès lors que le contenu de la production onirique ou artistique est appréhendé comme un contenu manifeste modelé en arrière-fond par un contenu latent qui est structuré par des enjeux inconscients. Ces enjeux sont saisissables non plus seulement dans la narration, mais aussi et surtout, dans le repérage de motifs structurellement agencés et surdéterminés entre eux par des processus tel que le déplacement, la condensation ou la figuration. Le transfert suit la même logique et ne peut être compris que si on suppose derrière tout acte d'énonciation ou tout passage à l'acte ou par l'acte une toile d'arrière-fond structurée par les relations d'objet primaire et les divers complexes qui organisent la vie psychique. En cela, il n'est pas question ici de renouer pleinement avec le structuralisme ou les structuralismes tels qu'ils se sont déployés au milieu du XXème siècle, mais plutôt d'en emprunter une certaine écoute et méthodologie. Avec

pour question de savoir qu'est-ce qu'une approche structuraliste, non pas Lacanienne mais bien Freudienne voir Winnicottienne, peut apporter à la clinique de la création ? Et plus précisément à la lecture que nous pouvons faire de la bande dessinée au-delà même de sa dimension narrative ? En quoi la bande dessinée de par sa structure formelle directement appréhendable pourrait-elle être le lieu de déploiement privilégié de cette méthodologie d'approche que l'on a nommé précédemment « psychanalyse structurale » ? Et que cela pourrait-il apporter à la clinique ?

4.3.2. Une méthodologie d'approche psychanalytique précise et rigoureuse

Si Freud n'a été contemporain que très peu de temps avec le structuralisme tel qu'il s'est imposé dès les années 50, il reste que son approche des contenus psychiques et de l'appareil psychique est, à certains égards, très proche méthodologiquement des propositions de ce mouvement intellectuel. En premier lieu dans son ouvrage « L'interprétation des rêves » qui, par le dévoilement du travail du rêve, rejoint ou précède la question structuraliste⁵⁶, également, dans son abord des mythes tel que celui d'Œdipe qui rend compte d'un effet d'isomorphismes étroits entre la structure même du mythe et les processus psychiques qu'il met en scène : dialectique fusion/séparation, dialectique amour/haine, dialectique désir/interdit et relation triadique. En cela et sous certains aspects, néanmoins fondamentaux et transversaux dans l'œuvre de Freud, la question structuraliste n'est pas étrangère à la psychanalyse et cela bien avant Lacan. Toutefois, il serait faux de la considérer comme directement liée à la psychanalyse du fait même d'une impossibilité historique. Néanmoins, il semble intéressant de pouvoir s'étonner, se laisser surprendre et considérer les effets de ressemblance entre une méthodologie d'approche Freudienne des productions humaines, qu'elles soient oniriques ou artistiques, qui s'attache à rendre compte des contenus latents depuis les structures

⁵⁶ Qu'il faut pouvoir considérer comme un mouvement émergent et unifié sous une même bannière dans le milieu du XXème siècle mais qui n'était pas une pensée pleinement et strictement nouvelle et originale, on retrouve bien évidemment dans les sciences les traces d'une pensée que l'on pourrait nommer anachroniquement et partiellement structuraliste : en mathématique, en biologie et en philosophie.

qui les organisent, et une méthodologie d'approche structuraliste qui considère la structure dans tout fait humain et essaye d'en dégager la logique.

S'il n'est pas question de renouer avec un structuralisme strict, notamment dans la place qu'il donne à la notion de structure, il semble intéressant de pouvoir se rapprocher d'une méthodologie d'approche dite structurale, qui permet d'envisager les productions humaines et, ici, la bande dessinée, dans leurs dimensions synchroniques et d'en dégager les motifs fondamentaux ainsi que le système qui les organise. Permettant tout à la fois de préserver une approche clinique diachronique, historique et subjective, mouvante et dynamique, et d'y associer une approche synchronique et structurale, s'appuyant sur les signes cliniques et leurs agencements pour soutenir une précision et une rigueur méthodologique fondamentale pour la clinique. Ainsi, il est possible de s'interroger sur l'intérêt que pourrait représenter l'adjonction d'une méthodologie structurale à l'approche psychanalytique ? Cela pourrait-il soutenir une certaine rigueur dans la manière de se saisir des signes cliniques ? Enfin, dans quelle mesure cela pourrait-il permettre de renouer avec une méthodologie Freudienne, en partie structurale, des productions humaines ?

4.4. La question du langage comme structure au cœur de l'image

4.4.1. Le langage souvent considéré à tort comme l'apanage du mot

Procédons tous d'abord par un détour épistémologique et linguistique en rappelant que chez Saussure, le langage est considéré comme la faculté inhérente et universelle de l'humain à construire des systèmes de signes pour communiquer. Il est composé d'une part de la langue, qui est un ensemble structuré composé d'éléments et de règles qui permettent la communication. La langue tient du rapport à l'environnement et des apprentissages qui s'y accolent. Il est également composé de la parole qui correspond à l'utilisation personnelle qui est faite de la langue et rejoint le concept de « style » : « *un langage autarcique qui ne plonge que dans la*

mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence » (Barthes, 1957, p.12-13).

Ainsi, le langage, et cela dès la naissance de la linguistique, n'est pas rapproché à proprement parler du mot mais bien plutôt du signe et plus précisément d'un système de signes. Contemporaine de la naissance de la linguistique, dès les débuts la psychanalyse s'attache à comprendre ce qui soutient la question de la représentation et l'accès au symbolique, dont le représentant le plus évident est le langage, Langage qui a lui-même une place maîtresse dans la cure analytique et dans la métapsychologie Freudienne. Le premier modèle conceptualisant la représentation est celui apparaissant chez Freud en 1891 (Essais sur les aphasies) et présenté par lui, plus en détail dans « Métapsychologie » (1915). Il précise alors qu'il existe deux types de représentations, l'une plutôt visuelle qui dérive de la chose, et l'autre plutôt acoustique, qui dérive du mot. La représentation de chose est intimement liée à la verbalisation, à la conscience, et, de fait, à des modalités langagières digitales. Bien que la représentation de chose soit directement rattachée à la question de la trace mnésique, quelle qu'en soit la nature, d'un évènement, il reste que son affiliation à la question visuelle a souvent amené à considérer, un peu grossièrement, l'image comme tenant d'emblée du registre de la représentation de chose. Dans les pratiques à médiation actuelles, il n'est pas rare de rencontrer des cliniciens qui considèrent le processus thérapeutique et symbolique abouti seulement au terme d'une verbalisation sur l'objet de la création. Comme si, en dehors de la langue, rien n'avait pu se dire de symbolisé et aucun langage structuré n'avait pu advenir.

4.4.2. Un langage en deçà du dicible et au cœur du vivant

Pour penser la bande dessinée et son système langagier dans la clinique de la création, c'est avant tout sur les travaux de Green et d'Anzieu qu'il me semble intéressant de s'appuyer. Depuis sa rencontre avec la clinique des états limites et la clinique « non névrotique », Green a été amené à élargir la théorie de la représentation telle que proposée par Freud (représentation de chose/représentation de mot). Pour cela, il a considéré le signifiant dans ses formes

multiples : pensée, représentation de mot, représentation de chose, fantasmes, affects, gestualité, sensori-motricité, allant même jusqu'au protolangage et à l'irreprésentable. Pour le dire autrement, l'affect, l'acte et le corps signifient.

« Avec le mot et l'image, l'affect et le corps, la force et l'acte se partagent le champ du matériel. On peut soutenir que les deux niveaux, qui ne sont pas traités par la mise en mots, résultent d'une impossibilité à inscrire les significations par les voies du langage, qu'il s'agisse de la figurabilité ou de la motion pulsionnelle. Il y aurait donc, outre le traitement linguistique, un reste qui serait laissé à la disposition de l'image, de l'affect, de la motion. Il y a donc plus d'une manière de signifier, plus ou moins énergétiquement chargée, à interpréter dans sa spécificité. » (Green, 2007, p.1466)

Dans son rapport à la linguistique, Green s'inspire, entre autres, des travaux de Pierce où la place du sujet est centrale, notamment dans sa manière d'attraper le processus sémiotique comme étant directement lié à la lecture et à la réception de l'œuvre et donc à la qualité de présence perceptive, culturelle, historique et psychique de la personne qui émet le signe tout autant que la personne qui s'en saisit. Il reprend également les concepts de langage-langue-parole telle que Saussure les a délimités mais aussi imbriqués pour souligner que la place de la parole n'est pas, comme certains linguistes l'ont défendu, de moindre importance ou anecdotique, mais fait pleinement partie de la pensée Saussurienne sur le langage.

Si Anzieu ne traite pas spécifiquement de la question de ce qui fait langage en psychanalyse, il s'intéresse tout particulièrement à la place du corps dans la création par les articulations existantes entre le corps du créateur et le corps de l'œuvre. Pour le dire autrement, entre le corps pulsionnel et le corps de l'œuvre composé « *à partir de la projection des sensations corporelles de l'auteur et construite comme un corps métaphorique* » (Brun, 2018, p.31). Il focalisera ainsi son approche sur le rôle joué par le corps dans le processus créateur et donc dans l'appareil signifiant tel qu'il pourra être porté par la matérialité de l'objet. Ainsi et bien qu'il ne s'agisse pas d'une position nouvelle, ne serait-il pas nécessaire, face à des cliniques limites ou des cliniques de l'extrême, de pouvoir réaffirmer l'importance d'être à l'écoute de toutes les formes de langages, dont il est à imaginer qu'elles sont aussi opérantes dans des cliniques aux formes plus névrotiques ? Dans le rapport à la clinique de la création, ne serait-il pas intéressant de pouvoir se saisir tout à la fois des registres symboliques qui traversent l'œuvre tels qu'on les retrouve dans les figures

rhétoriques, mais aussi des registres tenant d'une logique formelle/corporelle en tant qu'elles forment, elles aussi, un système signifiant complexe. Ces questions trouvent un nouvel écho dans la clinique de la bande dessinée dont l'identité ne se dessine pas tant à l'endroit de l'image que de ses agencements et qui met en scène un langage aussi bien iconique narratif que iconique-structural.

4.5. Quelle place pour la bande dessinée dans la clinique de la création ?

4.5.1. La bande dessinée dans son langage et sa matérialité

L'objet bande dessinée est souvent considéré comme le frère boiteux de l'écriture, d'autant qu'il en emprunte certains procédés : la lecture linéaire de gauche à droite, les mots écrits sous forme de phrases et la présence d'unités organisées en structure langagière. Toutefois, loin d'être dans un rapport d'homologie au langage des mots, la bande dessinée se constitue comme un objet hybride, entre image et écrit, illusion de profondeur et espace plane du mot, foisonnante présence du visuel et évidente absence du blanc inter-iconique. Tout cela est découpé et assemblé au gré d'un maillage signifiant propre à ce média, et qui, selon les mouvements projectifs en jeu lors de la création de la planche, peut être infiltré des désirs, fantasmes et vécus informés du dessinateur⁵⁷. Ce maillage signifiant se construit à partir des caractéristiques formelles et narratives spécifiques à la bande dessinée et constituent des « potentialités » symbolisantes plus ou moins investies par le patient selon sa problématique, ses sensibilités et ce qui reste pour lui énigmatique et en attente de sens. Ces potentialités dépendent également de la matérialité propre de la bande dessinée qui la constitue comme inducteur de vécus ou éprouvés sensori-moteurs et pourraient favoriser l'émergence ou la réactivation de certains contenus psychiques informés et impensés. Ainsi, nous pourrions nous demander : quelles sont justement les caractéristiques qui constituent la bande dessinée comme un support inducteur de vécus sensori-affectivo-moteurs. (Brun, 2013) ? Quelle est

⁵⁷ Les écrits de Tisseron sur l'œuvre d'Hergé et les secrets de famille en sont une illustration magistrale, d'autant plus qu'un travail d'investigation sur la vie d'Hergé est venu attesté quelques années plus tard que les découvertes de Tisseron sur la filiation d'Hergé étaient justes.

la nature de ces vécus ? Certaines caractéristiques formelles et narratives sont-elles infiltrées par des processus psychiques spécifiques ? Comment la bande dessinée se laisse-t-elle modeler par le patient ? Que ce rajoute-t-il dans le rapport sensoriel à ce média ?

4.5.2. Bande dessinée, acte créateur et processus psychiques

Ainsi, cette recherche s'attachera à comprendre ce qui fait la spécificité du système signifiant de la bande dessinée dans sa double inscription structurale, formelle et narrative, et dans la perspective d'éclairer quelles en sont les potentialités signifiantes. Tout cela dans le but de saisir quelles en sont les qualités cliniques dans le champ de la création et de quelle manière ce média peut mettre en lumière certains vécus ou processus psychiques chez le patient créateur. En outre, cette recherche s'attachera à comprendre de quelle manière la création d'une bande dessinée peut participer d'un processus de mise en forme et de transformation de certains éléments psychiques.

5. HYPOTHÈSES

5.1. Hypothèse 1 – Temporalité et spatialité

*« Le temps à deux visages, il a deux dimensions,
la longueur est au rythme du soleil,
l'épaisseur au rythme des passions »
(Amin Maalouf, 1988, p.36).*

Le système narratif de la bande dessinée procède d'un découpage spatial et temporel du récit à partir d'unités iconiquement distinctes les unes des autres. Ces unités sont prises dans un double mouvement de différenciation et de liaison, existant synchroniquement pour elles-mêmes, tout en s'organisant diachroniquement en séquences narratives. Ces séquences sont rendues possibles par la coprésence de plusieurs vignettes appréhendées comme une totalité qui est traversée par le rythme des apparitions iconiques et vectorisée par le sens de la lecture. Ainsi, les procédés narratifs de la bande dessinée s'organiseraient, d'une part autour de la question du découpage et de l'agencement spatial, et d'autre part autour d'une temporalité engendrée par la coprésence et la séquentialité iconique, ce que Groensteen nomme « spatiotopie » et « arthrologie » (1999). Dans cette recherche, le système narratif spécifique à la bande dessinée s'est laissé saisir par des patients auxquels il a été proposé de réaliser des planches de BD. La première hypothèse se formule comme suit et s'inscrit dans une perspective d'investigation clinique conciliant phénoménologie⁵⁸ et psychopathologie.

HYPOTHÈSE 1 : le média bande dessinée se constitue comme un système formel et narratif favorisant l'émergence de mouvements projectifs liés à la spatialité et la temporalité psychique du sujet qui réalise des planches de BD.

⁵⁸ Plus spécifiquement la Daseinanalyse.

5.1.1. Hypothèse 1.1 – La bande dessinée comme structure spatiale et temporelle

Hypothèse 1.1 : Le système formel et narratif de la bande dessinée se constitue comme isomorphe, en termes structural et processuel, avec la spatialité et la temporalité psychique du sujet qui réalise les planches de BD.

5.1.2. Hypothèse 1.2 - Bande dessinée, corporéité et mouvements projectifs

Hypothèse 1.2 : Cette possibilité d'inscription isomorphique favorise l'émergence de mouvements projectifs en lien avec la spatialité, la temporalité et la corporéité psychique du sujet qui réalise les planches de BD.

Le travail de séparation/liaison de la surface paginale imposé par la création d'unités iconiques distinctes (vignettes) est inducteur de discontinuité. Il suppose des allers et retours visuels aussi bien pour le dessinateur que le lecteur, et s'impose comme une pulsation, rythmée ou cadencée, source de continuité ou de discontinuité. Lors de la production de leurs planches de bande dessinée, les patients ont d'emblée investi l'espace paginal selon des modalités rythmiques et spatiales singulières, qui n'étaient pas toujours directement en lien avec le contenu iconique des vignettes. Certaines productions étaient très régulières, découpant la planche en espaces identiques, disposés à intervalle régulier, créant par là un effet de répétition prégnant. D'autres productions étaient beaucoup plus irrégulières, faites de vignettes aux formes et aux tailles diverses, induisant par ces discontinuités un « *rythme* » au sens où Maldiney (1973) le définit, en contrepoint de la « *cadence* », comme un comptage sans variation en deçà de la temporalité. Enfin, des représentations paradoxales ou « *étranges*⁵⁹ » du décours temporel ou de l'unicité de l'espace ont pu être mises en scène par les patients dans leurs productions.

En dehors d'un quelconque procédé esthétique, cet investissement et ce découpage spatial pourraient nous donner des indications cliniques concernant le rapport des patients à la spatialité depuis leur propre rapport au corps, en tant qu'il s'organise

⁵⁹ Dans le sens d'une « *inquiétante étrangeté* » (Freud, 1919).

autour de trois dimensions : latéralité, verticalité et profondeur. Cet investissement de l'espace interne et externe produit des allers et retours inducteurs d'une temporalité singulière à chacun, qui peut être rythmée, cadencée, discontinue, ample, courte, prévisible ou surprenante. Cette temporalité ne se loge pas seulement dans le découpage de la planche mais également dans la vignette et les séquences iconiques, dont la lecture peut être diachronique, synchronique, linéaire, circulaire, diffractée... Dans cette recherche, nous essayerons d'appréhender ce qui se trouve révélateur du rapport du patient à son propre corps, dans son inscription dans une spatialité et une temporalité psychique singulière.

5.2. Hypothèse 2 – Hypertextualité, structure encadrante et multicadres

Nous l'avons vu avec Covin, ce qui différencie la bande dessinée d'autres formats artistiques est en partie la transparence de ses ressorts signifiants et narratifs qui l'empêche de produire, selon des critères idéologiques et culturels, des représentations dignes de ce nom. Pour le dire autrement, la bande dessinée n'efface pas ce qui fait articulations et jonctions dans son système signifiant, au contraire même, elle l'érige en code qui s'impose à la vue et ne peut que confronter le lecteur à l'artificiel qui voudrait créer de la continuité à partir du discontinu ou du mouvement à partir du statique. Ainsi la bande dessinée impose l'arrêt et expose ses procédés signifiants dans une méta-signifiante que Covin nomme « *hypertextualité* », soit une exposition de son processus de mise en représentation : « *en contenant à l'intérieur d'elle-même ces métamorphoses progressives la bande dessinée s'insère en même temps dans l'idéologie de la linéarité et dans l'idéologie de la simultanéité, soit celle d'un retour réflexif de la pratique signifiante sur elle-même et d'un sondage de la structure sur laquelle elle se repose (...) elle désigne l'espace-temps de sa redistribution, de ses ruptures et de ses vides.* » (Covin, 1972, p.145). L'hypertextualité de la bande dessinée n'est pas sans faire penser au concept de « *méta-symbolisation* » (Roussillon, 2012), expériences psychiques d'une représentation de la représentation de chose, donc d'une expérience incarnée de l'activité représentative et des processus psychiques qu'elle suppose.

Ce système signifiant exposé au grand jour recouvre formellement ce que Groensteen (1999) nomme le « *squelette* » de la bande dessinée, qui revêt une fonction d'ossature portant le contenu iconique : le « *corps de l'œuvre* » (Anzieu, 1981). Ce système structurel (et potentiellement structurant) se compose d'une multiplicité de cadres juxtaposés et/ou imbriqués les uns dans les autres et cohabitant dans un même espace et au sein desquels vont pouvoir se déployer et se dialectiser les différents contenus iconiques qui composent le récit du sujet-créateur.

En dehors de cette fonction de support, les cadres de la bande dessinée ont aussi une fonction d'encadrement et de contenance : ils délimitent différents « *espaces métaphoriques* » (Rio, 1976) qui coexistent les uns par rapport aux autres et que

nous renommerons ici : « *espaces rhétoriques* » (la métaphore n'étant qu'une figure discursive particulière qui n'est en rien systématique dans la bande dessinée, traversée par une multiplicité de figures de style : métaphore donc, métonymie, allégorie, paradoxe, ellipse etc...⁶⁰). Cette fonction de délimitation d'un espace iconiquement dédié à la représentation n'est pas sans faire penser au concept de « *vide encadré* » de Marion Milner (1952), à « *l'écran blanc du rêve* » de Lewin (1972) ou au « *fond originare qu'est l'enveloppe tactile* » dont parle Anzieu (1985) quand il évoque la fonction d'inter-sensorialité du Moi-peau . Soit à la mise en évidence par ces trois auteurs d'une activité créatrice sous-tendue par une structure d'arrière-fond invisible (« vide » dans le cas de Milner, « blank » dans le cas de Lewin et « *tactile* » dans le cas d'Anzieu) qui soutient, appelle et supporte l'activité représentative. Très proche de ces deux concepts et des considérations de Covin sur l'hypertextualité de la bande dessinée, Green (1966) parle, quant à lui, de « *structures encadrantes* » du Moi, qui correspondent aux conditions intrapsychiques et intersubjectives permettant l'établissement d'un fonctionnement représentatif. Cette structure, résultant de l'intériorisation du cadre maternel, est étroitement liée au concept d'hallucination négative de la mère » : « *La perte du sein, contemporaine de l'appréhension de la mère comme objet total, implique que le processus de séparation entre l'enfant et elle s'est effectué, donne lieu à la création d'une médiation qui est nécessaire pour atténuer les effets de son absence et son intégration dans l'appareil psychique (...). Cette médiation est la constitution, à l'intérieur du moi, du cadre maternel comme une structure encadrante (...). La mère est prise dans le cadre vide de l'hallucination négative et devient structure encadrante pour le sujet lui-même. Le sujet s'édifie là où l'investiture de l'objet a été consacrée au lieu de son investissement* » (Green, 1983, p.126).

L'effcience et la solidité de cette structure encadrante et du travail de représentation qu'elle supporte est, de fait, étroitement liée à la qualité de la

⁶⁰ On dénombre plus d'une quarantaine de figures rhétoriques, Barthes (1964) les classe selon deux catégories, les métaboles qui jouent sur la substitution (métaphore, métonymie..) et les parataxes qui modifient les rapports habituels entre les signes (ellipse par exemple). Ces figures peuvent se déployer dans l'image selon trois niveaux signifiants : le message linguistique, le message iconique et le message littéral plutôt propre à la photographie. L'espace rhétorique se présente donc comme un espace ouvert à diverses figures et donc à divers investissements selon les enjeux psychiques liés à l'acte créatif.

première relation d'amour. Au regard notamment de certaines fonctions psychiques qui président au travail de pensée : fonction symbolisante, pare-excitante, contenante et de maintenance (ou pour reprendre les termes de Winnicott, de holding et de handling).

HYPOTHESE 2 : La structure formelle de la bande dessinée se caractérise par la présence d'une multiplicité d'espaces rhétoriques délimités par des cadres. Ces « *multicadres* » (Groensteen, 1999) donnent corps à la structure formelle qui supporte l'activité représentative et narrative du sujet-créateur dans la bande dessinée. L'investissement de cette structure « encadrant » la représentation ordonne le média bande dessinée comme le lieu d'investissement, de réaménagement et de représentation privilégié de l'activité représentative.

5.2.1. Hypothèse 2.1 - Hypertextualité et activité représentative

Hypothèse 2.1 : L'hypertextualité de la bande dessinée constitue ce média comme support de représentation privilégié de l'activité représentative du sujet-créateur. Soit comme support de méta-symbolisation.

5.2.2. Hypothèse 2.2 - Structure encadrante et travail de représentation

Hypothèse 2.2 : L'investissement singulier de cette structure encadrante soutient certaines fonctions spécifiques au travail de représentation, à savoir les fonctions de : symbolisation, maintenance, contenance et pare-excitation.

5.3. Hypothèse 3 – Du transfert dans la rencontre avec la bande dessinée

Michel Rio (1976) a théorisé la question des différents espaces qui composent la bande dessinée, et leurs qualités intrinsèques. Ainsi, il nomme « *espace réel*⁶¹ » la page comme objet physique et « *espace métaphorique* » ce qui se trouve à l'intérieur du cadre de la vignette et qui appartient au monde de la représentation et de la fiction. Le passage entre les blancs inter-cases, renvoie alors à l'absence d'éléments visuels en contrepoids du contenu des vignettes qui s'offre comme un univers visuel riche et complexe. Ces deux espaces aux qualités distinctes sont rendus possibles par la présence de limites différenciatrices incarnées par les cadres des vignettes. Un double mouvement organise alors la relation du lecteur et du dessinateur à la bande dessinée : un mouvement d'intégration, voire d'identification du lecteur à l'espace figuratif de la vignette, et un mouvement de rupture/rejet de cet espace métaphorique par la confrontation du lecteur à la limite du cadre de la vignette et à l'inter-cases blanc. Le rapport à la bande dessinée s'organise donc autour de ces deux pôles, entre investissement et désinvestissement, intégration et rupture. En appui sur ces processus narratifs spécifiques à la bande dessinée, la troisième hypothèse se formule comme suit :

HYPOTHESE 3 : Le système narratif de la bande dessinée se construit autour d'un double mouvement d'investissement et de rupture appelle aux mouvements transférentiels sur le médium réactualisant des expériences liées à la relation primaire avec l'objet.

5.3.1. Hypothèse 3.1 - Bande dessinée, séparation et dialectique présence/absence

Hypothèse 3.1 : La structure formelle de la bande dessinée procède d'une délimitation de l'espace par les vignettes, et d'un mouvement d'investissement et de

⁶¹ La théorisation de cet auteur a été reprise plus en détail dans la Revue de la littérature. Pour plus de clarté et pour éviter la confusion avec le concept de « réel » tel que l'utilise Lacan, l'« *espace réel* » a été renommé « *réalité objectae* ».

rupture entre l'espace iconique et les blancs inter-cases. Cette caractéristique ordonne ce médium comme le lieu de réémergence de vécus psychiques liés à la première relation d'amour par la réactivation des questions relatives à la séparation et à la dialectique présence/absence.

5.3.2. Hypothèse 3.2 - Bande dessinée et transfert sur le médium

Hypothèse 3.2 : Cette réactivation de traces mnésiques liées à la relation première avec l'objet s'actualise dans le transfert sur le médium.

En rapport avec la première hypothèse, rappelons que loin d'être une donnée à priori, la corporéité du sujet organisée autour d'une structuration de son rapport à l'espace et au temps est intimement liée aux premières relations intersubjectives et aux premières expériences de rupture dans le lien mère/bébé : « *Le bébé est inévitablement soumis à des discontinuités, à des expériences de séparation/retrouvailles, de présence/absence. Lorsque le bébé est soumis à ces discontinuités, le regard – partagé – sera particulièrement utilisé pour réparer l'expérience, pour retrouver l'éprouvé d'une continuité perceptive qui soutiendra le sentiment d'une continuité d'être.* » (Cicccone, 2014, p.100). Cette continuité d'être n'est pas exempt de manque, d'absence ou de césure dans la rythmique relationnelle, elle supporte toutefois ces dimensions depuis un étayage sur des processus soutenant⁶² se constituant comme un arrière-fond de sécurité et une première image du corps unifiée. Suivant cette même logique, c'est depuis ces modalités et leur avènement dans la relation primaire que les dimensions spatiales et temporelles régissant le rapport au corps du sujet vont pouvoir se constituer, notamment dans la traversée de l'Œdipe qui, par la différence des sexes (la différenciation comme modalité spatiale) et des générations (la linéarité comme modalité temporelle) permet que les vecteurs spatiaux-temporels se structurent et structurent le sujet depuis un sentiment d'unité d'existence. Intéressons-nous dès à présent au lien étroit existant entre ces dimensions de la corporéité engagée dans le

⁶² Pensons au processus de « *Holding* » de Winnicott, également à ce que Haag nous dit au sujet de la manière dont le parent porte le bébé et sur les échanges de regards que cela soutient, ou sur « *l'objet d'arrière-plan d'identification primaire* » de Grotstein (1981).

rapport au média bande dessinée, et l'émergence de processus psychiques spécifiques à la question de la séparation dans la dynamique transférentielle. Lors de la réalisation de leurs planches, certains patients ont éprouvé de réelles difficultés à opérer des mouvements de séparation et de délimitation des espaces et de la matière narrative. C'est essentiellement au moment de tracer les cadres des vignettes que cette difficulté s'est exprimée, les patients repoussant toujours plus loin le moment du tracé, avec pour certains l'expression verbale d'une angoisse liée à ce processus de séparation et de délimitation. Il a été observé que les patients qui avaient des difficultés à séparer les espaces de leur planche et à tracer des cadres vignettaux étaient également dans une recherche d'exclusivité dans la relation qu'ils pouvaient nouer avec moi sur le temps du groupe. Faisant naître chez moi et à l'égard de ces patients, un sentiment d'attachement très fort qui s'est rapidement confronté à des angoisses de disparition, d'abandon ou de lâchage qui n'ont eu de cesse de ponctuer la relation à ces patients. La dynamique transférentielle sera ici appréhendée comme « *transfert sur le médium malléable, au double sens du matériau et du thérapeute* » (Brun, 2015), réactualisant le transfert de la relation première de l'enfant à l'objet.

TROISIEME PARTIE - MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE

6. MÉTHODOLOGIE DE RECUEIL DES DONNÉES

6.1. QUEL DISPOSITIF CLINIQUE ?

Les données cliniques exposées ici appartiennent à deux groupes « bande dessinée » mis en place dans des structures de soin psychiatrique auprès d'un public d'adultes. Ces deux groupes se rejoignent quant au dispositif autour duquel ils se sont organisés, mais se différencient par les dynamiques groupales qui les ont traversés, témoignant d'une identité groupale spécifique dont j'essayerai de rendre compte brièvement dans les paragraphes suivants.

6.1.1. Le cadre-dispositif du groupe peau de chagrin

Proposé dans une structure de soin extrahospitalière⁶³, ce groupe que je décide de nommer « *peau de chagrin* », a connu de nombreux départs et de nombreuses annulations. L'institution dans laquelle il s'inscrivait n'était pas spécialisée dans la prise en charge groupale bien que cette question soit au travail depuis plusieurs mois au sein de l'équipe. Ma proposition de groupe à médiation a donc été accueillie comme une ouverture à cette possibilité de prise en charge groupale, auprès de patients qui, jusque-là, ne venaient que pour des entretiens individuels à raison, en moyenne, d'une fois toutes les deux semaines. Initialement, 5 patients participaient au groupe. Toutefois, très rapidement, le nombre d'absents s'est fait croissant, jusqu'à laisser craindre que le groupe ne puisse pas se maintenir faute d'un nombre suffisant de participants. Ce fantasme de voir le groupe disparaître, comme aspiré de l'intérieur par un mouvement d'auto-annulation est venu rencontrer, en appui sur la médiation bande dessinée et dans la relation clinique avec moi, certains nœuds transféro-contre-transférentielle chez Tanguy⁶⁴. Le nom que j'ai choisi de donner au groupe n'est pas sans faire référence à une vignette clinique présentée par Anzieu (1987) dans l'ouvrage « *les enveloppes psychiques.* »⁶⁵, et s'appuie sur ce

⁶³ Dans un CMP pour adultes.

⁶⁴ Un patient du groupe bande dessinée que nous rencontrerons un peu plus tard dans la partie « mise à l'épreuve des hypothèses ».

⁶⁵ Anzieu y présente le cas de Marie, une jeune femme qui à la sensation que sa peau se rétrécit et se trouve aspirée par le nombril. Ici, Anzieu nomme ce signifiant formel une « peau de chagrin » : « *Ce signifiant spatial traduit métaphoriquement une configuration particulière de l'espace psychique, source d'une affreuse douleur ; perdre sa peau, c'est perdre les limites de soi, perdre la cohésion des*

mouvement de resserrement et de disparition qui semble s'attaquer à l'intégrité et la pérennité du groupe et donne le sentiment que ce qui le tient et l'unifie, la peau groupale, pourrait lâcher à tout moment sous la pression de ce resserrement. Ce nom est également évocateur de ce qui va traverser le rapport de Tanguy au média bande dessinée et dans la relation clinique avec moi.

6.1.1.1. L'espace-temps du groupe

Ce groupe se tenait une fois par semaine pendant 1h30 durant laquelle les patients produisaient leurs planches de bande dessinée. Ce temps de production était suivi d'une demi-heure de supervision en présence des co-animatrices du groupe et de la psychologue du service. Divers points étaient alors repris : le fil associatif groupal, les productions de chacun, les verbalisations qu'ils avaient pu faire à ce sujet, et les mouvements transféro-contre-transférentiels qui avaient pu être repérés dans le temps de la séance. Initialement, 5 patients participaient au groupe qui était un groupe fermé, rapidement deux patientes ont arrêté de venir, puis, après 6 séances, un troisième patient ne s'est plus présenté. Le groupe s'est donc maintenu pendant plusieurs semaines avec seulement deux participants.

Beaucoup d'aménagements du dispositif ont été nécessaires à la pérennité de ce groupe, suivant pour une part les indications de Bernard Chouvier (2010) concernant la plasticité des groupes à médiation « *Le dispositif du groupe thérapeutique à médiation demande à être co-construit. Il ne saurait s'imposer d'emblée, de façon rigide et intangible. Une certaine plasticité est nécessaire au départ pour que s'ajustent les psychés autour d'un objectif commun partagé* » (Chouvier, 2010, p.33). Ainsi, au moment de ma rencontre avec les patients j'avais annoncé que 14 séances auraient lieu, j'avais également annoncé que si le nombre de participants n'était pas suffisant pour faire groupe, c'est à dire s'il n'y avait qu'un seul patient, la séance n'aurait pas lieu. A cinq reprises ce cas de figure s'est présenté et nous a contraint à annuler la séance. Après un accord conjoint entre les co-animateurs et

morceaux qui le constituent, perdre le sentiment d'identité. Par ailleurs, ce signifiant formel est le vecteur d'une opération psychique qui est de l'ordre non pas dynamique ou économique, mais topique : le rétrécissement. » (Anzieu, 1987, p.4)

l'institution, nous avons décidé de rajouter des séances pour que les productions du groupe BD puissent être menées à leur terme et que le nombre de séances initialement prévu puisse être maintenu. Cette décision prend également la suite d'enjeux relationnels et affectifs forts avec Tanguy, qui avait investi le groupe de telle manière qu'il était insupportable pour lui qu'une séance soit annulée. Ce qui nous a amené à un deuxième aménagement du dispositif à savoir que, quand un patient était présent mais qu'une séance était annulée faute d'un nombre suffisant de participants, un temps de création en individuel était tout de même proposé au patient⁶⁶.

6.1.1.2. La co-animation

Nous étions trois co-animateurs à animer le groupe : une infirmière, une psychologue-stagiaire et moi-même, doctorante référente du groupe et psychologue clinicienne. En appui sur le cadre d'une psychothérapie psychanalytique médiatisée tel qu'il a été décrit par « l'école Lyonnaise »⁶⁷, la place des co-animateurs était double. La psychologue stagiaire et moi-même étions dans une position de disponibilité pour les patients, que nous pouvions accompagner dans leur réalisation, sans toutefois produire nous-même de bande dessinée. Avec l'idée de « *nous laisser modeler par les patients et d'être suffisamment disponibles pour pouvoir commenter, mettre en mot les processus en jeu dans la dynamique groupale* » (Brun, 2013, P.45). Dans une position donc, de malléabilité et dans une position réflexive qui m'a semblée essentielle dans la rencontre avec ces patients psychotiques. L'infirmière était, quant à elle, dans une position participative puisque, comme les patients, elle produisait elle aussi deux planches de bande dessinée. Cela avait pour fonction de proposer de façon figurative une sorte de miroir du groupe, un reflet fantasmatique groupal exprimé sur un registre figuratif.

⁶⁶ Pour des raisons de cohérence, ce temps de création proposait de travailler autour de la bande dessinée. Toutefois, pour bien différencier le temps de groupe des temps de séances individuelles, les modalités de travail créatif autour du média bande dessinée étaient différentes de celles du groupe. L'espace utilisé était également autre que celui qui servait à accueillir le groupe. Ainsi, Tanguy s'est vu proposer à deux reprises de réaliser un « strip », histoire courte de trois cases, selon des contraintes créatives en lien avec sa problématique psychique.

⁶⁷ Dans le cas des médiations et de la clinique de la création, cette dernière est représentée essentiellement par René Roussillon, Bernard Chouvier, Anne Brun, Jean-Marc Talpin, et Patricia Attigui.

6.1.1.3. La consigne

« Nous vous invitons à réaliser au moins deux planches de bande dessinée, qui mettent en scène une histoire que vous allez imaginer. Dans cette histoire, il faudra qu'il y ait au moins deux personnages, vous pouvez en mettre plus si vous voulez. Il faudrait également qu'il y ait un début et une fin sur au moins deux planches de bande dessinée. »

Pour favoriser une réalisation plus libre et un contenu moins figé, un passage direct par le dessin a été proposé aux patients lors de la première séance, durant laquelle nous les avons invités à tout de suite dessiner des personnages et à leur attribuer une personnalité, une histoire et un nom. Ce passage par le dessin avait également pour but de ne pas tomber dans l'écueil d'une bande dessinée plaquée à un scénario écrit et découpé en scène, pour favoriser une forme de « liberté graphique ». Les patients se sont bien saisis de cette proposition, allant même pour certains, jusqu'à se prêter au jeu d'un dessin libre dans des cases pré-dessinées dont le contenu n'était pas encore défini. Pour que l'espace offert à la création soit plus ample et confortable, les planches ont été réalisées sur des feuilles A3.

6.1.1.4. Les règles de fonctionnement

Au moment de la présentation du dispositif du groupe, nous énonçons deux règles de fonctionnement pour constituer le groupe comme un espace sécurisant et fermé : une règle de bienveillance et une règle de confidentialité.

1. **Règle de bienveillance** : *« concernant les productions, rien ne sera dit ou fait qui touche aux productions et à leur intégrité »*. Nous précisons qu'il est important que chacun puisse se sentir libre de parler de sa production ou d'échanger avec un autre patient à ce sujet sans craindre d'être jugé ou attaqué.
2. **Règle de confidentialité** : *« Ce qui se passe dans le groupe reste dans le groupe »*. Je précise que chacun est libre de dire ou de dessiner ce qu'il

souhaite sans crainte que ce qui se passe dans le groupe ne sorte du groupe. Je précise également que le temps de supervision fait partie du groupe et inclut la psychologue du service lors des temps de supervision dans le respect de cette règle de confidentialité.

Au moment de la présentation de la consigne nous précisons, à travers une règle de libre association, que chacun est invité à y répondre à sa manière et sans jugement.

- 3. Règle de libre association** : « *Vous être libre de dire ou de dessiner tout ce qui vous vient à l'esprit, même si cela vous semble étrange, absurde ou déplaisant. Vous pouvez aussi utiliser tout le matériel à votre disposition, de la manière que vous voulez. Vous êtes libre de faire votre bande dessinée comme vous le souhaitez* ». Cette règle sera répétée plusieurs fois au cours des différentes séances de groupe, pour soutenir une dynamique créative qui aura tendance parfois à être inhibée par des craintes d'ordre technique ou esthétique.

6.1.2. Le cadre-dispositif du groupe pointilliste

J'ai décidé de nommer ce groupe « pointilliste » parce qu'il m'a donné l'impression d'être composé d'une multitude d'éléments singuliers qui, par petite touches, ont constitué une totalité clinique concernant le média bande dessinée. Chaque patient a investi la bande dessinée de manière très singulière, offrant des productions aux caractéristiques formelles étonnantes, inattendues ou évocatrices de certaines problématiques précédemment rencontrées dans d'autres groupes utilisant la même médiation. Toutes ces productions rassemblées produisent l'effet d'une globalité de précédés narratifs et signifiants, d'une globalité de possibles ainsi rassemblés dans un même espace. Par petites touches donc, l'objet bande dessinée gagne toute son ampleur au sein de ce groupe qui s'en saisit avec toute la richesse permise par ces singularités réunies. Toutefois, le pointillisme n'en est pas moins une illusion d'unité, d'unification et de totalité, la déliaison et la désorganisation des différents points qui composent l'image menaçant à tout instant de mettre à mal ce qui était jusque-là harmonieux et unifié. Cette question de la diffraction traverse tous les membres du groupe qui sont confrontés pour eux même et dans la psychose

à des vécus de perte de contact avec la réalité, de déliaison psychique, de débordement et de perte d'identité.

En effet, c'est une unité de soin intra-hospitalière qui accueillait ce groupe. Son dispositif a donc été aménagé pour respecter le temps restreint et condensé de l'hospitalisation complète, mais aussi en vue de proposer un groupe qui puisse être investi du début jusqu'à la fin par l'équipe soignante, ainsi que par des patients dont la durée d'hospitalisation était très incertaine. De ce fait, si le cadre-dispositif proposé pour la mise en place de ce groupe est sensiblement le même que celui du groupe « peau de chagrin », certains aménagements notables ont dû être effectués. Pour éviter de présenter un dispositif qui reprend en grande partie ce qui a été énoncé dans la partie V.1.1.1 ci-dessus, je propose de rendre compte seulement de ce qui diffère dans le dispositif du groupe « pointilliste ».

6.1.2.1. L'espace-temps du groupe

Ce groupe accueille 5 patients adultes, dont l'un d'entre eux n'est pas hospitalisé au sein de l'unité mais y vient pour des consultations avec l'équipe de soins. Les séances sont hebdomadaires et se déroulent sur 6 semaines (6 séances en tout). Ce nombre de restreint de séance a demandé un aménagement de la consigne qui est exactement la même que celle du groupe « peau de chagrin » à la différence qu'il ne leur est pas demandé de produire deux planches mais une seule : « *nous vous invitons à réaliser au moins une planche de bande dessinée, qui mettent en scène une histoire que vous allez imaginer. Dans cette histoire, il faudra qu'il y ait au moins deux personnages, vous pouvez en mettre plus si vous voulez.* ». Les mêmes règles ont été énoncées, à savoir une règle de libre association, une règle de bienveillance et une règle de confidentialité.

6.1.2.2. La co-animation

La co-animation diffère grandement du groupe « peau de chagrin » puisqu'elle s'organise autour de présences tournantes, et que seule mon intervention est permanente. Cette particularité d'une co-animation changeante d'une semaine à une

autre s'est décidée en équipe et en lien avec le planning de l'équipe soignante. Ainsi, le rôle des co-animateurs dans ce groupe s'est organisé principalement autour d'une fonction de mise en mots et d'accompagnement des processus groupaux et individuels, avec la possibilité pour chacun de dessiner de manière libre afin, d'une part d'amoinrir les sentiments de persécution que peut parfois susciter l'observation, et d'autre part d'offrir un espace de figuration possible des mouvements groupaux. Ainsi, en tout quatre soignants différents auront participé à l'animation de ce groupe.

6.1.3. Recueil des données cliniques

6.1.3.1. L'observation clinique et la prise de notes

Aux prémices de ma recherche, il m'a fallu m'interroger sur la méthode la plus adéquate à rendre compte de ma clinique tout en respectant la rigueur méthodologique d'un travail de thèse. Plusieurs auteurs ont retenu mon attention : Gimenez pour la rigueur de sa méthode d'observation des quatre colonnes, Esther Bick et Ciccone pour leur rapport « dépouillé » à la clinique, chacun alimentant ce qui sera, dans l'observation et l'écriture, ma méthodologie d'approche.

6.1.3.1.1. La méthode des quatre colonnes

Les quatre colonnes de Gimenez et Barthélémy (2011) ont pour but de constituer une méthode fiable et précise qui permette de repérer, noter, et mettre en lien, tout en le distinguant, le matériel sensoriel (verbal et visuel), le matériel interne (émotions et pensées du clinicien), et la dimension élaborative portée sur la clinique. Elle permet aussi, pour les situations de groupe, de pouvoir repérer de façon rigoureuse et dynamique la chaîne associative groupale. L'idée sous-jacente et héritée de Bion étant d'avoir un modèle de référence précis pour pouvoir se laisser aller librement à une attention flottante face à la clinique. Cette méthode a, avant tout, été pensée pour le groupe, c'est une des raisons qui m'a poussée à ne pas m'en saisir⁶⁸ dans ma recherche, tout en gardant en tête que les éléments qui lui sont

⁶⁸ Il s'agit ici d'une des limites de mon travail de thèse qui propose de se saisir d'une clinique de l'individuel là où le matériel clinique, du fait du dispositif proposé, a été pétri et impacté par la

constitutifs peuvent tout de même, en dehors de la dimension groupale, nourrir mes observations et notations cliniques. Le tableau est composé de quatre entrées :

- **Première** : correspond aux données sensorielles du clinicien qui sont essentiellement constituées d'éléments auditifs et visuels. Nous sommes ici au plus près de la clinique telle qu'elle a été perçue par le corps et la réalité psychique du clinicien, dans une visée proche de la phénoménologie.

- **Deuxième** : correspond au repérage des scénarios de base en ce qu'ils sous-tendent les chaînes associatives (Gimenez, 2000). Ces scénarios sont structurés comme une phrase : sujet, verbe, complément sous la forme : « Quelqu'un fait quelque chose à quelqu'un d'autre, éventuellement devant un troisième qui regarde ». Depuis une méthodologie très proche de l'analyse des discours et d'un structuralisme Barthien, il s'agit alors d'observer leurs successions et leurs articulations chez chaque sujet et dans le groupe, dans une séance et entre les séances. D'en déterminer le maillage et la structure. C'est ce que l'on retrouve dans la clinique de Tanguy avec le scénario de la chute et/ou de l'avortement : « quelqu'un (une mère) se laisse tomber (pour perdre l'enfant qu'elle porte) / ou/ laisse tomber quelqu'un d'autre (son fils). Scénario qui ne cessera de se répéter sous diverses formes dans le discours et les productions de Tanguy.

- **Troisième** : correspond aux mouvements internes, associations et mouvements émotionnels contre-transférentiels du clinicien se rapportant aux données sensorielles de la première colonne (associations, réactions émotionnelles), comme écho de la relation au patient, et comme matériel pouvant enrichir et compléter l'observation.

dimension groupale. C'est une dimension que je prends en compte dans l'analyse de mon matériel clinique sans toutefois la traiter puisque mes axes de recherche ne concernent pas le groupe.

- **Quatrième** : correspond aux hypothèses que le clinicien a élaboré pendant ou après la séance sur le matériel clinique tel qu'il a été repéré et transcrit dans les trois premières colonnes. Ces hypothèses sont le résultat d'une transformation intégrative et élaborative rendue possible par le système de représentation théorique opérationnelle du clinicien.

De cette méthode qui permet d'appréhender les productions groupales avec rigueur, j'ai surtout gardé les quatre étapes de l'observation et de l'élaboration qu'elle sous-tend en aménageant leur ordre d'apparition⁶⁹, à savoir : un repérage descriptif des éléments sensoriels avec en lien et en après-coup un repérage des mouvements contre-transférentiels associés, pour ensuite seulement saisir dans l'écrit descriptif les scénarios de base et enfin aller vers un travail d'élaboration du matériel qui permet de lier ces différents éléments. Si ces différentes données cliniques sont systématiquement présentes dans mon travail de notation, je n'ai pas ressenti le besoin d'avoir recours à un tableau pour les formaliser, d'autant plus que mon regard était attaché à des cliniques individuelles

6.1.3.1.2. L'observation clinique attentive

En continuité de cette rigueur clinique, la méthode de laquelle je me suis rapprochée dans mon travail de recherche est celle de l'observation clinique attentive telle qu'elle est décrite par Ciccone (2014), le terme le plus important est « attentive » dans sa dimension de prêter attention à l'autre qu'il s'agisse d'un individu ou d'un groupe. Cette méthode permet d'éviter les imprécisions délétères à la rigueur de la recherche tout en respectant la clinique dans sa singularité. Pour ce faire il faut pouvoir respecter certains indispensables qui rejoignent la méthode de l'observation clinique d'Esther Bick :

1. **La clinique ne doit pas être surinterprétée** : à cet effet lors des séances de groupe ma prise de notes était très succincte et visait à fixer par écrit des phrases ou des observations qu'il me semblait important de retenir avec

⁶⁹ Bien qu'il soit fort probable que la méthode des quatre colonnes n'impose pas à ces étapes un ordre d'arrivée, mais parte plutôt du principe que certaines données apparaissent en premier au clinicien sous une forme encore brute (des images, des sons, des pensées, des affects) et que, en après coup, le travail élaboratif vient lier ces vécus et leur donner sens.

précision. La prise de note plus globale s'est faite essentiellement en après-coup des séances, à partir des traces et inscriptions psychiques que le groupe a laissé chez moi. Cette première écriture était une écriture descriptive, affective et sensorielle et avait une fonction de mémoire et d'inscription des faits observables lors de la séance (Gimenez et Barthélémy, 2011). Elle correspond à ce que Pedinielli et Fernandez (2011) nomment des « *notes descriptives* » et des « *réflexions personnelles* ». Même si la tendance interprétative est forte, dans ce premier temps de l'observation et de l'écriture j'ai essayé de m'en départir un maximum. Rejoignant une autre règle, celle de **la suspension du savoir**.

2. **L'observation clinique ne concerne pas la réalité psychique en soi mais ses effets** : d'où l'importance de pouvoir retranscrire la clinique avec rigueur puisque ses effets vont se constituer comme un langage et suivent une logique structurale qu'il m'importe de pouvoir saisir. En cela, j'ai été particulièrement attentive à l'agencement de ces signes/effets dans le temps avec le souci de pouvoir retranscrire avec précision le déroulé des séances de groupe.
3. **Le dispositif et ses effets doivent être pris en compte dans l'observation clinique.**
4. **Tout ce que le patient dit ou fait parle de lui** : outre les productions verbales et graphiques des patients, j'ai été attentive aux interactions, gestes, mimiques, postures, etc... des patients durant les séances de groupe mais également dans les temps informels.

Outre ce recours au souvenir, ce travail d'observation et mes notes prenaient également appui sur mes propres productions graphiques comme figuration de la dynamique groupale, ainsi que sur mes propres manifestations perceptives ou vécus contre-transférentiels. Un deuxième temps plus tardif de reprise et de réécriture a donc été nécessaire pour que ces notes puissent se dégager en partie de leurs aspects descriptifs et se structurer autour d'un texte plus distancié et lié. Cette

deuxième étape de reprise textuelle tenait une fonction élaborative et de traduction du matériel clinique (Gimenez et Barthélémy, 2011). Elles se rapprochent des « *notes d'analyse* » (Pardinielli, Fernandez, 2011), que nous pourrions nommer plus spécifiquement ici des notes de « pré-analyse », qui préparent le matériel clinique à être retravaillé au regard de la recherche. Il est à prendre en considération que cette prise de notes en deux étapes et en après-coup est soumise à un certain degré d'imprécision, impliquant un découpage de la réalité en lien avec mes propres résistances et avec des enjeux liés à ma recherche. Ce degré d'imprécision est donc à considérer autant dans ses aspects signifiants que dans les limites qu'il induit.

6.1.3.2. Photocopies des différentes étapes de production

Les différentes productions des patients, à savoir les brouillons de leurs planches, les scénarios écrits, les esquisses et les productions finales, ont fait l'objet de reproductions couleurs. Ainsi, les différentes étapes de création ont pu être saisies visuellement, et constitueront une partie du matériel clinique qui fera l'objet de cette recherche.

6.2. LES SUJETS DE LA RECHERCHE : QUELS CRITÈRES ?

La présente recherche s'appuie sur deux groupes bande dessinée menés dans des institutions psychiatriques au sein desquelles mon intervention était ponctuelle et restreinte au cadre de la recherche clinique de terrain. Dans les deux structures où je suis intervenue, j'ai, au préalable, présenté le fonctionnement du groupe à l'équipe soignante tout en précisant qu'il pouvait y avoir des aménagements possibles sur certains points selon les attentes institutionnelles. Dans ces structures, mon statut était donc particulier puisque je participais pour une petite part à la vie institutionnelle, tout en me constituant comme une intervenante extérieure au service. Le choix de la population de recherche s'est donc constitué sur la base d'indications de soin de la part des psychiatres et psychologues du service en appui sur ma présentation du groupe et de ses intérêts cliniques et thérapeutiques. A cet effet, deux critères ont été retenus par les soignants pour effectuer cette orientation, l'un concernait les indicateurs cliniques relatifs à l'espace et au temps vécus, l'autre concernant la question de la contenance. Ainsi, les patients choisis présentaient soit

des signes relatifs à un rapport au monde teinté d'étrangeté (hallucinations, illusions, idées délirantes, absences ou au contraire angoisses massives, discordance) soit des signes cliniques relatifs à un défaut de contenance (confusion, pensée diffluite, logorrhées, compulsions, vie imaginaire et émotionnelle intense). Bien entendu, l'intérêt ou la curiosité des patients pour le média proposé a également été un moteur pour leur participation aux groupes.

Dans un deuxième temps, j'ai moi aussi dû déterminer quels patients feraient partie de cet écrit au regard du champ d'application de ma recherche, de leurs productions et du matériel clinique à ma disposition. Le choix s'est effectué à partir de deux critères : la richesse de la production en terme quantitatif (au moins deux planches) mais aussi qualitatif (formel et narratif) et la richesse du matériel clinique associé (discours tenu sur la production et dynamique transféro-contre-transférentiels).

7. MÉTHODE DE TRAITEMENT DES DONNÉES : QUELLE APPROCHE CONCERNANT LA BANDE DESSINÉE DANS LA CLINIQUE DE LA CRÉATION ?

7.1. DETOUR PAR LE STRUCTURALISME

Tout comme la linguistique et la sémiotique, mon recours au terme de structuralisme n'a pas pu se nourrir d'un savoir universitaire sur la question. J'ai essayé de pallier cette limite par un travail d'appropriation de ces disciplines, dont j'utilise les termes dans cette recherche avec précaution.

Si le structuralisme est un moment décisif de la vie intellectuelle du XX^{ème} siècle, il échappe pourtant à l'exercice de la définition tant les objets qu'il recouvre et les manières de s'en emparer ont été divers, bien qu'ils puissent se résumer à l'acceptation suivante : le structuralisme est une recherche des schémas formels sous-jacents aux formes que prennent leur déploiement.

« On a raison d'assigner la linguistique comme origine du structuralisme (...) et si le structuralisme s'étend ensuite à d'autres domaines, il ne s'agit plus cette fois d'analogie : ce n'est pas simplement pour instaurer des méthodes « équivalentes » à celles qui ont d'abord réussi dans l'analyse du langage. En vérité il n'y a de structure que de ce qui est langage, fût-ce un langage ésotérique ou même non verbal. Il n'y a de structure de l'inconscient que dans la mesure où l'inconscient parle et est langage. Il n'y a de structure des corps que dans la mesure où les corps sont censés parler avec un langage qui est celui des symptômes. Les choses mêmes n'ont de structure que pour autant qu'elles tiennent un discours silencieux, qui est le langage des signes. » (Deleuze, 1973, p.69)

Pour introduire ce détour par le structuralisme suivant cette proposition de Deleuze de ne surtout pas le considérer comme l'apanage de la linguistique, il semble évident de s'intéresser en premier lieu à Levi-Strauss et à son anthropologie structurale.

7.1.1. L'anthropologie structurale de Levi-Strauss

Outre ces points essentiels mis en lumière par Deleuze et parce qu'il me faut pouvoir resserrer mon propos, en ce qui concerne le structuralisme comme méthode, je la

saisis depuis la définition suivante : **la structure correspond à la manière dont les parties d'un tout sont agencées entre elles et forment par là un objet unifié, non réductible à la somme de ses parties. Suivant cette proposition, le structuralisme est une méthode qui permet de mettre à jour l'agencement de la structure par les liens logiques et dynamiques qui modèlent le rapport des parties entre elles.** Cette définition est très certainement naïve au regard de l'histoire du structuralisme et des nombreux débats qui ont animé cette période très prolifique de la vie intellectuelle. Toutefois, elle se rapproche de la manière dont Lévi-Strauss a pu se saisir de la question du mythe dans son « *Anthropologie structurale* » (1958), depuis une lecture diachronique et synchronique visant à identifier la répétition de séquences constituant des « paquets de relations ». Tout cela depuis des liens d'analogie, d'isomorphisme, de symétrie, d'asymétrie, d'opposition, de complémentarité etc... Précisons que dans cette recherche j'utiliserai à dessein le terme de structure, mais aussi celui de système. Si la structure permet de dégager l'organisation des parties qui forment une totalité, le système à, quant à lui, une visée plus dynamique et rend compte des interactions des parties entre elles et avec le monde extérieur.

Le structuralisme n'est autre que la tentative de dépasser la tentation descriptive qui est un impossible en sciences humaines tant « la chose »⁷⁰ même reste et doit rester du côté de l'irreprésentable. Cette hypercomplexité de l'objet vivant, qui plus est lorsqu'il est un être de langage et un être social, nous oblige à penser la réalité psychique comme nous confrontant à l'incertitude et au manque, tout en répondant, dans le même temps, à un système logique qu'il nous faut essayer de saisir. Le structuralisme s'intéresse spécifiquement à ce système logique, en tant qu'il est un effet de la réalité psychique du sujet ou du social. Pour le dire autrement, je pars du postulat clinique que la réalité psychique n'est pas observable en soi mais peut être partiellement reconstruite à partir de ses effets : ici, à partir des productions de bandes dessinée mais aussi, des productions verbales et non verbales et des effets

⁷⁰ Freudienne pour notre part mais plus largement appartenant à tous les champs d'investigation, en linguistique par exemple, Saussure n'en était pas dupe lorsqu'il dit que : « *le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique* ».

transféro-contre-transférentiels qui ont teinté la relation clinique avec les patients de cette recherche. Pour éviter, cette fois ci, le glissement vers une tentation interprétative souvent secondaire à une psychanalyse appliquée, il m'a semblé que, conjointement à une approche sémiotique de la bande dessinée, l'approche structuraliste en psychanalyse permettait de saisir ces signes de la réalité psychique avec rigueur et méthode.

7.1.2. Barthes, le récit et la verticalité du « style »

« Je suppose qu'un étudiant veuille entreprendre l'analyse structurale d'une œuvre littéraire. Je suppose cet étudiant assez informé pour ne pas s'étonner des divergences d'approches que l'on réunit parfois indûment sous le nom de structuralisme ; assez sage pour savoir qu'en analyse structurale il n'existe pas de méthode canonique, comparable à celle de la sociologie ou de la philologie, telle qu'en l'appliquant automatiquement à un texte on en fasse surgir la structure ; assez courageux pour prévoir et supporter les erreurs, les pannes, les déceptions, les découragements (« à quoi bon ? ») que ne manquera pas de susciter le voyage analytique ; assez libre pour oser exploiter ce qu'il peut y avoir en lui de sensibilité structurale, d'intuition des sens multiples ; assez dialectique enfin pour bien se persuader qu'il ne s'agit pas d'obtenir une « explication » du texte, un « résultat positif » (un signifié dernier qui serait la vérité de l'œuvre ou sa détermination), mais à l'inverse qu'il s'agit d'entrer, par l'analyse (ou ce qui ressemble à une analyse), dans le jeu du signifiant. »

(Barthes, 1953, p.7)

Un des apports fondamentaux de Roland Barthes est la notion de « style » qui n'est pas la marque d'une intention, d'une codification, mais bien plutôt d'une poussée qui donne corps à l'œuvre en la teintant d'un lexique et d'un rythme qui lui est propre : *« presque au-delà : des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art. Ainsi sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence. Quel que soit son raffinement, le style a*

toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention » (Barthes, 1957, p.12-13). En cela, Barthes est proche de Saussure dans sa manière de considérer la parole en complémentarité mais aussi en contrepoint de la langue : « *La langue n'est pas une fonction du sujet parlant, elle est le produit que l'individu enregistre passivement ; elle ne suppose jamais de préméditation, et la réflexion n'intervient que pour l'activité de classement dont il sera question. La parole est au contraire un acte individuel de volonté et d'intelligence* » (Saussure, 1916, p.30) dont il dit également qu'elle est « *accidentelle* »

Le « style » ou la « parole » est précisément ce qui m'intéresse dans le langage de la bande dessinée, non pas comme un élément qui viendrait colorer l'œuvre quelles qu'en soient les spécificités, mais bien plutôt comme un élément qui infiltre l'œuvre depuis ses spécificités. Le style est ce qui parle du sujet au contact d'un système sémiotique donné et au contact d'une matière qui a ses propres règles, limites et possibilités. L'intérêt porté à cette notion est d'autant plus important que Barthes rapproche clairement le style de l'espace corporel, le qualifiant d'infralangage, à la limite du corps et du monde. En ce sens, le style fait verticalité. Il est l'être là au monde de celui qui produit le récit et qui se tient au cœur de son propre espace corporel organisé par une verticalité soutenance, maintenant, telle que mise en avant par Anzieu (Le penser, 1994) et par Groensteen (Le squelette de la bande dessinée, partie VII.2.1.4). En outre, la question de la verticalité n'est pas étrangère à celle du temps tel qu'il traverse le corps du créateur. Par sa complémentarité avec l'horizontalité, elle incarne le présent mais aussi ce qui est instantané et pourrait constituer les éléments synchroniques du récit. A cet effet, le style se rapproche de ce que Arasse nomme « iconographie analytique » (Arasse, 1997) ou de ce que Groensteen nomme « le tressage ». Soit, des procédés signifiants qui, bien qu'ils colorent et produisent du sens au sein de l'espace narratif, ne s'inscrivent pas dans la linéarité du récit. Ils sont une forme de maillage signifiant repérable à travers les répétitions, les thématiques, le rythme⁷¹, les effets de correspondance ou

⁷¹ Pensons à des ouvrages très rythmés et corporels dans leur manière d'habiter la langue. « L'amant » de Marguerite Duras, traversé par la respiration haletante des corps qui se confrontent. Egalement, « Réparer les vivants » de Mayeliss de Kerangal, dont le style haché n'est pas sans rappeler l'effroi de la stupeur et la respiration saccadée de la douleur.

d'opposition. En somme, à travers ce qui va constituer l'œuvre comme un objet total, appréhendable synchroniquement depuis un tableau d'ensemble. A l'endroit du style, nous sommes à la jonction d'une approche structurale, iconique, sémiotique et psychanalytique.

7.1.3. Le tressage, processus de la bande dessinée éclairant méthodologiquement

Partons maintenant de notre objet d'étude : la bande dessinée. La planche de BD, dans son appréhension globale, est traversée par un niveau de narration dit synchronique. Ce niveau de lecture est repérable à travers les effets de répétition et de résonance existants entre certains contenus iconiques, et qui, à la différence de l'organisation diachronique et linéaire de la bande dessinée, forme un « *réseau* » narratif disséminé dans l'espace de la planche. Ce réseau correspond à ce que Groensteen nomme le tressage, qui se présente comme un procédé additionnel de la bande dessinée puisqu'il ne participe pas à la narration à proprement parler. C'est un processus par lequel certains motifs vont être répétés et disséminés dans l'espace de la planche et vont créer, par-là, un maillage signifiant synchronique : il constitue, si l'on préfère, un « effet spécial ». Un effet qui ne peut être seulement justifié par les exigences de la continuité narrative ni décrit simplement en termes de liens causalo-déductifs entre les vignettes. C'est un motif structurant autour duquel se nouent les enjeux symboliques du récit. A travers ce « *tressage* » se trouvent disséminés au cœur de la planche des signes qui se présentent comme des nœuds de signification, ils peuvent tout à fait ne pas être perçus tout en restant suffisamment repérables pour que tout un chacun puisse s'en saisir. Ce tressage n'est pas sans faire penser à l'« *iconographie analytique* », méthode d'approche des productions artistiques conceptualisée par Daniel Arasse (1997).

7.1.4. Arasse et Parmigianino ou le déchiffrement par la reprise

7.1.4.1. L'iconographie analytique

Daniel Arasse est à l'origine de l' « *iconographie analytique* », méthode d'approche des productions artistiques qui, en appui sur la singularité (anomalies, traces, écarts) des œuvres, essaye de saisir quelque chose du « *sujet de l'énonciation dans le sujet de l'énoncé* ». Pour le dire autrement, Arasse considère toutes les spécificités d'une œuvre d'art comme les marques et les signes de la subjectivité de l'artiste, infiltrées à travers la matière et la technique, et qui constituent le corps du code. L'influence de la pensée de Roland Barthes (1953) concernant le « style » est ici perceptible, en ce qu'il n'est pas la marque d'une intention, d'une codification, mais bien plutôt d'une poussée qui donne corps à l'œuvre en la teintant d'un lexique et d'un rythme qui lui est propre⁷². L' « *iconographie analytique* » soutient un travail de déchiffrement de l'œuvre d'art en appui sur le concept psychanalytique du latent qui sous-tend toute production manifeste, mais aussi sur le concept d'association d'idées qui organise le discours caché et inconscient du contenu latent, et se laisse saisir par les dénominateurs communs entre des thèmes objectivement distincts, points d'intersection et d'entrecroisement où se nouent les uns aux autres des thèmes qui sont, à la lettre, étrangers les uns aux autres.

7.1.4.2. Le Vulcain de Parmigianino ou le désir de voir dans le désir d'art

Dessin étonnant que celui de Parmigianino, qui représente Vulcain surprenant sa femme le trompant sans toutefois laisser apparaître les détails qui authentifient

⁷² Dans « *Le degré zéro de l'écriture* », Barthes dit que le style est : « *presque au-delà : des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art. Ainsi sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence. Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention* » (Barthes, 1957, p.12-13)

habituellement cette scène de la mythologie⁷³. Le dessin est étrangement dépouillé, flou à certains endroits, il devient précis et se noircit à d'autres, et notamment à l'endroit du sexe de Vulcain qui, pris dans un mouvement de saisissement traduisant la peur ou la surprise, n'en est pas moins en érection. Autre détail, le voile qui recouvre le couple d'amants et qui donne à la scène une teneur onirique, ne ressemble pas au filet qui, dans la mythologie, permet à Vulcain de piéger le couple. Ici, il semble plutôt tenir une fonction scopique, une fonction de voilement qui permet à l'observateur de la scène de laisser libre cours à ses propres désirs et fantasmes là où la vue ne fait l'objet d'aucune certitude. A ce sujet Arasse précise que : « *Ce qui, aux yeux de Vulcain, s'inscrit dans ce voile, c'est sans doute le double corps des « amants » saisis sur le vif et retenus par son art ; mais c'est aussi, son érection nous le montre, l'obscur objet de son désir (..) ce dernier joue doublement un rôle d'écran : écran à travers (et dans) lequel quelque chose est vu – incomplètement et confusément, comme le sont pour nous les parties voilées des corps de Mars et Vénus -, écran sur (ou vers) lequel se projette le désir de celui qui le porte.* » (Arasse, 1992, p.321). En des termes psychanalytiques, on pense à la scène primitive⁷⁴ et à la question du regard qui perçoit furtivement ce qu'il fantasme et qui fantasme ce qu'il perçoit, nourrissant alors le désir de savoir et de voir. Arasse ne s'y trompe pas et soutient l'idée que, ce qui est justement représenté dans ce dessin qui n'avait pas vocation d'être rendu public, c'est la pulsion sexuelle qui sous-tend le regard et la création. Soit, l'origine même de la création artistique et en l'occurrence le désir d'art de Parmigianino. L'iconographie analytique révèle ici toute sa finesse.

7.1.4.3. Le déchiffrement par la reprise : le Vulcain de Primatice

« C'est une fresque peinte quelques années plus tard par un autre artiste qui, en constituant par elle-même la toute première interprétation du dessin, permet d'en amorcer le déchiffrement et, texte mis à part, l'analyse du contenu personnel du dessin

⁷³ Normalement les Dieux de l'Olympe sont là pour constater la tromperie, et les deux amants, Vénus et Mars, sont reconnaissables grâce à leurs attributs, notamment le bouclier et le casque de ce dernier.

⁷⁴ D'ailleurs, cette citation sur Vulcain est parue dans le numéro 46 de la revue « *Nouvelle revue de Psychanalyse* » (1992) dont le thème était « *La scène primitive et quelques autres* ». Le titre de cet article n'est autre que « *petit pinceau deviendra grand* », pinceau, étymologiquement, trouvant son origine dans le terme « *penicellium* » voulant dire « *petit pénis* ». Le désir du peintre est bien présent et irrigue l'outil même qui lui permet de lui donner corps.

passé avant tout par celle des opérations de transformation qui s'opèrent d'images à images : c'est la complémentarité et la logique de ces transformations figuratives qui permettent de dégager la cohérence d'éléments qui resteraient, sinon, incongrus à l'intérieur de chaque image isolée. » (Arasse, 1997, p.158). En 1544, le peintre Primaticcio réalise un dessin à la plume représentant une scène étrangement ressemblante à celle du Vulcain de Parmigianino. Ici, c'est le peintre Apelle qui est représenté en train de peindre Alexandre et Campaspe qui sont comme surpris à la sortie du lit. Dans cette scène, une tentative de voilement est perceptible, Alexandre essayant de cacher de sa main les parties intimes du corps de Campaspe nue, impudiquement exposées à l'œil du peintre. La disposition des différents protagonistes est la même que dans la scène de Vulcain, et la situation semble tout aussi paradoxale, le peintre est là pour voir et fixer sur la toile ce qui, de toute évidence, ne doit pas être vu et tente de se dérober au regard. C'est la structure même de la représentation qui relie ces deux œuvres autour d'une composition triadique comprenant un observateur, un couple exhibé au regard dont certaines parties du corps sont voilées, et une surface où le désir de l'observateur va venir se fixer⁷⁵.

7.1.5. La reprise, une méthodologie du saisissement ?

Ici, ce qui est intéressant est la manière dont la reprise d'une structure de la représentation va permettre, par des procédés de transformation et de sublimation⁷⁶, de déchiffrer le contenu latent de l'œuvre de Parmigianino. La reprise iconographique semble alors opérer une opération de filtrage et d'amplification des thèmes inconscients et sous-jacents qui organisent l'œuvre : soit, le désir sexuel qui anime l'acte de création et le plaisir scopique. « *Tout comme le voile où, aux yeux de Vulcain, Mars et Vénus se lèvent, la feuille toute entière constitue, aux yeux de Parmigianino dessinant, un écran où prend figure le désir qu'il y projette.* » (Arasse, 1992, p.273).

⁷⁵ Dans les deux sens du terme, fixer une scène pour en garder une trace, et en réduire le mouvement à une image fixe.

⁷⁶ Puisque la fresque de Primaticcio a été réalisée dans le but d'être exposée au regard du champ social, et a dû transformer et sublimer ce qui, du Vulcain de Parmigianino, n'était pas partageable publiquement.

Le texte d'Arasse semble être l'aboutissement d'un long processus de reprises, et trouve sa justesse dans les étapes de transformation et d'amplification successives qu'a subi l'œuvre du Vulcain pour finalement pouvoir être parlée, sublimée et partagée⁷⁷. Ici, le saisissement de la structure représentative ne passe pas en premier lieu par le texte, mais bien par l'image dessinée puis peinte (Primatice ayant d'abord réalisé un dessin de la scène d'Apelle, puis une peinture), pour finalement être saisie par le texte d'Arasse. Il est à supposer que cette double mise en image est un moyen de captation du discours latent plus fidèle que le passage de l'image au texte, qui opère une action de transformation non plus seulement sur le contenu de l'œuvre, mais aussi sur sa forme discursive. L'interprétation de l'œuvre se situe donc sur un autre registre et passe par le filtre des mots, qui codifie et écrase certaines particularités de l'œuvre qui échappent au verbe. Pour autant, il est à imaginer que, si la nature du discours est ici modifiée, l'opération d'amplification des thèmes qui infiltre l'œuvre d'art n'en est pas moins présente. Il faut seulement se prémunir de toute confusion, et ne pas tomber dans l'écueil d'une idéologie d'un discours qui pourrait présentifier l'objet qui l'anime. Le discours de la recherche se doit de reconnaître ses manques et de faire preuve d'humilité. Nous nous inscrivons ici dans l'étroite lignée de Roland Barthes dans sa manière d'envisager l'analyse structurale des récits avec comme postulat de base l'idée suivante : « *une même organisation formelle règle vraisemblablement tous les systèmes sémiotiques quelles qu'en soient les substances et les dimensions.* » (Barthes, 1966, p.3).

7.2. DANS L'ÉTROITE LIGNEE FREUDIENNE, LA « PSYCHANALYSE STRUCTURALE » COMME MÉTHODOLOGIE D'APPROCHE DE LA BD

7.2.1. L'artiste, porte-parole de sa subjectivité et porte-parole de l'humanité

Freud tiendra tour à tour deux positions interprétatives face aux œuvres d'art et à leur créateur. D'une part, il appréhendera l'œuvre d'art comme une production

⁷⁷ En des temps, certes, qui se sont familiarisés avec la question du désir, et dans un contexte social où le sexuel, qu'il soit Freudien ou plus spécifiquement génital, peut faire l'objet d'un discours partageable.

d'une grande justesse, qui sait parfaitement émouvoir le destinataire de l'œuvre et faire émerger chez lui des émotions nouvelles ou profondément enfouies. L'œuvre porterait en elle un fond de vérité transversale à chaque être humain, et se constituerait comme un support révélateur des processus psychiques qui habitent, façonnent et hantent chaque individu. Le créateur se ferait ainsi le porte-parole de l'humanité tout autant que de sa propre subjectivité et, par cette double inscription, donnerait à son œuvre une profondeur proche de celle du mythe : « *tout plaisir esthétique produit en nous par le créateur présente ce caractère de plaisir préliminaire (...) notre âme se trouve par elle soulagée de certaines tensions. Peut-être même le fait que le créateur nous met à même de jouir désormais de nos propres fantasmes sans scrupule ni honte contribue-t-il pour une large part à ce résultat ?* » (Freud, 1908, p.81). D'autre part, l'œuvre est l'objet d'un acte créateur et d'une paternité créatrice, elle est par là une production individuelle⁷⁸. L'œuvre peut alors être appréhendée comme une formation de l'inconscient, un destin artistique d'un symptôme du créateur. Elle relèverait alors d'une vérité historique et ontogénétique propre à l'artiste, que Freud se propose d'étudier en appréhendant l'œuvre comme une production fantasmatique à déchiffrer en suivant le fil associatif.

Ces deux positions interprétatives se présentent comme complémentaires et relèvent toutes deux d'une reconnaissance, par Freud, des pouvoirs d'évocation et de dramatisation des processus psychiques au travers de l'œuvre d'art : « *notre manière de procéder consiste dans l'observation consciente, chez les autres, des processus psychiques qui s'écartent de la norme afin de pouvoir en deviner et en énoncer les lois. L'écrivain, lui, procède autrement : c'est dans sa propre âme, qu'il dirige son attention sur l'inconscient, qu'il guette ses possibilités de développement et leur accorde une expression artistique au lieu de les réprimer par une critique consciente.* » (Freud, 1907, p.243).

⁷⁸ A l'exception du mythe qui est une production « *psycho-ethnologique* » (Freud, 1908) que l'on peut rattacher à des nations entières voire à l'humanité dans son ensemble.

7.2.2. L'œuvre comme porteuse de vérité

En ce qui concerne la lecture que je vais proposer de l'œuvre de Manu Larcenet ou de la production des patients de cette recherche, il ne sera pas question de faire des parallèles a priori entre la vie de l'auteur et son œuvre, pour la raison que la bande dessinée n'est pas appréhendée ici comme un support qui pourrait faire l'objet d'une psychanalyse de l'œuvre d'art, mais bien plutôt comme un système narratif qui pourrait se constituer comme le lieu d'émergence de certains processus psychiques spécifiques, notamment liés aux questions relatives à la spatialité, à la temporalité et aux enveloppes psychiques. Pour reprendre les termes de René Roussillon au sujet de l'œuvre de Shakespeare, l'analyse présentée ici reposera « *sur l'idée que le processus artistique et les œuvres produites (...) constituent des formes d'exploration du fonctionnement humain et de la vie psychique* » (Roussillon, 2015, p.44), il est ici question de ce que Freud (1907) nomme « *un grain de vérité* ». Ainsi Jensen dans sa *Gradiva*, ou Shakespeare dans l'ensemble de son œuvre⁷⁹, atteignent ce grain de vérité, l'un utilisant l'enfouissement de la ville de Pompéi comme figure d'analogie du processus de refoulement, l'autre mettant en scène des problématiques liées à la question du narcissisme et un imaginaire violent prégénital par le meurtre répété du père ou du roi⁸⁰. A la différence de la psychanalyse qui pose un discours sur ces processus et nous les rend appréhendables en pensée, l'œuvre d'art, elle, passe par des modes de communication plus primitifs, qui convoquent chaque être humain au cœur même de ses expériences, sensations, images et vécus primordiaux. L'œuvre de Manu Larcenet semble s'inscrire dans cette justesse de l'artiste qui fait vivre par son art ce que les mots ne peuvent qu'esquisser et évoquer abstraitement. C'est dans cette perspective que « *Blast* » sera étudié.

⁷⁹ Qui sera l'occasion de maints écrits ou évocations de la part de Freud Henriette Michaud (2008, 2010, 2011) rend compte du vif intérêt de Freud pour l'œuvre de Shakespeare, et les effets de cette lecture sur la psychanalyse. Freud était admiratif de la « *surabondante connaissance de l'âme* » (1916) dont pouvait faire preuve le poète, tout en tenant une position de méfiance vis-à-vis de ce dernier, dont il doutait de la paternité de l'œuvre. Jean Bergeret (1984) reprend cette double position Freudienne pour la comprendre à la lumière des conflits intrapsychiques régissant les rapports de Freud à cette figure d'autorité que représentait Shakespeare, et au regard de la « *violence fondamentale* », en deçà de la question de l'Œdipe, qui traverse son œuvre littéraire.

⁸⁰ Pour ne citer qu'eux : « *Hamlet* » (1603), « *Le roi Lear* » (1606), « *Othello* » (1604).

7.2.3. Le Moïse de Michel-Ange

Dans « *le Moïse de Michel Ange* », Freud s'intéresse à une statue de Michel-Ange qui a suscité de nombreux écrits et qui a attisé la curiosité des connaisseurs d'arts dont Ivan Lermolieff. Jusque-là, les interprétations des œuvres de cet artiste s'attachaient surtout à rendre compte des effets d'ensemble de telles productions. Lermolieff, quant à lui, s'est attaché à rendre compte des détails significatifs que ses prédécesseurs avaient mis de côté et qui se constituent comme la signature, le « *style* » de l'artiste. Freud voit dans cette démarche une analogie avec la méthode psychanalytique : « *Je crois sa méthode apparentée de très près à la technique médicale de la psychanalyse. Elle aussi a coutume de deviner par des traits dédaignés ou inobservés, par les rebus de l'observation, les choses secrètes ou cachées.* ». Étapes de la création du signe lui-même. Enfin, la fonction métaphorique qui vise à rendre symbolisable et intégrable, à mettre en sens. « *La situation psychanalytique, et d'une manière plus générale l'espace analysant, (...) situation qui « symbolise la symbolisation, un dispositif qui contraint le fonctionnement psychique en cours de séance à retrouver le chemin d'un suspens perceptif et moteur propre à activer la production de représentation, elle-même contrainte, par effet de règle et de cadre, à se transférer dans l'appareil de langage* » (Freud, 1914, p.85). C'est un processus de métaphorisation, de passage d'une représentation de chose à une représentation de mot.

A ce titre, je décide de nommer la méthodologie d'approche de cette thèse : « *psychanalyse structurale* », qui peut être comprise comme ce qui sous-tend un rapport d'homologie entre la structure du discours, qu'il soit langagier ou iconique, et la structure des processus psychiques qui traversent et ordonnent le sujet. Cela rejoint ce que Freud propose comme mode de saisissement de certaines œuvres d'art, notamment dans « *le Moïse de Michel Ange* ». Ainsi, loin de se référer à une structure dans son sens définitif et absolu, ici le terme de structural est utilisé comme référent à un courant de pensée qui envisage toute production humaine comme porteuse d'un système langagier qui lui est propre, et dont les termes et opérateurs logiques, depuis des jeux d'opposition, de correspondance, de double sont révélateurs de ce qui ordonne le sujet dans son rapport à soi, aux autres et au

monde. Ainsi, seront saisis ici le système signifiant de la bande dessinée, mis en tension avec les productions langagières des patients dans le temps des séances ou en référence à leur production, et la relation transféro-contre-transférentielle qui est, elle-même, une production au carrefour de la rencontre entre le patient, le média bande dessinée et le clinicien.

7.2.4. Et Lacan dans tout ça ?

Précisons que la question d'une approche structurale de la psyché humaine et de ses productions, en appui sur l'hypothèse de Lévi-Strauss, est bien plus présente dans la théorie Lacanienne. Présupposant un univers symbolique réglé par ses structures et qui viendrait constituer l'homme dans son être même. Néanmoins, la proposition Lacanienne de l'inconscient structuré comme un langage, avec un primat des structures symboliques sur l'ensemble de la vie psychique, dépasse de loin ce que nous essayons de défendre avec la psychanalyse structurale que nous considérons avant tout comme une méthode d'approche des œuvres d'art et de la clinique, plus que comme une théorisation du fonctionnement psychique. Avec l'idée que la question structurale, si elle doit pouvoir être saisie par mesure de rigueur clinique, n'est pas ici considérée comme un déterminant premier de la vie psychique, mais bien comme un de ses constituants.

Pour citer très largement Christian Bonnet sur cette question :

La structure permet la combinatoire, la combinatoire nous affranchit partiellement des effets de l'ordre normatif de la structure. L'ordre des récits est une conception structurale, une conception du Sujet déterminé par l'inconscient affleurant dans les récits qui le donnent.

Le structuralisme ne s'oppose en rien à une conception du Sujet et encore plus du Sujet inconscient, malgré les postures que nombre de mes auteurs ont eu sous la forme d'une prévention envers toute psychologisation ou négligence des grands faits sociaux ou formes culturelles qui ordonnaient l'individu plutôt que le promouvaient. Cependant Le Sujet dans ses déterminations inconscientes permet de penser justement comment la notion de structure, comme celle de processus structurels inconscients sont pertinents dans la construction et le déploiement d'une séance, d'un discours non pas alterné, mais bien d'un seul et même discours profondément dialogique et articulé par le transfert. C'est bien le transfert encore et toujours qui depuis la lucidité freudienne, nous permet de penser les désirs inconscients et la structure narrative transférentielle. L'ordre des récits cliniques porte cette proposition de donner à lire et à analyser le récit dans son jeu d'adresses croisées dans un double leurre fécond et symbolique. L'ordre des récits cliniques nous invite à analyser la combinatoire des adresses

et formes transférentielles sous les dialogues en récits cliniques. (Bonnet, 2019, p.160).

7.3. MODALITÉS DE MISE A L'ÉPREUVE DES HYPOTHÈSES

7.3.1. MATÉRIEL CLINIQUE ET MISE A L'ÉPREUVE DES HYPOTHÈSES

Telle que je l'ai pensée, la mise à l'épreuve des hypothèses suit une méthodologie héritée de Freud, et cela dès son abord de l'Œdipe (1900). Cette dernière est reprise par Anzieu dans l'ensemble de ses recherches. Trois pans constituent cette méthodologie clinique rigoureuse, et pourraient être résumés par la triade suivante : toute théorisation de la vie psychique doit pouvoir être mise à l'épreuve de sa **vie psychique personnelle**, de la **culture** et de la **clinique**. Si la question de la vie psychique personnelle m'appartient et ne pourra être mise à l'épreuve à proprement parler, sauf à considérer que la démarche de la recherche tient déjà cette fonction, c'est dans la rencontre avec la culture et la clinique que mes hypothèses de travail seront mises à l'épreuve dans ce texte.

7.3.1.1. L'œuvre d'art, une clinique de l'éprouvé

La mise à l'épreuve des hypothèses sera introduite par la culture à travers une rencontre entre la « psychanalyse structurale » et l'œuvre de Manu Larcenet : « *Blast* ». Dans l'exploration de cette œuvre, ma démarche sera double : d'une part, je souhaite dégager les ressorts narratifs et formels de cette bande dessinée, d'autre part, je souhaite saisir quels sont les effets de cette œuvre sur son destinataire. Tout cela dans le but de saisir les processus psychiques qui peuvent émerger au sein du système narratif de cette bande dessinée, non pas dans un déchiffrement de la vie psychique de Manu Larcenet, la démarche serait trop périlleuse voire obscène, mais dans une perspective d'accueil et d'écho des enjeux psychiques et créateurs portés par sa bande dessinée. Cet écho, c'est le destinataire de l'œuvre qui en est la caisse de résonance.

La dimension de la culture sera donc première avant que celle, foisonnante, de la clinique de terrain ne soit abordée. A travers « *Blast* », ce sont mes trois hypothèses

qui pourront être éprouvées, parfois de manière très transparente, parfois et pour des raisons liées à la nature de cette clinique qui n'est pas en premier lieu expérimentale mais artistique, de manière plus détournée. Ainsi, trois motifs centraux du système langagier de Blast seront saisis : la question des cadres, la place du blanc, l'émergence de motifs répétés qui tiennent d'une logique du « surgissement ». Ces trois motifs traversent les hypothèses soutenues dans cette recherche de manière vivante et complexe. Ainsi, le découpage du chapitre qui concerne l'œuvre de Manu Larcenet ne sera pas théorique (il ne sera pas axé autour des trois hypothèses) mais thématique, suivant les trois motifs que je viens de nommer. Néanmoins, ce découpage thématique rejoindra la question théorique puisque ces trois motifs me sont apparus centraux et d'importance en tant qu'ils sont modelés par ce qui organise mes hypothèses de recherche, à savoir : la spatialité et la temporalité psychique, le travail de pensée et la question du transfert. Le choix de ce découpage thématique se justifie par le souhait de ne pas fragmenter l'œuvre de Manu Larcenet selon des critères qui s'imposeraient artificiellement du dehors mais d'axer mon regard sur les motifs qui habitent l'œuvre et rejoignent mes préoccupations théoriques. Au risque, parfois, que la rencontre entre les deux ne soit pas parfaite.

7.3.1.2. Les productions des patients, une clinique expérientielle

Si la mise à l'épreuve de mes hypothèses dans la culture est d'importance, elle reste une ouverture, nécessaire mais non suffisante, à une mise en tension des hypothèses dans la rencontre avec une clinique de terrain. C'est à l'endroit de trois rencontres cliniques que mes hypothèses vont pouvoir se mettre à l'épreuve du vivant, et plus particulièrement d'un vivant en présence. Chaque cas clinique sera présenté dans son intégralité pour préserver la cohérence du récit et rendre compte, au mieux, des mouvements qui ont traversé ces trois rencontres. Par mesure d'opérationnalité, chaque cas clinique sera découpé thématiquement en trois sous-parties rejoignant les hypothèses soutenues : temporalité et spatialité, travail de représentation et transfert sur le médium. Tout comme pour Blast, et parce que j'envisage la question du récit et de sa continuité comme d'importance méthodologiquement, ce

découpage n'empêchera en rien que la clinique évoquée mette au travail, de manière conjointe, plusieurs hypothèses. Rendant compte, à l'endroit de ces entrecroisements, des effets dialectiques et de la complexité d'une clinique qui ne peut s'assujettir pleinement à un découpage théorique. Néanmoins, pour la partie sur Blast comme pour chacun des cas cliniques, un sous-chapitre conclusif viendra ressaisir, au regard de chaque hypothèse, les éléments de la clinique qui en permettent la mise à l'épreuve. Offrant ainsi au lecteur, un espace de synthèse non invasif pour la clinique et aidant pour la recherche.

7.3.2. SIGNES CLINIQUES ET CRITÈRES DE MISE A L'ÉPREUVE DES HYPOTHÈSES

Qu'il soit rattaché au groupe bande dessinée ou à l'œuvre de Manu Larcenet, le matériel clinique de cette thèse sera mis à l'épreuve au regard des trois hypothèses qui organisent ce texte et sa pensée et selon des signes cliniques qu'il me faut pouvoir préciser. Du fait même des spécificités de l'objet bande dessinée (dans la transparence de ses ressorts signifiants) et de l'angle d'approche structural emprunté dans cet écrit, les signes cliniques qui permettront de mettre en tension les hypothèses formulées précédemment et la clinique de cette recherche se laisseront directement appréhendés dans l'exercice de l'analyse structurale. Tout en maintenant une forme de prudence – énoncés des signes cliniques comme porteurs en eux même d'un lien de cause à effet avec un processus psychique donné, d'autant plus dans la « lecture » d'une médiation si ce n'est nouvelle, au moins peu répandue, pourrait avoir l'effet non désiré de créer une « grille de lecture » - je peux tout de même évoquer dès à présent les signes cliniques qui me permettront de mettre à l'épreuve les hypothèses de cette recherche. Le cas de Tanguy, fondateur car plus dense que ceux de Charlie et Rodolphe, sera le premier présenté et celui qui traverse l'ensemble des trois hypothèses. Ceux de Charlie et de Rodolphe traverseront, quant à eux, deux hypothèses, avec pour hypothèse pivot entre ces trois cas cliniques, la question du transfert sur le médium.

7.3.2.1. Hypothèse 1 : Temporalité et spatialité

Pour la première hypothèse, je serai particulièrement attentive :

1. **Au niveau formel** : à l'agencement de l'espace de la planche, de fait, à l'agencement des cases et aux effets de ruptures induits ou limités par la présence, l'absence ou la nature des séparations inter-cases. Également, à la question elliptique dans sa présence et son ampleur.
2. **Au niveau narratif** : à l'organisation temporelle du récit, à l'espace tel qu'il est représenté dans le contenu iconique dans ses dimensions de verticalité, d'horizontalité et de profondeur.
3. **A la verbalisation du patient** : aux énoncés se rapportant à la temporalité et la corporéité telle qu'elle est vécue par le patient, à la question générationnelle ou historique, au rapport aux corps.
4. **Au contre-transfert** : en terme phénoménologique aux effets corporels liés au temps et à la spatialité vécue : impression d'allongement, de raccourcissement, de scansion ou d'arrêt du temps, impression d'aplanissement, d'élargissement, de resserrement de l'espace.

7.3.2.2. Hypothèse 2 : Hypertextualité, structure encadrante et multicaadres

Du fait de la dimension processuelle du travail de penser, les signes cliniques seront saisis ici dans leur dimension synchronique et diachronique, du côté d'une clinique de la création dynamique, au-delà de la question statique de la production :

1. **Au niveau formel** : la présence ou non du cadre de la case et d'un blanc inter-case, l'épaisseur et la fermeture du cadre de la case, son élaboration (avant ou après le contenu iconique).
2. **Au niveau narratif** : l'évolution du contenu narratif et de ses reprises, dans ses effets d'organisation et de dialectisation et donc de liaison.
3. **Dans la verbalisation du patient** : les effets de débordement dans le discours, de confusion, la qualité de la verbalisation. Un intérêt tout

particulier sera porté à l'évolution de ces signes au fil des séances et au contact du médium bande dessinée : discours plus organisé et contenu, verbalisation plus élaborée, mise en récit de sa production à destination des membres du groupe.

4. **Dans le contre-transfert** : sentiment de confusion de la pensée et évolution, sentiment d'être débordée sur un mode persécutoire ou interne et son évolution, difficulté à élaborer la clinique du patient et évolution.

7.3.2.3. Hypothèse 3 : Du transfert dans la rencontre avec la bande dessinée

Ici, certains signes cliniques s'entrecroisent avec ceux énoncés pour les deux précédentes hypothèses, pour cause, cette troisième hypothèse est celle qui fait lien entre les deux hypothèses précédentes et les dialectise :

1. **Au niveau formel** : Séparation des différentes unités iconiques, difficultés ou facilité à accéder à cette séparation, formalisation de cette séparation par un cadre, un blanc inter-case. Ellipse et effet de liaison ou de déliaison, effet de disparition-retour.
2. **Au niveau narratif** : retrouver certains motifs cités dans le niveau formel, la verbalisation du patient ou le contre-transfert dans les éléments du récit et les liens entre les personnages.
3. **Dans la verbalisation du patient** : qui concerne sa relation à l'autre dans les dimensions de l'absence, de la disparition, de l'omniprésence, du rythme de la relation, de la qualité de la séparation avec l'autre à travers des énoncés laissant percevoir des effets de reconnaissance de l'altérité ou non, sentiments de persécution, objet interne envahissant.
4. **Dans le contre-transfert** : Question du rythme du lien, avec effet de disparition retour vécu comme une disparition stricte, à l'inverse, sentiment

d'urgence, sentiment d'un risque d'effondrement de la relation ou du dispositif groupal. Question de la séparation et de l'individualité avec effet de confusion avec le patient, sentiment de persécution, pensées omniprésentes vis-à-vis d'un patient.

**QUATRIEME PARTIE– MISE A L'EPREUVE
DES HYPOTHESES DEPUIS UNE
IMMERSION DANS UNE CLINIQUE DU
9^{ème} ART**

8. EFFET DE L'ŒUVRE SUR SON DESTINATAIRE, « BLAST » DE MANU LARCENET

8.1. PREALABLE : L'ŒUVRE COMME OBJET DE RECHERCHE

S'emparer d'une œuvre d'art pour produire un discours psychanalytique sur son contenu, son auteur ou sur sa forme n'est en rien une évidence et questionne quant au glissement que cela suppose d'un registre esthétique et/ou sensitif à un registre discursif. Ces deux registres s'inscrivent dans des logiques psychiques très différentes qui, sur le spectre virtuel de la représentation, se déplaceraient de la représentation de chose à la représentation de mot. L'enjeu est alors de pouvoir appréhender, à travers le discours scientifique, une production artistique qui se présente avant tout comme « autre » langage, sensori-moteur, très loin des abstractions que suppose l'exercice de la théorisation. Un tel glissement de l'œuvre d'art vers le discours scientifique impose nécessairement des transformations conséquentes du contenu manipulé. Qu'en est-il alors de la continuité de l'œuvre entre sa réalité perceptive et sa reprise discursive ? Est-il possible d'opérer un tel exercice de reprise sans défigurer l'objet que l'on tente de saisir ? De quoi parle-t-on finalement dans les discours sur l'œuvre d'art ?

Evidemment, la question se pose dans des termes identiques pour tout ce que le discours scientifique transforme en objet de recherche, que la nature de cet objet soit esthétique, sensoriel, fantasmatique, culturel, onirique, humain ou même littéraire. En ce qui concerne la bande dessinée, Michel Covin a dénoncé ce glissement qui aurait avant tout une fonction défensive. Ce n'est pas cet aspect qui nous intéresse ici, mais bien plutôt les effets que ce déplacement peut produire sur l'objet bande dessinée lui-même, et sur le regard qu'il faut pouvoir porter sur notre propre objet/texte de recherche. Ainsi, Covin dénonce un « *mythe de traductibilité* », qui se meut en « *mythe de l'indifférenciation* » (Covin, 1972), et qui suppose que le langage scientifique est transparent à son objet d'étude, qu'il ne le dénature en rien, voire même qu'il rend compte avec justesse dudit objet que chaque lecteur devrait ainsi, supposément, retrouver dans le texte. Pourtant, cette transposition d'un mode d'expression iconique à un mode d'expression textuelle a des effets non négligeables

sur l'objet de la recherche. Pour le dire autrement et pour reprendre les mots de Covin : « nous tenons pour un texte le dire sur l'image, comme le lieu par excellence où les données et les codes du texte iconographique sont remaniés ou niés il nous devient très difficile de nous dégager de notre propre texte (ce sera toujours à nos yeux une réduction, une hérésie, sinon une perversion, un travesti ou un barbarisme). » (Covin, 1972, p.139). Cette position vis-à-vis de la bande dessinée n'est pas sans faire penser aux difficultés rencontrées par Marion Milner dans son approche psychanalytique des œuvres d'arts, dont elle dit dans un retour réflexif sur son propre travail de recherche : « J'essaie de parler d'un état psychique qui cesse, en un sens, d'être cet état psychique dès lors que nous nous en séparons suffisamment pour en parler en termes logiques » (Milner, 1956, p. 236).

Cette troisième partie du travail de recherche se propose d'approcher l'œuvre de Manu Larcenet (« *Blast* »), pour en dégager les ressorts narratifs et formels mais aussi pour saisir quels sont les effets de cette bande dessinée sur son destinataire. Se pose alors la question de la pertinence d'une telle démarche, qu'en sera-t-il de l'œuvre une fois que le texte de la recherche sera produit ? Quelle que soit la réponse à cette question, il serait insatisfaisant d'ériger l'œuvre d'art comme un intouchable dont il ne faudrait rien dire au risque de le voir disparaître. Nous perdriions là une précieuse source d'information sur les processus psychiques qui habitent l'œuvre et la nourrissent.

De ce fait, quelle méthode de saisissement peut-on proposer pour ne pas tomber dans un « *mythe de la traductibilité* » ou dans une « *psychanalyse appliquée* » tout en ne s'interdisant pas de passer par l'œuvre pour étayer, nourrir et enrichir cette recherche ?

8.1.1. Quel saisissement de l'œuvre de Manu Larcenet ?

En appui sur ce que j'ai pu dégager des méthodologies d'analyse des œuvres d'art utilisées par les structuralistes et plus spécifiquement, d'une psychanalyse « structurale », je proposerai d'appréhender l'œuvre de Manu Larcenet, « *Blast* », dans ses spécificités formelles et narratives. Cela dans la perspective de mettre à l'épreuve ce qui a précédemment été énoncé sur le système signifiant de la bande

dessinée, et surtout, d'approcher les processus psychiques émergents au sein de cet espace signifiant singulier. Mon choix de m'appuyer sur cette œuvre tient de ma rencontre avec les différentes productions de cet artiste qui sont d'une richesse thématique et psychique extrêmement dense. Ce choix tient également, et c'est un positionnement éminemment subjectif, aux résonances que cette œuvre a pu susciter chez moi en termes affectifs et fantasmatiques, se rapprochant de ce que Freud met en évidence quand il loue la capacité de l'artiste à diriger son attention sur sa vie interne et à sublimer et exprimer, via le support artistique, des éléments inconscients sans avoir à les réprimer. Permettant par-là, au destinataire de son œuvre, de saisir ces éléments à son propre compte et selon ses besoins psychiques.

Ainsi, la méthodologie proposée ici envisagera l'œuvre d'art comme le témoin et le porte-parole de ce qui traverse la vie psychique de chaque être humain, à mesure de ce que le système signifiant qui régit cette œuvre peut induire et porter en termes de processus psychiques. Elle partira également du principe que : "*C'est l'inconscient de l'auteur, réalité vivante et individuelle, qui donne à un texte sa vie et sa singularité. C'est l'inconscient du lecteur non pas qui retrouve cette vie et cette singularité, mais plutôt qui lui apporte une nouvelle vie, une autre originalité* » (Anzieu, 1981, p.12). Envisageons cette reprise par le texte scientifique comme une tentative de saisissement de ce qui de l'œuvre et de sa structure signifiante aura imprégné et infiltré ma propre lecture de « Blast ».

8.1.2. Présentation de l'œuvre

8.1.2.1. Manu Larcenet, de l'orfèvrerie du quotidien

J'ai découvert Manu Larcenet à travers « *le combat ordinaire* », série de 4 albums⁸¹ qui relatent la vie quotidienne d'un personnage, Marco, qui n'est en rien un héros ou une figure identificatoire. Hormis peut-être qu'il est comme tout un chacun pris dans des questionnements existentiels, confronté à la maladie de parents vieillissants, à des angoisses qui rythment son quotidien, à un contexte socio-culturel qui

⁸¹ Dont le premier tome a reçu le prix du meilleur album au festival d'Angoulême de 2004.

l'interroge, et à une vie qui s'impose par sa seule présence. La force de cette bande dessinée ne réside pas dans l'histoire elle-même, qui est somme toute assez banale, presque trop quotidienne pour offrir l'espace d'évasion que pourrait rechercher le lecteur de bande dessinée. Elle propose tout autre chose, l'inverse justement. Un espace d'écho, un espace résonant où le quotidien se trouve transcendé, non pas à travers une transformation soudaine, l'événementiel est ici quasi absent, mais à travers un mouvement de captation, rendant toute la justesse et l'émotion à ce qui se présente comme anecdotique. Ici tout ce qui laisse habituellement sans mot, trop fragile pour être parlé sans subir de déformations, prend forme et corps à travers un système iconique et signifiant singulier que l'émotion traverse et habite sans se diluer. Ainsi, quand Marco est pris de soudaines crises d'angoisses, que l'espace qui l'entoure est représenté comme vacillant et, surtout, que son visage se trouve déformé par des yeux qui ne sont plus que des vides, des blancs, des négatifs d'une subjectivité qui, temporairement, se liquéfie, c'est toute la pesanteur et l'incroyable violence de cette tragédie du quotidien qui se laisse saisir avec justesse et subtilité. Tout cela, sans tomber dans l'écueil d'un récit plein de bons sentiments et lisse de toute aspérité. D'autant que, dans cette œuvre, tous les personnages sont à certains égards abimés, parfois détestables et affreusement quotidiens.

Outre le « *combat ordinaire* », Manu Larcenet est l'auteur ou l'illustrateur de nombre d'ouvrages dont « *l'artiste de la famille* », « *ex abrupto* », « *le retour à la terre* », « *le journal d'un corps* » et, bien sûr, « *Blast* »⁸². Tous sont traversés par une beauté paradoxale, rendue possible par la laideur et la vacuité du quotidien, par une forme de poésie et d'orfèvrerie iconique de l'ordinaire. Orfèvrerie dans le sens d'un travail de mise en code⁸³ extrêmement minutieux, s'attachant à façonner un système signifiant singulier et reconnaissable entre mille, au sein duquel certaines figures répétées, remaniées, sont particulièrement évocatrices des grands thèmes qui traversent l'œuvre de Manu Larcenet : entre autres, l'angoisse et l'émotion, traduites en négatif par la suspension et l'utilisation du blanc qui fait trou. Également, la mort

⁸² Cette liste est non exhaustive, elle s'attache à rendre compte des bandes dessinées qui s'inscrivent dans la lignée d'un récit du quotidien, ou du moins d'un récit de l'affect, dépouillé de tout ornement ou voile esthétisant.

⁸³ Tel qu'Anzieu l'a défini comme un « *éventail des ressorts logiques à l'œuvre dans une production créatrice* » (Anzieu, 1981, p.252), soit comme le système signifiant et singulier qui régit l'œuvre.

du père et son absolue présence dans l'absence, rattachée à la figure de l'oiseau qui ne cesse de se répéter, mais aussi la question de l'errance et de la fuite physique et psychique, que l'on retrouve dans le vacillement de la crise d'angoisse ou l'échappée d'un « blast » hallucinatoire. Tout cela contenu dans des cases toujours rigoureusement tracées d'un trait net et égal, ou dans des pages entières dont la bordure se substitue au cadre.

8.1.2.2. « Blast » en quelques mots

8.1.2.2.1. Les abysses du sujet ou la violence fondamentale

« *Blast* » incarne une forme d'aboutissement de ce système signifiant, souligné par le noir et blanc qui accentue certaines particularités du dessin de Manu Larcenet, notamment sa propension à utiliser le blanc comme évocateur de vide et d'absence, ou, par un retournement, de l'ériger en forme pleine, en trouées signifiantes. Je reprendrai ces questions dans le chapitre qui s'attachera à rendre compte des procédés formels et narratifs qui organisent cette œuvre, et plus particulièrement dans le sous-chapitre 8.2 (« Blast », cadre contenant, images décontenantes).

Bien que « *Le combat ordinaire* » et « *Blast* » se rencontrent sur le terrain de la sensibilité, ils se détachent sur un point essentiel qui est celui de la noirceur et de la violence. « *Blast* » est une plongée dans un monde interne chaotique, fait de mouvements ambivalents et violents qui échappent au social, à la bienséance et viennent s'inscrire comme les représentants d'une recherche intime et fondamentale de transparence à soi-même. Polza Mancini, personnage extrêmement dense, aussi bien corporellement qu'intellectuellement, tente de se rapprocher de sa propre laideur, de sa propre puanteur aussi bien corporelle que psychique, tout en cherchant l'extase de sa propre absence. Ce qui est au cœur de cette série d'ouvrages⁸⁴ ce n'est plus la pesanteur du quotidien, mais bien plutôt ce qui se trouve au plus proche de l'intime, de l'impartageable, d'une violence irréductible qui se dérobe à la conscience et échappe au sujet. C'est une quête de soi, d'un soi qui se dévoile à soi-même sans vraiment y parvenir.

⁸⁴ « Blast » se compose de quatre tomes de 200 pages chacun.

Jean Bergeret (1984) théorise avec force ce qu'il nomme la « violence fondamentale » qui habite chaque être humain et se trouve bâtie sur des fantasmes primaires qui échappent au primat du libidinal. En deçà de la pulsion et du statut économique et relationnel qu'elle suppose, cette violence peut être rapprochée d'une pulsionnalité archaïque, presque instinctuelle, d'un rapport au monde en « lui ou moi ». Une forme d'instinct de survie, qui ne fait pas cas de la question de l'amour ou de l'autre comme objet autre sujet, mais qui s'inscrit dans une impossible cohabitation où il n'existe pas de place pour deux. Polza semble se confronter à cette violence fondamentale qui, si elle se terre et se tait la plupart du temps pour servir la libido et la relation d'objet, rejaillit ici au détour d'expériences paroxystiques majeures où l'autre et le monde s'effacent, pour laisser place à l'avènement du sujet-monde. Le personnage est alors immergé en lui-même tout en se trouvant, par-là, débordé d'une énergie sans origine distincte et que Manu Larcenet représente par des explosions de couleurs jaillissant de dessins d'enfants, comme la marque que ce qui se passe ici est bien de l'ordre de l'infantile, du primaire, de ce qui fonde le sujet depuis ses débuts et n'a jamais cessé d'exister.

8.1.2.2.2. Synopsis de l'œuvre

Pour en dire un peu plus sur le contenu de l'œuvre qui sera l'objet des pages à venir, « *Blast* » est l'histoire de la mort du père et d'une plongée dans l'errance et la laideur. Polza Mancini se trouve confronté à la décrépitude d'un corps paternel rongé par le cancer, qui fait étrangement penser à ces carcasses d'oiseaux morts que l'on retrouve sur le bord de la route le printemps arrivant et que l'on imagine avoir attendu sous la neige pendant tout l'hiver. Ce qu'il en reste alors ne ressemble plus tout à fait à du vivant mais se rapproche du minéral, froid, sinueux, sec et dur. Cette vision est d'autant plus prégnante, voir obscène, qu'elle se trouve décuplée par la présence concomitante de ce père presque charogne et de Polza, son fils obèse suintant l'angoisse.

A la sortie de l'hôpital et comme pour se défaire de cette vision d'horreur, Polza se met à courir sans but, se perd, erre, et tente d'étouffer le cri qui l'envahit par de la nourriture, des médicaments et de l'alcool à profusion. C'est dans ce vertige, cette

rencontre intime avec une douleur intense que le personnage est happé par le « *blast* ». Ce phénomène paroxystique correspond à l'ouverture soudaine à une dimension nouvelle, où lourdeur et pesanteur cohabitent, où l'illimité s'éprouve avec une lucidité d'une transparence presque insoutenable, où l'interne et l'externe se confondent dans un monde qui s'origine dans l'ici et maintenant d'un présent sans cesse renouvelé. Une extase, en somme, où le corps de Polza n'est plus qu'une somme de paradoxes dépassés et transcendés. De cette rencontre intime avec soi s'ensuit une rencontre avec un grand autre, un Moaï surgissant soudain sur toute une page comme s'il voulait en sortir. Le lendemain de cette rencontre avec le « *blast* » aura lieu l'enterrement du père de Polza, événement qui suscitera un sentiment de liberté nouveau : « *J'ai réalisé que mon père mort, je ne pouvais plus le décevoir. J'étais libre...* » (Larcenet, 2009, p.74). Polza fera alors ses valises pour se plonger dans une recherche effrénée d'une nouvelle rencontre avec lui-même.

Les quatre albums de « *Blast* » suivront l'errance de ce personnage, qui semble vouloir aller toujours plus loin dans cette rencontre avec lui-même, depuis une plongée sans fin au cœur de sa propre laideur, de sa propre violence, allant jusqu'à se découvrir étranger à lui-même et terrifiant.

8.2. « BLAST », CADRES CONTENANTS, IMAGES DECONTE-NANTES

Un des éléments esthétiques qui frappe d'emblée lorsque l'on ouvre un album de « *Blast* » est la présence conjointe de formes aqueuses, diluées, mouvantes, toutes portées par un dessin à l'encre, et la présence du cadre de la vignette tracé d'un trait précis, régulier et géométrique. Si le cadre de la case a longtemps été un élément de calcul, force est de constater que de plus en plus d'auteurs le détournent, le suppriment ou le tracent à main levée comme un élément de dessin parmi les autres. Laissant supposer que le tracé à la règle ou via l'outil informatique est aujourd'hui une prise de position plus qu'une convention et, qu'en cela, la manière dont le cadre est tracé à un vrai rôle esthétique, si ce n'est psychique et/ou narratif.

8.2.1. La case comme protection face à l'insoutenable

Je le rappelle, l'objet de cette recherche n'est pas d'approcher la réalité psychique de Larcenet à travers Blast, mais bien plutôt d'interroger quels peuvent être les effets de l'œuvre sur son destinataire et, ainsi, de saisir quels sont les phénomènes induits par le média lui-même depuis ses caractéristiques formelles et narratives. Dans Blast, outre ses fonctions habituelles de limites séparatrices et d'éléments rythmiques, le cadre de la case dans son rapport au contenu iconique semble tenir une fonction supplémentaire : il s'oppose, résiste, cadre ce qui de l'iconique et de la corporéité du héros ne cesse de déborder, de glisser et d'échapper. A un corps rond, puissant mais débordant, suscitant dégoût et rejet⁸⁵ s'oppose l'angulaire et la fermeté d'un cadre toujours égal, délimitant avec netteté ce qui appartient à l'iconique, que cela relève de la réalité psychique de Polza ou d'évènements de vie qui s'imposent à lui. En cela et au regard de la nature de ce qui est représenté dans « Blast », le cadre semble protéger le lecteur et l'œuvre d'une intensité iconique dont on peut imaginer qu'elle pourrait être vécue comme débordante.

Dans son article « Du Moi-peau aux enveloppes psychiques. » (2008), Kaës précise que le concept de Moi-peau se présente comme une métaphore double ; d'une peau physique (la peau enveloppant la chair et les organes, la métaphore est alors celle d'une peau biologique) et d'une peau psychique (la peau enveloppant les contenus fantasmatiques et narratifs dans le cas de la BD, la métaphore est alors celle d'une peau psychique)⁸⁶. Métaphore ouvrant sur le concept d'enveloppe psychique, plus large et appartenant pleinement aux manifestations intrapsychiques et interpsychiques. Le point de convergence entre les différentes natures d'enveloppes résulte de leurs fonctions contenantantes (réceptacle et de maintien de ce qui y est déposé) et possiblement conteneur (de transformation) au sens de Kaës (2012). Ici

⁸⁵ Des propres dires de Polza qui se traite de « *tas de graisse* » (Tome 1, p.24) ou qui interpelle les policiers en leur disant : « *c'est la graisse qui vous écœure ? La légitimité du dégoût face à la difformité est un principe universel. Quand j'étais enfant il paraissait acquis que c'était là une loi naturelle à laquelle il était juste de se plier... Alors peu à peu l'anomalie n'est plus une simple fraction d'une personnalité plus complexe, plus riche... L'anomalie est votre identité.* ». Dégoût, donc, d'une culture au moins européenne, qui n'a de cesse d'imaginer le corps comme un objet de maîtrise et qui exècre la difformité, l'obésité, l'odeur et les productions corporelles.

⁸⁶ Nous avons déjà vu les liens d'analogies étroits entre le cadre de la case et le concept de Moi-peau dans la partie XI.1.3.2.2.2 « les fonctions du cadre et le Moi-peau ».

ce qui apparaît comme essentielle et première est la fonction contenant du cadre de la vignette, en tant qu'elle permet d'accueillir et de maintenir des contenus iconiques traversés par la violence, l'angoisse, la putréfaction, l'annihilation...

8.2.1.1. Cadre contenant face aux vécus de Polza

8.2.1.1.1. Une réalité externe violente et mortifère

Au cœur de son errance Polza est saisi par la beauté du monde et par la nature qui l'entoure. Seul, il erre au gré de ses désirs, de sa propre temporalité, destructivité et animalité. Cette vie n'est pas exempte de violence, notamment dans le rapport à l'autre qui se rappelle toujours à lui et le confronte à ce qui, de l'humain, est le plus sombre. S'imposent également des réalités avec lesquelles il lui est difficile voire impossible de composer. A certains égards, le mortifère le rattrape toujours quelle que soit la profondeur de son retrait du monde des autres. Le lecteur s'en trouve bien plus protégé que Polza du fait même des effets structurants qu'incarne l'objet bande dessinée.

8.2.1.1.1.1. La mort du père

Le premier motif qui semble faire violence à Polza au point d'initier son départ est celui de la mort de son père, qui signe également la mort du dernier membre de sa famille. Cette mort est longue : la décrépitude du corps paternel se présente par une image en pleine page, dont on peut imaginer qu'elle envahit l'espace psychique de Polza tout autant qu'elle sature l'espace visuel du lecteur. Il y a quelque chose de saisissant dans la pose macabre et presque désarticulé de ce cadavre qui n'est déjà presque plus que peau et os, et qui se fait d'autant plus central qu'il n'est bordé de rien d'autre que quelques traits sur un fond blanc.

(Larcenet, 2009, p.22)



Le deuil est un moment charnière où tout un chacun voit ressurgir, au détour de la perte, des questionnements anciens auxquels il doit à nouveau faire face. Avec la particularité, lorsqu'il s'agit d'un parent, d'une perte qui s'articule à la question générationnelle.

Ajoutons à tout cela la pesanteur symbolique de la figure paternelle et nous avons là, pour Polza, une perte de taille, peut-être même,

une perte fondamentale. Dans *deuil et mélancolie* (1917) Freud précise que le premier mouvement du deuil est celui du déni de la perte du fait même de l'impossibilité à composer avec cet absent. On observe alors l'émergence de procédés compensatoires visant à garder l'autre vivant par la voix, le toucher, l'odorat. En somme, à border l'absence de bricolages sensoriels pour contenir et endiguer l'irreprésentable. La figure du père dans l'œuvre de Blast est très présente, qu'elle prenne la forme d'un souvenir ou celle d'une apparition, elle revient, régulière, souvent énigmatique, parfois nostalgique ou effrayante. Quelque chose se rappelle sans cesse à Polza, à la manière d'un motif récurrent qui laisse entendre que quelque chose est au travail du mortifère et de la perte.

Blast est une succession de thématiques et de représentations iconiques à la limite du supportable ; nombre de mes amis ou connaissances sont venus me dire leur trouble à la lecture de cet ouvrage : certains l'ont aimé mais savent pertinemment qu'ils ne le reliront jamais, d'autres n'ont pas pu le terminer parce que trop

« sombre » et trop « glauque ». Laissant pressentir que le dispositif de la case ne contient pas les éprouvés suscités par les thématiques abordées de manière absolue, mais permet certainement que quelque chose de cet insupportable soit mis en représentation et puisse se dire, même s'il suscite le rejet.

8.2.1.1.1.2. *L'acte meurtrier*

Rejoignant la question mortifère, dans *Blast*, l'acte meurtrier est là, en arrière-fond, sans même que ni Polza ni son observateur curieux qu'est le lecteur n'en sachent rien. Le meurtre est présent à chacun des « blast » hallucinatoires qui envahissent l'espace psychique de Polza ainsi que l'espace paginal. Il est présent en négatif, ne se pense pas mais s'agit. Seule une scène s'impose à Polza de l'extérieur et va pouvoir être racontée aux policiers. Cette scène ne lui appartient pas, il y a seulement été exposé. Il s'agit du meurtre d'une jeune femme : cette dernière s'adresse à Jacky, l'homme avec lequel Polza vit pendant la saison d'hiver, qui est un revendeur de drogue. Alors qu'ils se trouvent tous dans une rave party, cette jeune femme souhaite consommer mais n'a pas d'argent, Jacky lui propose de pouvoir payer autrement et s'éloigne avec elle. Le temps est long, Polza va à sa rencontre et se trouve confronté à une scène à laquelle il ne s'attendait pas : Jacky est nu, brandit un couteau, la jeune femme gît au sol, morte, représentée de telle manière que le lecteur lui-même ne sait pas bien ce qu'elle a subi, ouvrant alors un espace fantasmatique sans borne, lourd et violent. Jacky l'alpague, lui dit que ce n'est pas la première qu'il tue ou torture de cette façon, et surtout laisse entendre à Polza qu'ils sont pareils, qu'ils sont tous les deux des « anormaux » (Larcenet, 2011, pp.184-189). Ce processus d'identification induit ne trouve son sens qu'au terme du quatrième tome, où l'on découvre que, semble-t-il sans en être conscient, Polza a lui-même commis une série de meurtres qui le mènent, en finalité, à comparaître en justice. Ainsi, tout comme pour la mort de son père, nous sommes là face à un motif qui rattrape Polza : celui, non plus d'une mort qui est un inévitable avec lequel tout vivant doit composer, mais celui d'une mort qui incarne la pulsion meurtrière, lointaine, domestiquée mais qui menace de déborder à tout moment et qui, lorsqu'elle s'agit, ne peut se faire qu'au prix, chez Polza, d'une échappée hallucinatoire.



Freud rappelle que pour l'homme « primitif » et l'enfant, la représentation du meurtre est naturelle et non monstrueuse dans la mesure où il s'agit avant tout d'éliminer celui qui gêne ou qui a frustré (1915). L'adulte « civilisé » a, en revanche, refoulé ces impulsions jusqu'à les considérer comme contre-nature, ou pour le dire plus précisément, contre nature humaine. Il n'est pas question d'émettre quelque diagnostic que ce soit concernant la possibilité d'un trouble psychique chez Polza, néanmoins, il est bon de rappeler que toute organisation psychopathologique quelle qu'elle soit et jusqu'à la plus désorganisée ou délirante préserve des parts conscientes, des « îlots de terre ferme » (Pankow, 1969). Polza, même s'il est un meurtrier qui ne se sait pas est nécessairement habité par ces meurtres qui, s'ils échappent à la représentation, lui appartiennent. Au-delà de la monstruosité qui est rattachée à la question meurtrière et aux débordements pulsionnels que cela peut induire, il est à imaginer que la manière dont Polza vit le meurtre commis par Jacky est teintée de ce savoir sourd, qui, s'il devait se révéler, risquerait de le détruire. Si Polza risque à tout moment le dévoilement et l'effondrement, le lecteur est quant à lui protégé par les cases qui circonscrivent l'espace du meurtre, mais aussi par les blancs inter-cases eux-mêmes qui, par l'espace de respiration qu'ils offrent, se présentent comme des lieux où l'on peut se reposer de la poussée iconique et,

comme Polza, oublier l'espace d'un instant ce monstrueux du meurtre qui nous est finalement étrangement familier.

8.2.1.1.1.3. *La violence sexuelle*

S'ajoute à ces thématiques la question des violences sexuelles et plus particulièrement du viol. L'un est subi par Polza lors d'une de ses errances en forêt où il a le malheur de croiser la route de deux frères avec lesquels il va passer une partie de la soirée et qui, la nuit tombée, viendront le retrouver pour le torturer et le violer (Larcenet, 2012 ; pp.153-163). S'ajoutera à cette scène particulièrement difficile à lire celle, plus suggérée, du viol de Carole par son père qui est atteint de troubles psychiatriques graves et qui, en arrêt brutal de traitement, connaît des épisodes de violences très importants.

L'accumulation de toutes ces thématiques exposées nues, dénuées de tout enrobage narratif, laisse imaginer une œuvre à l'horreur gratuite. Il est à préciser que l'ensemble des quatre tomes de Blast représente un peu plus de 800 pages au gré desquelles la violence externe et interne est bordée et dialectisée avec tout ce qui compose la vie d'un individu ; ses désirs, temps d'arrêt, empressements, ses limites et ses désespoirs autant que ses histoires passées et actuelles. Toutefois, il est vrai que l'émergence soudaine au cours du tome 3 de la question de la violence sexuelle marque un passage, une forme d'accélération dans l'exploration de la violence inhérente au lien à l'autre, d'autant plus quand cet autre est en souffrance ou se trouve aux prises avec une pulsionnalité débordante qui flirte avec une forme d'animalité. Si l'aspect très protecteur et structurant de la bande dessinée permet que se déploie l'ensemble de ces thématiques que sont le corps vieillissant, la mort, la pulsion meurtrière et la question des violences sexuelles dans ce qu'elles induisent d'emprise, de destructivité et d'objectalisation, il n'en reste pas moins qu'elle ne protège pas des effets de ces thématiques et qu'elle ne peut rendre le lecteur insensible à leurs présences. Pour preuve, l'épisode du viol de Polza est difficilement supportable et certaines images, au sujet desquelles j'ai longuement

questionné la pertinence de les faire apparaître ou non⁸⁷ dans ce texte de thèse, ont un effet de saisissement qui frôle la stupeur et l'effroi.

8.2.1.1.2. Une réalité interne traumatique, la question du surgissement

Outre ce qui appartient au monde externe, Blast est aussi le lieu de déploiement d'une vie psychique et d'une parole qui n'appartiennent qu'à Polza. En cela, le lecteur ne fait pas qu'accompagner Polza dans son errance et les réalités du vivant qui ne lui sont pas étrangères, mais l'accompagne également de manière plus intime dans des vécus psychiques qui l'effractent, l'abiment, le débordent et le laissent à vif, très en souffrance. Ces vécus prennent toujours la même forme, celle de ce que je nomme « le surgissement », par lequel nous allons faire un détour dès à présent mais que j'approfondirai lors d'un sous-chapitre qui lui est pleinement dédié (cf. chapitre 8.4).

8.2.1.1.2.1. Le surgissement, quelle définition ?

Le surgissement est un des grands motifs de Blast, dont on ne sait s'il appartient au monde interne de Polza ou à son environnement. Polza en est parfois lui-même l'incarnation (cf. image ci-dessous) et parfois l'observateur saisi et stupéfait. Partons du principe que l'apparition soudaine de motifs massifs, énigmatiques ou terrifiants donne lieu à des effets similaires chez le lecteur quelles qu'en soient leurs provenances et les réalités qu'ils recouvrent. Ainsi, je ne ferai pas de distinction entre ce qui semble appartenir à la réalité psychique du personnage principal et ce qui lui est externe. De plus, relativement à la question qui nous préoccupe dans cette sous-partie, à savoir celle de la contenance du cadre de la vignette, la signification de cet effet narratif n'a que peu d'importance, seule la question économique nous intéresse pour l'instant⁸⁸. Ainsi le surgissement se définit-il par son imprévisibilité et pourrait s'apparenter à la réponse « choc » qui émerge au contact de la planche

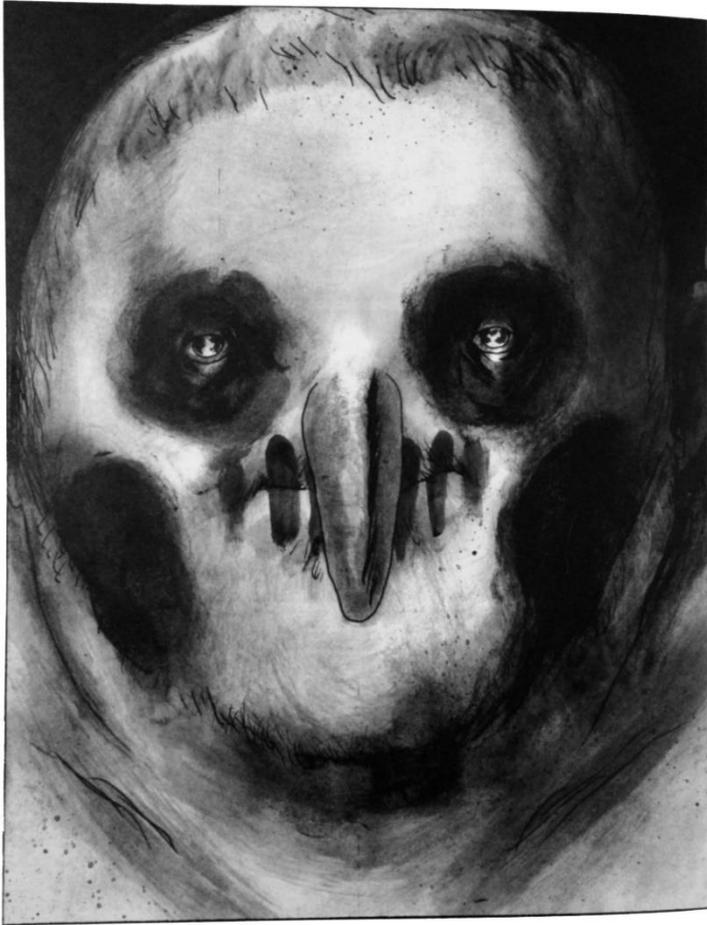
⁸⁷ J'ai finalement décidé de ne pas les mettre, pour éviter de répondre à la tentation d'affecter le lecteur par des images impactantes, sorties de leur contexte et donc sans possibilité de les inscrire dans une chaîne narrative. Également pour éviter de me laisser séduire par une forme de jouissance à avoir bousculé le lecteur de ce texte. Dans une certaine mesure, ce choix est justement une tentative de déjouer l'impression d'horreur gratuite dont je parlais juste avant.

⁸⁸ Le surgissement dans les modes de signifiance qu'il recouvre sera saisi dans la partie X.1.5 « Blast et la question du surgissement ».

IV ou VI du Rorschach dont la massivité et la lourdeur s'imposent, nues, au centre de la planche ainsi brandies au regard du sujet « évalué ». Il s'agit là d'une poussée qui émerge soudainement et menace de déborder face à quelque chose que l'on ne s'attendait pas ou que l'on n'était pas prêt à recevoir. Florence Giust-Desprairies le définit comme « *le non probable. L'imprévisibilité de son inscription dans une continuité prenant forme, chaque fois, d'une « inférence qui amorce une construction invisible (...). Construction qui ne se donne à saisir que dans les agencements du sens qu'il favorise, la réalité qu'il façonne et les effets qu'il produit.* » (Giust-Desprairies, 2015, p.29). Un motif dont on pourrait imaginer qu'il émerge à l'endroit même des nœuds et points aveugles qui, en attente de représentations, restent tapis dans les fonds obscurs du marécage inconscient. Le surgissement serait alors l'effet conjoint, d'une part d'un saisissement soudain d'une forme capable d'entrer en ébullition avec ces éléments psychiques stagnants et obscurs, et d'autre part de la puissance pulsionnelle de ces éléments psychiques inconscients irrigant la forme ainsi offerte à leurs investissements. En somme, une rencontre encore incertaine et bancal entre une forme et un quantum d'affect qui, s'il est permis au sujet de s'en saisir, pourrait amorcer la construction d'une représentation ou d'un faisceau de représentations.

8.2.1.1.2.2. *Quels surgissements dans Blast ?*

(Larcenet, 2014, p.42)



Blast est ponctué, voire peut-être même, rythmé par la question du surgissement qui, au détour d'une séquence contemplative tout en langueur ou d'une action intense et frénétique, va venir poser un point d'arrêt soudain qui s'offre comme un motif à décrypter. Toujours à la lisière du vivant et de l'humanité, c'est de thématiques animalières (éléphant, oiseaux, hibou, chien) et mortifères (oiseau en décomposition, Polza au visage peint à la manière

d'un squelette, blessure corporelle) dont il est question. Seule la figure du Moaï échappe à cette logique, relevant, semble-t-il, d'une autre forme de pulsionnalité⁸⁹. Dans une certaine mesure, le surgissement s'impose dans « Blast » comme un rappel lourd et soudain d'une humanité qui échappe et déborde l'appareil psychique et la pensée. Voguant entre des motifs tels que la pulsionnalité instinctuelle et animale, la perte de repères identitaires, une annihilation de l'individualité dévorée par l'immensité du vivant, la question de la mort et de la pourriture des corps mais aussi de la violence de la chair qui se lacère et se soumet. En cela et au regard de ce qui a été précédemment évoqué sur l'imprévisibilité et la massivité du surgissement, on comprend vite que le cadre de la case tient une fonction contenante et pare-excitatrice essentielle et renforcée par l'intensité même de l'objet qu'elle délimite.

⁸⁹ Je reprendrai l'étude de cette figure dans la partie X.1.5 « Blast, la question du surgissement », qui va explorer plus avant la question du cadre de la vignette dans ses fonctions réflexives et encadrantes pour la pensée.

Pour reprendre Peeters (2003), le tableau et le récit sont ici en étroite relation et tension, l'un se nourrissant de l'autre dans une utilisation rhétorique de la planche à un niveau micro-sémiotique⁹⁰. Pour le dire autrement, l'intensité pulsionnelle du contenu iconique s'exprime dans un espace contenant et fortement délimité dont on peut imaginer qu'il est le préalable permettant à ce contenu de pouvoir prendre forme autant qu'il est la résultante des conditions nécessaires à l'expression de ce contenu. Nous ne sommes pas loin des notions de « *préconceptions* » et de « *contenant-contenu* » de Bion (1962).

8.2.1.1.2.3. *La couleur, un mode de surgissement particulier*

Une des identités graphiques de cette œuvre se trouve dans son utilisation du noir et blanc et dans la coloration que cet effet chromatique lui donne. Permettant également que, par effet de dissonance, l'émergence de la couleur puisse revêtir des significations toutes particulières qui ne laissent pas indifférent tant elle s'impose à la vue, soudaine, au point parfois de laisser l'impression d'en avoir été effractée visuellement. Plusieurs types de contenus sont soutenus par l'apparition de la couleur qui vient toujours marquer l'apparition d'une temporalité différente, d'un hors temps qui est celui du souvenir voire de la réminiscence traumatique ou de l'échappée hallucinatoire du blast. Je reviendrai un peu plus tard sur la question du blast. En ce qui concerne la question des souvenirs, si certains, peu, semblent anodins, la plupart sont denses et douloureux. Je pense notamment à la mort du frère de Polza circonscrit à une image qui semble hanter Polza autant qu'elle reste gravée dans l'œil du lecteur. L'image d'un frère qui, à contre-jour, n'est plus qu'une ombre ouverte et brisée à l'avant d'une voiture accidentée. Mais aussi le passage très douloureux de Polza, jeune homme juste après l'accident de ce frère qui semblait avoir une place importante dans sa vie, recouvert de scarifications sur l'ensemble du corps dans une tentative qui semble tout autant punitive que suicidaire.

Il semble qu'à cet endroit-là le cadre et l'espace de la case n'aient plus pour seule fonction de circonscrire et de contenir une représentation iconiquement chargée, mais s'offrent également comme toile de fond au travail de représentation et de pensée à l'endroit même où le souvenir ne fait que se répéter, avec une intensité

⁹⁰ Qui ne concerne donc pas ici la planche mais la case.

sensorielle vive et certainement très proche des vécus bruts qu'ont pu susciter ces évènements. Du moins, c'est une des hypothèses que l'on peut faire concernant l'apparition de la couleur à l'endroit de ces souvenirs, comme le signe et le déterminant d'une intensité sensorielle qui effracte et déborde ce qui organise l'œuvre et la teinte d'une sensorialité « à vif ».

8.2.2. La case comme structure encadrante de la pensée

Par cet élément de protection, les vécus et phénomènes psychiques angoissants et/ou informes se trouvent en capacité d'être tout à la fois déposés sur une surface d'inscription délimitée, mais aussi et surtout, déposés dans un espace contenu et contenant. Qualité indispensable à tout travail de pensée et de mise en représentation et tenant des fonctions de l'enveloppe psychique.

Ainsi, certaines idées ou conceptualisations sont plus ou moins accessibles à la pensée selon les expériences qui sont les nôtres mais aussi ce que l'on est capable de se représenter et d'accueillir du monde qui nous entoure et de nous-même. Quelque chose dans l'œuvre de Blast⁹¹ semble permettre au lecteur d'avoir accès à certaines parts de sa subjectivité et de son rapport au corps et au monde qui sont pour le moins déroutantes et absentes de la sphère culturelle habituelle : je pense notamment à cette case où le héros parle de l'odeur corporelle qui est celle d'un homme en errance, d'un homme retourné à une forme d'animalité et qui habituellement est gommée, lissée sous des artifices hygiénistes.

Explorons plus avant cette question de la case et du blanc comme structure encadrante de la pensée dans le chapitre suivant.

⁹¹ Qui n'est pas la seule à offrir cette possibilité,

8.3. « BLAST » ET LE TRAVAIL DE REPRESENTATION : LE BLANC, UN OUVERT MULTIPLE

8.3.1. Blanc et vide en psychanalyse

Qu'il ouvre à la créativité⁹² ou qu'il soit signe d'une absence de représentation⁹³, le terme « blanc » est très souvent associé à la clinique du vide. Pour autant, à ma connaissance aucun auteur n'a spécifié quels liens possibles pouvaient être établis entre le terme de « blanc », allant dans le sens d'une absence de couleur, et la question du vide qui, par définition, se trouve amputée de toute représentation. Ainsi, dans les lignes qui vont suivre, il semble essentiel de pouvoir reconstruire le lien logique qui peut être établi, ou tout du moins qui semble avoir été co-construit et approuvé par nombre d'auteurs, entre le blanc et le vide.

8.3.1.1. La perception du blanc

En des termes lointains de la psychanalyse et proches du champ perceptif et de ses mécanismes, qu'en est-il du blanc d'un point de vue purement physique ? Qu'est-ce qui préside à la perception du blanc et à son avènement ?

La perception d'une couleur correspond à la nature de la lumière renvoyée par un objet frappé par un rayonnement lumineux. Ce rayonnement, qui est habituellement blanc, est composé d'une infinité de lumières colorées dont certaines vont être absorbées par l'objet et faire trace sur cet objet/support d'inscription, et d'autres vont être renvoyées et captées par l'œil de l'observateur. Suivant cette logique, le blanc est par définition le représentant de ce qui n'a pu s'inscrire, d'un spectre lumineux qui a frappé un support sans faire trace et a ricoché dans son intégralité au contact de la surface de l'objet, qui ne s'est pas laissée imprégner par l'une ou l'autre de ses longueurs d'ondes. A l'inverse du blanc, et parce qu'ils forment tous deux un couple antagoniste, le noir est une captation totale du rayonnement

⁹² Lewin (1972) « l'écran blanc du rêve », Maldiney (2010) « ouverture au blanc » ou avec Colette Combe et l' « écoute du blanc » dans la parole (« Henri Maldiney, penser plus avant... », 2012).

lumineux, à tel point qu'aucune lumière colorée n'échappe à l'objet qui enferme toute possibilité d'expression chromatique. Dans cette configuration, il s'est inscrit quelque chose qui est comme passée sous silence, perceptible en négatif depuis une obscurité qui recouvre tout et ne laisse rien transparaître. D'un côté, nous serions donc dans une absence « éclatante » et de l'autre, dans un « obscur » recouvrement. Il est intéressant de constater que les possibles, ouverts par ces deux cas de figure sont eux aussi antagonistes. Pour l'un il s'agit d'une « *ouverture au blanc* » (Maldiney, 2010), correspondant à ce qui est en attente d'inscription pour qu'une forme, un surplus de sens puisse émerger là où il n'y avait qu'un espace ouvert, un rien. Pour l'autre, il s'agit d'un dévoilement, de venir découvrir ce qui a été caché sous des couches chromatiques superposées, à la manière de ces édifices du 17^{ème}⁹⁴ chauffés au charbon de bois, dont les ornements intérieurs sont recouverts d'une épaisse couche de suie et dont on ne découvre qu'aujourd'hui à travers une restauration minutieuse travaillant au dévoilement, l'étendue et la richesse de ce qui avait été recouvert avec le temps.

8.3.1.2. Quelles conceptualisations du blanc en psychanalyse ?

« Il y a deux expériences du vide : ce que j'appellerais le vide sec, le vide qui n'est rien, qui n'est pas actif, à quoi s'oppose par exemple le vide d'un monochrome chinois de l'époque Sung : ce vide qui se traverse lui-même à travers tous les vides médians, ce vide qui est à la fois initial et final, ce vide qui est soufflé. »
(Maldiney, 2012, p.33)

Avant d'aller plus avant dans les liens entre ce qui vient d'être énoncé et certains processus psychiques fondamentaux en psychanalyse, un tour d'horizon des différentes approches du blanc dans la clinique du vide semble essentiel. Pour des raisons d'opérationnalité les prémices de la clinique du vide - entre autres le « Das Ding » de Freud (1895) aussi nommé « la chose », également le réel Lacanien qui

⁹⁴ Je pense ici à la Chapelle de l'Hotel Dieu de Lyon, en restauration depuis 2012.

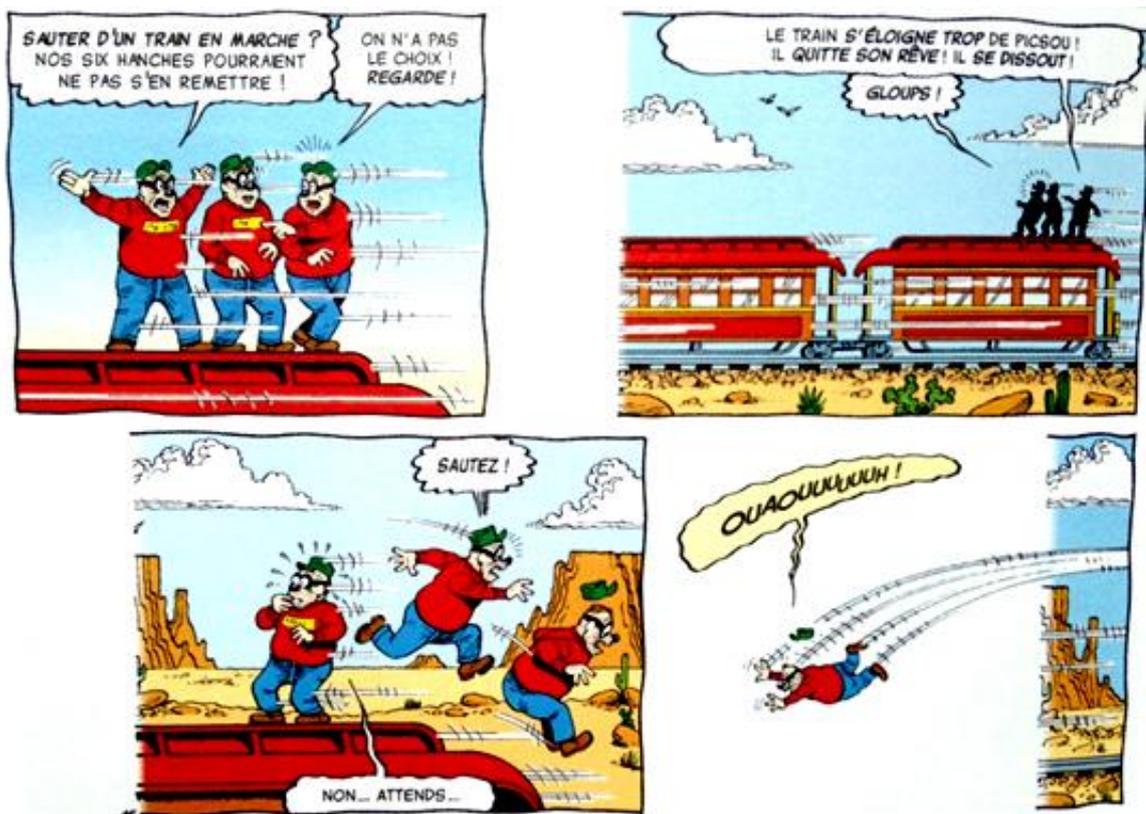
pourrait être défini comme le centre vide de la topologie du sujet, mais aussi « *la crainte de l'effondrement* » de Winnicott (1975) - ne pourront être que mentionnés. Toutefois, gardons à l'esprit ce que Winnicott mettait déjà en évidence dans son texte, à savoir qu'il y aurait deux natures de vide : un vide primaire préalable au désir et à tout investissement et potentiellement créateur, et un vide que l'on pourrait dire « catastrophique » qui signe la faillite de l'environnement à se constituer comme une surface réflexive pour le sujet. Nous reprendrons ces deux destins au regard, entre autres, des apports de Green sur l'hallucination négative. Ainsi, et dans cette perspective, il est à noter que nous retrouvons un découpage équivalent en ce qui concerne la thématique du blanc dans les écrits psychanalytiques.

8.3.1.2.1. Le blanc comme arrière-fond psychique du processus créatif

Tel que repris par Green dans la « *psychose blanche* » (1973) le terme de « blanc » est utilisé initialement par Lewin pour désigner « *L'écran du rêve. (...) surface sur laquelle un rêve semble être projeté. C'est l'arrière-fond blanc, présent dans le rêve, même s'il n'est pas nécessairement vu ; l'action, visuellement perçue dans le contenu manifeste du rêve, prend place sur cet écran ou devant lui.* » (Lewin, 1972, p.212). Ici, s'impose une précision sémantique relative à la langue d'origine de cet auteur, à savoir qu'il existe deux termes anglais traduits par le mot « blanc » : « white » et « blank ». Dans ses écrits sur l'écran du rêve, Lewin utilise à dessein le terme de « blank », dont le sens ne recouvre pas spécifiquement la question chromatique mais plutôt la question du vide, de l'absolu, de l'espace nu qui reste à investir et de l'ouvert de la page blanche. Suivant cette définition, l'écran « blank » du rêve symboliserait le sein maternel tel que l'enfant l'hallucine dans le sommeil qui suit le nourrissage : « *Quand il s'approche du dormeur, le sein semble croître, grandir ; sa surface convexe s'aplatit et finalement se confond avec le dormeur* » (Lewin, 1972, p.213). Cet écran du rêve satisferait le désir de dormir du sujet lui permettant d'accéder à un état de satisfaction pure. Le contenu du rêve, lui, s'opposerait à ce désir et cette satisfaction à travers l'émergence de formes et d'éléments refoulés s'inscrivant sur la surface de l'écran du rêve. A certains égards le « *travail du rêve* » (Freud, 1900) dans sa capacité à matérialiser et à donner forme à des processus psychiques à travers une activité hallucinatoire, est un véritable travail de création

qui suppose la mise en œuvre d'un ensemble de processus appartenant à la symbolisation primaire. Et c'est bien sur l'écran du rêve et depuis cet espace blanc et nu à investir que la matière brute psychique va trouver à prendre forme.

La bande dessinée ci-dessous tirée de « La jeunesse de Picsou 2/2 » (Don Rosa, p.246) est une belle illustration de la rencontre entre surface du rêve et surface de la bande dessinée. Elle relate une énième aventure du célèbre milliardaire durant laquelle les Raptou s'introduisent dans les rêves de Picsou pour lui soutirer des informations afin de pouvoir le voler plus aisément. Aidé par son neveu Donald, Picsou comprend que le rêve n'existe que par lui et pour lui et que sa propre absence de la scène du rêve amène le contenu du rêve à se dissoudre. Cette disparition est représentée par un retour au blanc de la page, par un retour en arrière, à l'endroit où le contenu iconique n'existe pas encore.



Si l'utilisation du blanc nous interpelle dans ce qu'il évoque de l'écran blanc du rêve, il n'en reste pas moins induit par la couleur de la feuille. Un élément supplémentaire retient toute notre attention, le recours à une ouverture par le blanc qui dissout

l'existence de la case elle-même, comme si le retour à l'espace vide du rêve était aussi un retour à un espace indifférencié ou, comme l'évoque Lewin, à un espace qui se confond avec le dormeur et/ou le protagoniste mais aussi le lecteur. Laissant imaginer que l'iconique et le narratif ont besoin, pour advenir, d'un espace délimité qui viendrait encadrer l'espace « blank » du rêve, qui est un vide ouvert à investir.

Cette structure encadrante de l'activité onirique que représente l'écran du rêve n'est pas sans faire penser à l'« *hallucination négative de la mère* » telle que conceptualisée par André Green et définie comme suit : « *la mère est prise dans le cadre et devient structure encadrante pour le sujet lui-même. Le sujet s'édifie là où l'investiture de l'objet a été consacrée au lieu de son investissement* » (Green, 1994, p.126). On retrouve chez cet auteur deux faces constitutives de ce qu'il nomme l'hallucination négative. La première est relative à une absence de perception, à un processus où le moi rompt ou interrompt ses relations avec le monde extérieur : la perception est alors « *blanchie* »⁹⁵. La deuxième est structure encadrante, constituée depuis une négativation des représentations visuelles de la présence de la mère. Ce dont il s'agit ici c'est d'un espace en creux médiatisé par l'objet, permettant d'assurer la conjonction de sa présence et de son absence comme structure encadrante de la symbolisation, susceptible de recueillir, d'inscrire et de faire jouer entre elles les représentations. Dans une logique analogue et sur un plan appartenant à l'institutionnel ou à la situation analytique, nous retrouvons la conceptualisation de Bleger (1979) concernant le cadre comme « *non-processus* », espace en négatif sur lequel vont venir s'adosser des phénomènes que l'on pourrait nommer « positifs » dans le sens de perceptibles. Enfin, cette question du cadre « blank » comme structure encadrante de la pensée/créativité n'est pas sans rappeler le concept de « *vide encadré* » (1952) théorisé par Marion Milner. Texte préalable à sa conceptualisation du médium malléable et qui aborde le rapport du sujet créateur à l'environnement/médium dans un cadre/espace donné, fictif ou matériel, permettant qu'une confusion créatrice puisse s'opérer entre conscience de soi et conscience de l'objet : « *Dans ces conditions d'action spontanée dans un champ*

⁹⁵ Green met en lien cette dénégation de la perception avec le terme utilisé par Freud « d'arrachement », comme si l'objet avait été prélevé du monde extérieur, laissant apparaître le fond qui se cacherait derrière la forme, à supposer une toile blanche ou un écran blank.

limité avec un fragment malléable du monde extérieur, une force interne capable d'organiser et de créer une configuration (...) semble se libérer dans cet espace blanc, ce vide encadré » (Milner, 1952, p. 111). A travers cette observation, Milner introduit la question du mouvement qui préside le rapport que le sujet entretient avec ce vide encadré. Celui-ci favorise l'émergence d'un vide dans sa propre conscience de soi, traduit communément par l'expression « se perdre soi-même dans une activité » et que l'on pourrait se représenter comme la perte d'un Moi encore fragile du nourrisson dans l'activité de pensée de sa mère. Cette perte ouvre sur la possibilité d'un mouvement créatif spontané en deçà de la conscience, le vide laissant alors la possibilité pour le sujet que des formes nouvelles émergent dans l'espace de l'encadrement. Cette plongée dans le vide et cet oubli momentané de soi supposent qu'une organisation structurante soit présente en arrière-fond de l'expérience (tout comme le rêve suppose de s'astreindre à l'espace diurne-onirique que représente l'écran du rêve, qui prémunit par là le sujet de tout débordement délirant). Cette émergence de formes nouvelles au creux du vide trouve une illustration magistrale dans un article de Karin Michaelis intitulé « *L'espace vide* » (repris par Klein en 1929) et qui relate un épisode central survenu dans la vie de Ruth Kjär, artiste profondément mélancolique, en proie à un sentiment de vide intérieur récurrent et qui s'est trouvé confronté au vide qu'un tableau avait laissé sur un mur. Cette situation fût vécue comme insupportable suscitant une angoisse extrême à laquelle elle répondit par une compulsion, vitale, de remplacer le vide par le plein. Elle produisit alors un tableau directement sur le mur qui révéla, par là même, les talents artistiques de Ruth Kjär qui a trouvé, au creux de cet espace vide encadré, un support sublimatoire d'une grande intensité.

8.3.1.2.2. L'hallucination négative de la mère comme cadre structurant

André Green se saisit des conditions intrapsychiques et intersubjectives qui président au travail de représentation à travers ses concepts de « *structure encadrante* » et d' « *hallucination négative de la mère* ». Renouant par là avec le maternel si bien dépeint par Winnicott dans ses dimensions charnelles, comme corps à corps ouvrant sur diverses fonctions essentielles à un environnement « suffisamment bon » : handling, holding, object-presenting.

« *Le psychisme serait l'effet de la relation de deux corps dont l'un est absent.* » (Green, 1995, p.96). La rencontre avec la mère-objet total confronte l'enfant à la perte de l'objet d'amour idéalisé, absence intolérable auquel le sujet répond par la création d'une médiation nécessaire : celle du cadre maternel introjectée comme structure encadrante du Moi. A la manière de l'écran blanc du rêve (Lewis, 1972) qui se déploie depuis le motif d'un sein-satiété aplani, ce dernier se constitue comme l'arrière-fond psychique qui préside à tout travail de représentation. A la manière également de Bion et de ses travaux sur le travail de pensée depuis la « *fonction alpha de la mère* », ou sa théorisation du « *contenant-contenu* » avec l'idée conjointe que l'expérience chaotique du bébé nécessite la présence d'un contenant (la mère) qui puisse accueillir, rêver et penser cette expérience. De telle manière que le bébé introjecte, par la suite, cette fonction pour devenir son propre appareil à penser. Cette dernière va venir se loger en creux de cette absence encadrante, là où le maternel continue, si tant est que telle était sa qualité, à porter le sujet en représentation. A cet endroit-là le sujet se représente et s'édifie, noyau de la subjectivité et de l'organisation narcissique dans une structuration tertiaire pulsion-moi-objet ou pulsion-représentation-objet.

L'hallucination négative dialectise les deux pôles qui organisent la question du « blanc » en psychanalyse : d'un côté le blanc comme arrière-fond psychique, structurant et encadrant le travail de représentation au travers de processus psychiques essentiels appartenant au maternel⁹⁶, d'un autre, les ruptures ou les altérations du travail de représentation qui confrontent le sujet à un vide, une absence, un blanc de pensée. Voire à une négativation de certains contenus psychiques internes ou de perceptions externes, un peu à la manière de ce que peut en dire Pontalis dans la préface de « *jeu et réalité* » (Winnicott, 1971) à savoir que « *ce blanc (...) n'est pas le simple blanc du discours, le gommé, l'effacé de la censure, le latent du manifeste. Il est, dans sa présence-absence, témoin d'un non-vécu.* » (Pontalis, 1971, p.4).

⁹⁶ Et saisi par tous les théoriciens de l'enveloppement ou des enveloppes psychiques. : Winnicott avec la mère suffisamment bonne, Anzieu avec le Moi-peau qui prend ses sources dans le corps-à-corps maternel, Bion depuis sa pensée sur le contenant-contenu, également Esther Bick.

8.3.1.2.3. Le blanc comme manque à symboliser

« Le vide serait-il l'absence ?

Ou plutôt ce qui échoit à une absence dont l'objet se serait retiré.

Une absence sans absent : une absence semblable à une enveloppe vide.

En un mot : une absence hors le temps. »

(Fédida, 1975, p.91)

Aux prémices de cette partie ne peut être cité que Winnicott et son texte « la crainte de l'effondrement » (1975) qui, s'il n'utilise pas spécifiquement le terme de « blanc » est tout de même un des premiers penseurs de la clinique du vide. La crainte de l'effondrement est liée à un environnement inconsistant, rendant impossible l'édification d'une « réalité suffisamment bonne ». L'objet primaire a été défaillant sans toutefois que le sujet puisse pallier cette défaillance ou même la vivre pleinement. La crainte de l'effondrement est la crainte d'un effondrement qui a déjà été éprouvé mais qui, paradoxalement, n'a pas pu être intégré par le moi et se constitue ainsi comme un « pas encore éprouvé » paradoxalement éprouvé en permanence. Winnicott énumère alors les agonies primitives qui assaillent le sujet dont « *ne pas cesser de tomber* » comme si le sujet était confronté à un vide sans limite. Dans la bande dessinée, ce malaise soudain, sidérant, presque annihilant par la massivité de son apparition est, à minima, palpable dans l'œuvre « Le sculpteur » de Scott McCloud (2015). Bien évidemment, l'agonie primitive n'est ici qu'effleurée et il n'est pas question de s'inscrire pleinement dans ce que conceptualise Winnicott. Toutefois à la lecture de cet ouvrage, le lecteur éprouve un sentiment de chute provoqué par l'apparition soudaine d'une double page blanche qui se constitue comme une césure nette et stupéfiante dans le discours narratif et la matière iconique. Au moment même où le personnage principal, David, rencontre la mort sous les traits familiers d'un vieil oncle perdu de vue depuis longtemps. Fantôme du passé qui fait étrangement penser à ce déjà éprouvé/rencontré dont parle Winnicott. Cet inquiétant familier propose à David, sculpteur déchu, de lui donner le pouvoir de modeler toutes les matières qu'il désire à mains nues contre sa vie : qui s'arrêtera, s'il valide cet échange, 200 jours plus tard. Méfiant, cet oncle veut tester la parole du jeune homme en lui faisant éprouver ce qu'est la mort. Il le

touche... Le lecteur tourne la page et sans s'y attendre se retrouve face à une double page blanche dont l'effet est saisissant. Le malaise qui s'y rattache l'est tout autant. David tombe de sa chaise et prononce terrifié « *c'était le vide, rien* ». Ici le Blanc/vidé est signe de rien, de non-advenu ou de non-à-advenir, de non-pensé parce que confronté à un creux, un espace vide qui, loin de se constituer comme un pensoir ou un cadre structurant l'activité représentative, annihile toute tentative de représentation. Freud ne dit-il pas à ce sujet : « *Notre propre mort ne nous est pas représentable et aussi souvent que nous tentons de nous la représenter, nous pouvons remarquer qu'en réalité nous continuons à être là en tant que spectateur* » (Freud, 1915, p.26). A l'opposé du noir habituellement utilisé pour représenter la mort depuis des ténèbres éternelles, à la manière naïve d'un enfant qui ferme les yeux pour faire le mort, on peut imaginer que Scott McCloud a utilisé à dessein Le blanc comme représentant d'un vide d'inscription ou d'existence,

Bien sûr, il est important de faire une distinction entre ces impensables ponctuels ou existentiels, qui traversent et organisent le sujet sans pour autant être au cœur de son fonctionnement psychique (la mort, l'événement traumatique, le « *das ding* » Freudien ou le réel lacanien), et un vide plus structurel qui signe la faillite du travail de représentation et de subjectivation. Reprenant le « blank » de Lewin, Giovacchini (1972) dans son article « The blank self » fait état du « *soi blanc* » depuis la propre altération de son activité de pensée dans le suivi de ses patients : au contact desquels l'auteur a eu l'impression qu'il y avait un vide à l'intérieur de lui-même, ne lui permettant pas de saisir un quelconque motif psychique pouvant tenir lieu de thème transférentiel. Le « *transfert du vide* » renvoyant ici à une angoisse de non-existence pour le patient, au niveau de son image de soi. En appui sur les apports de Deutsch (1934, 1942) il rapproche ces patients des personnalités « *as if* », souffrant dans leur capacité d'introjection et dans leur construction identificatoire. « *Ils ne parviennent pas à faire clairement la distinction entre eux-mêmes et le monde extérieur ; ils ont tendance à se fondre avec les objets externes* » (Giovacchini, 1975, p.77), remplissant le vide par l'incorporation d'objets extérieurs labiles, instables, en manque de continuité dans la relation d'objet qui les lie au sujet.

Cet éprouvé contre-transférentiel « blanc » a été un des points de départ de Green et Donnet (1973) dans leur conceptualisation de la « *psychose blanche* ». La rencontre avec le « cas Z » les plonge dans une clinique subtile, où délire et hallucination sont absents là où « *l'ombilic* » de la psychose se laisse entrevoir en négatif, depuis la question du vide. Le vide est ici celui de la pensée, l'absence de structure encadrante soutenant l'activité représentative liée à la vie pulsionnelle. Ce vide est vécu comme le résultat de l'influence d'un mauvais objet attaquant les contenants et les contenus de la pensée. Tout cela depuis une « *tri-bi-angulation* » Œdipienne (Green, Donnet, 1973) qui ne permet pas au sujet de reconnaître ses parents comme différents, au regard de la différence des sexes, mais de les vivre comme bon et mauvais objet. Le sujet est en relation avec deux objets parentaux qui semblent distincts mais qui sont en réalité symétriquement opposables et ne font qu'un : ainsi, en fuyant le mauvais objet et en voulant se rapprocher du bon objet, le sujet rencontre inlassablement le mauvais objet. Impossible, dans ces conditions, de constituer l'hallucination négative de la mère et d'accéder à une organisation structurante de la pensée. A défaut, le sujet se confronte à un état central d'hallucination négative : à un blanc de pensée.

8.3.2. Le blanc comme point nodal dans l'œuvre de Larcenet

Dans les œuvres de Larcenet, le blanc lacère ou enveloppe. Tour à tour il est d'une précision chirurgicale - en creux il sillonne l'espace iconique - puis, dans un mouvement de déploiement sans fin, vient se confondre avec l'espace paginal vers un horizon qui ne laisse rien deviner de ses lignes de fuite. Adossé justement à ces espaces blancs qui s'étendent au-delà de la feuille. Une impression saisit le lecteur de « Blast » avec d'autant plus d'intensité qu'elle reste anecdotique dans la bande dessinée européenne : celle d'un sentiment de contemplation. On retrouve pourtant cette dimension dans nombre d'œuvres japonaises, qui se saisissent du rien ou de l'anecdotique comme marqueur d'une rêverie contemplative, dont Taniguchi⁹⁷ fera sa signature à travers des ouvrages d'une grande poésie : le « *sommet des dieux* »

⁹⁷ Mangaka mondialement connu décédé le 11 février 2017

(2000), « *Quartier lointain* » (1998) ou bien encore « *le gourmet solitaire* » (1994) et « *l'homme qui marche* » (1990).

Dans une interview pour le magazine BoDoï (n°116, 2008), Manu Larcenet évoque l'œuvre de Taniguchi en ces termes : « *j'ai pu apprécier chez lui l'utilisation du silence, son goût pour les blancs. Il m'a appris qu'on pouvait faire une case sur le vent !* ». Outre dans « *Blast* », cet apprentissage se retrouve tout particulièrement dans « *Le rapport de Brodeck* » (2015, 2016), adaptation en deux tomes du roman du même titre, où depuis des paysages de glace et de vent, la nature gigantesque et omniprésente semble dévorer petit à petit le village qui résiste et tente de survivre en son sein. Nous sommes juste après la seconde guerre mondiale, dans une destructivité glaçante et collective, les limites de ce qui fait humanité ont été mises à mal. Laisant, comme une trace que la neige tenterait de recouvrir, l'empreinte de l'absurde. C'est de violence fondamentale dont il question ici, d'une violence collective aussi bien qu'intime, de ce qui de l'autre et de l'étranger ne peut être supporté. « *Der Anderer*⁹⁸ » a été exécuté : à Brodeck d'écrire un compte-rendu sur cette « disparition » à la demande de ses contemporains/assassins. Ici, le blanc de la neige enferme, glace, s'infiltré et s'offre à la contemplation de celui qui ne peut échapper à l'histoire. Il est tour à tour ce qui écrase et ce qui libère, ce qui étouffe et ce qui offre un espace de respiration au cœur même du vivant. Le blanc est multiple dans les sensations qu'il laisse au lecteur et dans les différentes identités et intentions qu'il semble représenter, supposément modelées par le contexte dans lequel il apparaît.

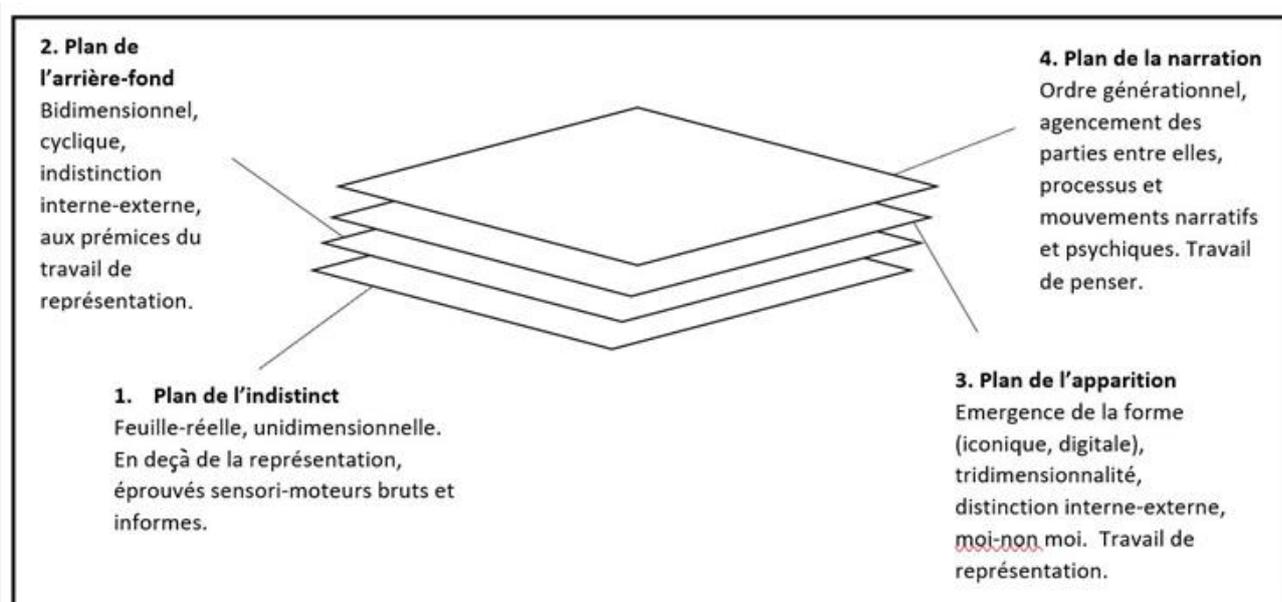
8.3.2.1. La bande dessinée, une structure en multiples feuillets blancs

La bande dessinée s'organise autour d'une accumulation de plans « ouverts » ou « blank » à investir, à la manière d'une structure en « multiples feuillets ». Chacun de ces feuillets disposant des qualités propres à l'espace qu'il recouvre, tout en étant étroitement dépendant de l'existence du feuillet précédent. A cet égard, nous sommes dans une visée qui se rapproche de la question du développement psycho-

⁹⁸ L'étranger en Allemand

sexuel de Freud où le sujet n'a accès à certains processus psychiques qu'à la condition d'en avoir traversé d'autres au préalable, plus archaïques et premiers. La logique est alors celle de la superposition et de l'entrelacement, ici plus spatiale que temporelle.

Une structure de la bande dessinée pensée en multiples feuillets est assez proche de la proposition de Meltzer (1980) quant aux quatre dimensions de l'espace mental et à ce qu'elles recouvrent du rapport du sujet à l'espace et au temps. Ainsi, depuis une tentative de formulation aidante pour penser la création en bande dessinée, je fais la proposition que la case de bande dessinée serait composée des quatre plans⁹⁹ (pour illustrer cette idée je propose le schéma ci-dessus). Les voici dans leur ordre d'arrivée :



- 1. Le plan de l'indistinct :** Il s'agit de la feuille-réelle, d'un espace unidimensionnel voir adimensionnel, non encore advenu et non encore appréhendé. Il n'y a ici ni temps ni espace, juste un amalgame ou une indistinction sujet-objet qui échappe à la pensée. Ce plan pourrait se rapprocher de ce qui caractérise le « Das ding » Freudien, ce reste inassimilable cet infini qui est à l'avant de toute chose sans pour autant en

⁹⁹ Par « plan » j'entends « un espace en deux dimensions sur lequel vont pouvoir émerger des formes planes aussi bien que donnant l'illusion de la profondeur. ». De plus, la question de la cartographie n'est pas étrangère à ce terme, depuis le rapport à l'espace corporel tel qu'il se représente dans l'espace de la matière.

être le prémice tant il est de l'ordre d'un non-état, d'un non-existant. Nous sommes là dans un blanc-vidé où temps et espace n'ont pas droit de citer et où l'expérience du monde est brute, non symbolisée et inassimilable.

2. **Le plan de l'arrière-fond** : Une fois la feuille considérée et/ou le cadre de la case tracé, le blanc de la page se trouve en état de présence. Une présence passive, ouverte, latente. Un arrière-fond en somme, sur lequel un possible s'ouvre, celui de faire trace. Nous sommes là très proches du concept de Levinas. de l'« *il y a* » dans son double destin d'horreur ou d'ouverture. L'« *il y a* » est le point limite, hors langage, d'un exister sans existant, d'un bruissement indéterminé qui s'impose et dont on ne peut s'échapper. C'est l'être tel qu'il dépossède le sujet de toute possibilité subjectivante : « *La veille anonyme. Il n'y a pas ma vigilance à la nuit, dans l'insomnie, c'est la nuit elle-même qui veille* » (Levinas, 1947, p.111). Nous sommes là sur la scène toujours ouverte de l'être, qui peut nous dévorer de son bruissement anonyme et dépersonnalisant à la manière du visage blanc de la mère, ou bien, sur le fond duquel des phénomènes vont pouvoir faire trace dans le rapport à soi et à l'autre à la manière d'une poussée subjectivante et d'une lutte contre l'annihilation. En somme, cet « *il y a* » est un toujours là, collé à l'existence et préalable à l'existant. Ici, l'espace et le temps sont bidimensionnels : quelque chose peut advenir, non encore situé dans un espace interne ou externe ou dans une forme de profondeur. Également, non dialectisé à un récit, mais qui s'offrent plutôt comme une possibilité ouverte (non encore-advenue) de faire trace ou au contraire de ne jamais exister. La temporalité est ici cyclique : quelque chose est perçu de l'existant dont on ne peut se détacher et qui fait éternellement retour.

3. **Le plan de l'apparition** : nous sommes là dans un espace au sein duquel émerge la forme, et qui permet à l'arrière-fond de la case d'exister pleinement. Ici, les motifs sont le plus souvent iconiques, parfois acoustiques et digitaux à l'occasion d'une onomatopée ou d'un bruitage. Pour autant, nous ne sommes pour l'instant que dans le registre de l'apparition, depuis une logique qui pourrait tenir du rébus : de ce qui apparaît, il y a quelque chose à

comprendre mais rien qui ne se raconte. Nous sommes là dans une intention thématique, une illustration, une représentation unique qui profite d'une spatialité tridimensionnelle pour se déployer au-devant de l'arrière-fond. Suivant ce mouvement, le temps prend une tendance directionnelle propre et peut être appréhendé comme un mouvement d'un arrière vers un avant, d'un intérieur vers un extérieur. En cela le tiers est incomplet et avant tout spatial, il tient de la différence des sexes mais non encore de la différence des générations.

4. **Le plan de la narration** : Tout ce qui soutient la narration se trouve là rassemblé, que ce soit l'écriture que l'on imagine d'emblée porteuse de récits dans les dialogues qu'elle incarne et les bulles qui la protègent. Ou que ce soit l'image qui est en elle-même un formidable support narratif, en atteste l'existence de nombreuses bandes dessinées muettes. Nous sommes là dans l'espace qui est offert à la lecture, celui du temps historique dans son avancée inexorable où les objets, différenciés et dialectisés les uns par rapports aux autres, tissent une trame narrative complexe. Ici, la case peut être narrative en elle-même mais c'est avant tout sa solidarité à d'autres vignettes qui témoigne d'un passé et d'un futur qui l'inscrive dans un ordre générationnel.

8.3.2.1.1. Superposition et dépouillement, l'exemple du décalage de Marc-Antoine Mathieu

Illustrant cet effet de superpositions ou de dépouillements successifs, intéressons-nous à l'ouvrage « Le décalage » de Marc-Antoine-Mathieu (2013). Cette bande dessinée met en scène l'a-histoire de Julius Corentin Acquefacques qui, depuis le monde des songes, se trouve envoyé dans une autre dimension où, fantomatique, il observe sa propre histoire se dérouler sans lui (cf. vignette ci-dessous).



Nous sommes dans un album qui a perdu son personnage principal et par là son intrigue, en découle une perte logique de toute notion de temps, d'espace et d'épaisseur. Dans un premier temps, nous sommes donc dans un plan de la narration voir de la méta-narration, au cœur même de la vie fantasmatique du personnage principal et de ses productions diurnes. Dans un deuxième temps et après la disparition de Julius, tous les personnages se retrouvent, de fait, dans un espace qui n'en est pas un puisque mouvant et sans consistance. Un espace qui ne cesse de leur échapper et qu'ils nomment « le rien ». Ce rien est représenté par une étendue infinie et blanche, comme si nous étions revenus à l'endroit même de l'espace paginal, avant que lui soit attribué des qualités iconiques et narratives. Ici se rencontre le plan de l'apparition, qui tient de l'exigence iconique relative au support de la bande dessinée, et celui de l'arrière-fond, représenté par le rien, le sans temps, sans espace et sans narration que présentifie l'univers blanc dans lequel ont été projetés les personnages. Un « il y a » dérangeant de présence au cœur même de l'absence, en deçà de l'existence, nos personnages se retrouvent à errer dans l'existant. Finalement, même le plan de l'irreprésentable trouve sa place dans cet ouvrage au centre duquel trône trois pages déchirées, que l'auteur qualifie de « catastrophe » et dont il dit que « soudainement, la représentation de la réalité se superpose à la réalité elle-même »¹⁰⁰.

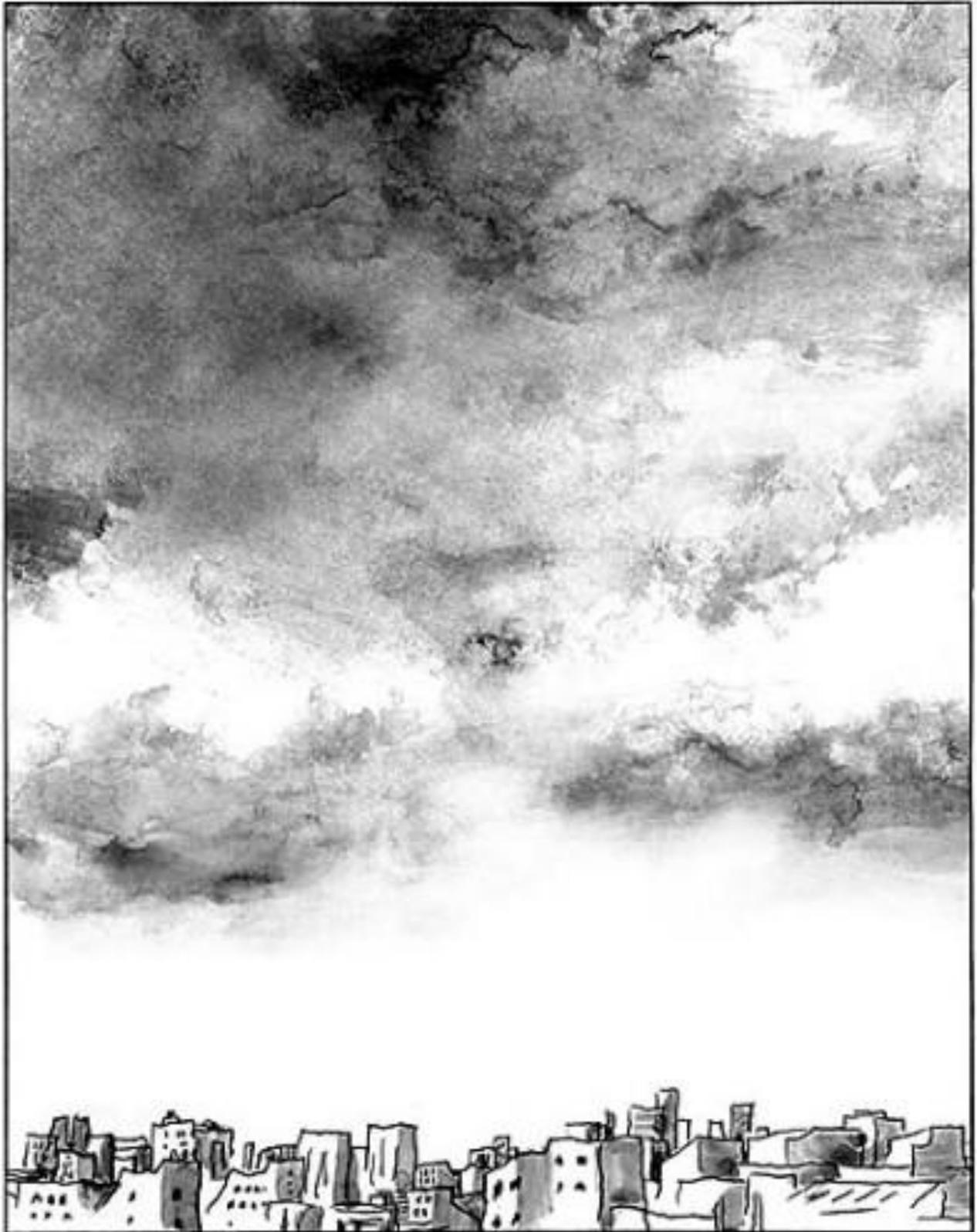
8.3.2.1.2. Blancs et structure en multiples feuillets

¹⁰⁰ Interview à Télérama, (2013) « BD : "Le Décalage", de Marc-Antoine Mathieu ou la poésie de l'absurde ».

Le blanc est ici le fil conducteur de ces différents espaces, d'autant qu'il est le seul représentant possible de l'insaisissable et du vide-ouvert qui préside aux deux premiers plans de l'espace de la bande dessinée¹⁰¹. Il est possible d'envisager la présence de ce phénomène achromatique comme porteur de réalités psychiques hétérogènes pour l'auteur comme pour le lecteur de bande dessinée selon le plan qu'il traverse. Attelons-nous à en saisir les différentes qualités dans l'œuvre de Blast. Par-là, gardons en tête le paradoxe de vouloir approcher des natures de blancs relevant de l'insaisissable et de l'impensable depuis le registre de la langue, de la représentation¹⁰² et donc de la symbolisation. C'est là tout l'intérêt de l'art et, ici, de la bande dessinée, que de pouvoir donner forme à l'informe, quitte à en attraper quelque chose depuis un niveau logique qui ne peut être qu'en faillite face à l'impossible tâche de représenter l'irreprésentable. En bande dessinée, ce travail de mise en représentation passe d'une part, par les images contenues dans la vignette et d'autre part, par la structure formelle qui organise la planche. En cela, la bande dessinée adjoint un mode de signification supplémentaire à celui du langage iconique : un langage structural plus « corporel » qui offre une compréhension « phénoménologique » des processus et des forces qui traversent le contenu de l'œuvre. Pour le dire autrement, un espace qui offre la possibilité de saisir les mouvements qui animent la vie psychique de l'auteur et du lecteur à travers un langage qui éveille ou réveille des résonances corporelles.

¹⁰¹ En lien avec sa nature physique (Partie X.1.4.1.1. « La perception du blanc »), puisqu'il est le résultat d'une impossible inscription.

¹⁰² En effet, c'est à l'espace iconique et représentatif que nous nous intéressons ici. Ainsi, le blanc qui est celui de l'inter-case ne sera pas considéré dans notre exploration de l'œuvre de Manu Larcenet. D'autant que les productions professionnelles en font souvent un usage technique.



8.3.2.2. L'écran blanc de la vignette : troublant vertige

Dans Blast, malgré le cadre, malgré l'image, ou au-delà du cadre et de l'image, le blanc peine à ne pas être vécu comme étrange et dangereux tel un appel au vertige avec l'angoisse de s'y laisser plonger. C'est une des spécificités de cette œuvre que de permettre au lecteur d'éprouver à minima cette sensation de chute, et de rendre familière cette part d'étrange pour la mettre en scène comme un fil constamment tendu. Un peu comme la réémergence soudaine, dans le lien à l'autre et à soi, d'une étrangeté ou d'une disparition, de cette part radicale de l'autre inatteignable et parfois annihilante.

8.3.2.2.1. L'arrière-fond blanc, un ouvert vertigineux

Le motif de la ville est ce qui introduit Blast dans les trois premiers tomes (cf. Illustration page précédente). Comme un leitmotiv, il revient régulièrement et se trouve presque toujours représenté dans sa plus simple expression : cubique et amoncelée. Les toits de ce foisonnement urbain dépassent difficilement du bas de la case, la ville paraît minuscule en comparaison de l'espace qui la surplombe. Cet espace est celui du ciel qui, en contrepoint de l'espace terrestre, trouve son identité dans la transparence, le vaporeux et l'insaisissable. En cela, il est un espace ouvert où le vide peut advenir et se déployer pleinement, mais aussi, où le vertige saisit celui qui se confronte à son immensité. D'autant que le sol et l'assise qu'il incarne n'est pas représenté : nous sommes au sommet de toutes choses depuis une verticalité vacillante.

Maldiney est très éclairant sur ce point. Au regard de la justesse et de la beauté de son texte « Sur le vertige » (2012), je me permets d'en citer un large passage :

Le vertige est une situation-limite, situation pré-cosmique dans laquelle nous sommes en proue à l'espace, lui-même « abymé » dans une dérobade universelle autour de nous et en nous. Dans l'ordinaire de la vie, nous éprouvons l'espace de notre présence dans une tension « proche-lointain » qui s'esquisse à partir d'une région déterminée de notre corps en acte. L'homme affronte les obstacles, fait face aux adversaires et l'angle apparent de l'horizon où s'inscrit l'actualité de notre buste. (...) Mais cette ligne d'assurance, la verticale humaine, suppose une assise fondamentale, celle du sol sous nos pas, de la terre qui nous est donnée (...) qu'un homme cependant se tienne debout sur une cime ou une falaise, il assume sa verticalité dans une situation extatique où il est exposé hors de lui-même à l'espace qui l'investit et l'assiège de tous les côtés à la fois. Il existe un péril de l'espace ; et s'il ne maintient pas une exacte frontière entre le proche

et le lointain, ce péril prend forme et contenu dans le vertige.» (Maldiney, 2012, p.14)

Peu nombreux sont les écrits sur le vertige en psychanalyse. Phénomène fugace et tombeau de l'énigmatique, il est bien plus souvent rapproché d'un savoir esthétique que d'un signe clinique à saisir pleinement. Pour exemple, ce que l'on appelle le « syndrome de Stendhal » qui témoigne de la fulgurance de l'émotion et du vertige ressenti au contact de certaines œuvres d'arts :

Là, assis sur le marchepied d'un prie-Dieu, la tête renversée et appuyée sur le pupitre, pour pouvoir regarder au plafond, les Sibylles du Volterrano m'ont donné peut-être le plus vif plaisir que la peinture m'ait jamais fait. J'étais déjà dans une sorte d'extase (...) Absorbé dans la contemplation de la beauté sublime, je la voyais de près, je la touchais pour ainsi dire. J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les beaux-arts et les sentiments passionnés. En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur (...) la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber. (Stendhal, 1817, p.102).

Pourtant, et au-delà de l'esthétique, le vertige peut être saisi par la logique psychanalytique, en atteste l'article de Danielle Quinodoz : « *Le vertige dans la cure* ». Au carrefour de mes interrogations concernant l'espace, le temps, la structure encadrante de la vignette et le transfert sur le médium bande dessinée, le vertige est défini comme « *une expression de l'angoisse de séparation se manifestant par des sensations corporelles liées à l'espace et au temps* » (Quinodoz, 1990, p.493). Le vertige, tel un système d'alarme, viendrait alerter le sujet qu'une partie clivée de son Moi, plus ou moins archaïque, risquerait de déborder sur sa partie névrotique. Au sein de cette partie clivée, le sujet aurait introjecté narcissiquement un objet contenant ressenti comme non fiable à la manière d'une structure encadrante qui n'aurait pu se constituer pleinement et ainsi faire fonction de contenance et de maintenance. Ce signe clinique que constitue le vertige peut prendre plusieurs formes selon les modalités de relation à l'objet. Explorons le plus avant.

8.3.2.2.2. Du vertige dans la relation à l'environnement-berceau

Plusieurs types de vertige sont délimités, chacun résultant d'une modalité de relation d'objets spécifiques, plus ou moins archaïque. Le vertige par lâchage n'est pas premier mais se présente d'une part comme le plus évident à concevoir, et, d'autre part, comme le plus évident à vivre à travers la lecture de Blast. Il se définit comme un vertige résultant du lien avec un objet ressenti comme susceptible de laisser tomber le sujet et ouvrant, par-là, sur la question du vide. Vide de l'espace et vide de la relation. Il s'agit là, en partie, d'une angoisse de séparation vertigineuse qui amène bien souvent à une défense par l'agrippement. Le paradoxe étant qu'une relation d'objet insuffisamment contenant lorsqu'elle est maintenue à tout prix, peut tout aussi bien donner l'impression au sujet d'être englouti par le vide au cœur même de la relation à la manière d'un gouffre. Blast n'est qu'une accumulation de pertes, d'une mère dont on ne sait rien, elle est inexistante et tend à se constituer comme un arrière-fond silencieux du récit, d'un frère qui meurt soudainement lors d'un accident de voiture alors même qu'il semblait constituer l'une des relations privilégiées du héros, et le père de Polza, dernière attache familiale, qui meurt lentement de maladie. C'est au moment de son décès que Polza part à la rencontre de l'errance, coupant les derniers liens qui le rattachait à ce qui l'inscrivait dans le social : sa femme, son emploi, ses biens.

Cette alternance entre une angoisse claustrophobique d'être happé, « *enfermé dans le corps dangereux de la mère* » (Klein, 1932, p.253) et une angoisse d'être confronté à l'absence de relation ouvre, dans le meilleur des cas, sur une tout autre forme de vertige que Quinodoz nomme « alternance prison-évasion ». Vertige où le sujet n'est plus passif mais actif, actif d'une fuite face à l'objet dévorant et actif face à un retour auprès de l'objet pour échapper au vide de l'au-dehors de la relation. A certains égards, le motif du berceau dans ses analogies avec le ventre maternel et avec la question du portage est propice à représenter l'objet-environnement contenant, ici angoissant, nous laissant imaginer un nourrisson tout à la fois happé par un berceau qui ne cesse de s'affaisser par à-coups, ouvrant au-dessus et en dessous de lui des espaces illimités et vertigineux, et un « en-dehors du berceau » vide d'îlots sur lesquels poser le pied pour être en contact et ainsi vide de relations d'objets porteuses et contenant. Par ce chemin vers l'errance, Polza se fait acteur non pas d'une fuite, qui est un terme critiquable tant il renoue avec un imaginaire de la bravoure, presque chevaleresque, ou la fuite se rapprocherait d'un manque de

volonté, mais plutôt acteur d'une rupture de lien soudaine. Là où il a été lâché c'est désormais lui qui est amené à disparaître, au risque du vide de l'au-dehors de la relation avec, tout au long des quatre albums dessinés par Larcenet, des retrouvailles régulières avec l'autre et avec soi : par le passage dans une maison vide de ses habitants qui l'amène, après plusieurs jours, à se retrouver confronté à sa propre image sur un livre dont il est l'auteur (Larcenet, 2011, p.105), après quoi il décide de repartir. Ou par des liens noués avec d'autres errants physiques ou psychiques, qui s'avèrent tous instables, insécurisants et dangereux pour Polza.

8.3.2.2.3. Du vertige à l'expérience hallucinatoire

En appui sur la relation d'objet primaire et ses dangers, la première modalité d'expression du vertige est définie par Quinodoz comme « un vertige par la fusion » :

L'analysant qui n'a pas confiance dans l'objet contenant, mais qui pourtant le ressent comme indispensable à sa survie, craint sans cesse la disparition de ce contenant peu sûr. Inconsciemment, comme pour le contraindre à ne pas disparaître, il peut introjecter cet objet non fiable dans une partie clivée de son moi où il tendra à se confondre narcissiquement avec lui. (Quinodoz, 1990, p.495)

Avec le risque pour le sujet, par cette introjection, de se confondre avec le sentiment d'effondrement que lui fait vivre cet objet non fiable : soit d'être pris d'un sentiment de vertige. C'est typiquement ce que l'on rencontre dans les productions de Tanguy, tout à la fois dans la relation transférentielle qui nous lie et dans ses productions (cf. sous-chapitre « Tu n'es rien mais je te hais »). De plus, cet amalgame entre l'objet et une partie du Moi du sujet ne lui permet pas de s'en différencier, les objets n'existent qu'en tant que prolongement du sujet, qui peut alors se découvrir comme vide puisqu'il vit dans un monde « sans objet ». Là aussi le vertige peut apparaître, depuis une perte du Moi par expansion sans fin dans un monde qui ne lui oppose aucune limite.

C'est l'apocalypse, un blast absolu sans équivalent. (...). Tous les repères sont abolis. Un nouveau corps, un nouvel esprit, plus affutés. Un nouveau monde. Je meurs et je renaiss à chaque seconde. Les cycles se succèdent frénétiquement. Plus rien n'est impossible, je suis le flot. Soudain un calme ahurissant me coupe le souffle. Je suis un arbre, un rocher, silencieux, immobile... Je suis la permanence rassurante de la nature. Je suis là depuis des milliards d'années. (...) je suis l'œuvre du temps. (Monologue du personnage de Polza dans Blast, Larcenet, 2011, pp.142-143)

Lorsque Polza vit ce qu'il appelle un « Blast » et qu'il définit lui-même comme « *Un mot anglais difficilement traduisible...ça correspond à l'effet de souffle, l'onde de choc d'une explosion... (...) suspendu pendant une fraction de seconde détruit de l'intérieur avant même que la chaleur ou les débris ne vous atteignent. Le Blast c'est cet instant-là* » (Larcenet, 2009, p.33). Ce flot, cette suspension n'est pas sans faire penser à ce qu'on appelle la sensation océanique, qui apparaît pour la première fois en psychanalyse dans les correspondances entre Freud et Romain Rolland (entre 1923 et 1936). Freud, en appui sur cette sensation si particulière qu'essaye de partager avec lui Rolland, définit cet état océanique comme : « *la sensation de l'“éternité”, sentiment comme quelque chose de sans frontière, sans borne, pour ainsi dire “océanique”* » (Freud, 1930, p.249). La manière dont Freud se saisit de ce sentiment est à la mesure de ses réticences à concevoir toute expérience qui pourrait s'approcher d'une forme de spiritualité ou de mysticisme. Il reconnaît toutefois que de ne pas avoir vécu d'épisode similaire ne lui permet en rien de contester sa présence effective chez d'autres. A certains égards, ce sentiment océanique n'est pas loin du vertige par la fusion, il se présente comme une bascule, tout à la fois extatique et dangereuse. Nous sommes au creux d'une plongée dans un espace représenté comme blanc, qui pourrait s'apparenter à ce que j'ai défini du plan de l'arrière-fond dans ses dimensions d' « il y a » indéfini sur lequel des traces vont essayer d'émerger, de se présentifier et se rapprochent, dans la représentation qu'en donne Larcenet, du « processus hallucinatoire » tel que le définit Gimenez (2010). Ce processus s'organise autour de plusieurs strates :

1. **Déni et rejet de la réalité intolérable** : il y a déni d'un fragment de réalité intolérable et rejet de la représentation que le sujet aurait pu en avoir. Cela rejoint très certainement la question mortifère dont nous avons déjà parlé, les vicissitudes de la relation à l'autre et surtout la propre pulsionnalité et animalité de Polza qui ne semble jamais être conscient des meurtres qu'il a commis.
2. **Le retour du rejeté** : les motifs hallucinatoires correspondent à des fragments des expériences infantiles rejetées, qui, abolis au-dedans,

reviennent du dehors. Ici c'est particulièrement vrai pour la figure du Moai, les expériences de blast étant à la lisière entre le dedans et le dehors dans une forme d'abolition de ces limites structurantes. Il est tout de même à préciser que la question de fragments d'expériences infantiles prend une valeur toute particulière lorsqu'on s'attarde à regarder de plus près les motifs qui composent le blast, qui sont en réalité des dessins d'enfants, comme si Larcenet avait pressenti qu'à cet endroit-là c'est bien d'une régression dont il est question, d'un retour à des expériences brutes et premières.

3. **La tentative de mise en représentation** : Ce dont nous parlons ici c'est d'une représentation inassimilable, inacceptable, qui suscite un conflit entre le moi et le monde externe, dont la constitution aurait été rendue impossible par le mécanisme de rejet. En cela, le rejet porte sur la représentation intolérable en train de se constituer et en empêcherait la constitution complète : elle ne parviendrait pas à son terme. Gimenez (2010) propose de la nommer : « *représentation potentielle rejetée* ».

Par la répétition de ses expériences océaniques et hallucinatoires, par le désir de les voir se répéter comme si elles pouvaient lui offrir tout à la fois un apaisement et des réponses, une compréhension immédiate du monde, Polza n'essaye-t-il pas d'attraper quelque chose qui lui échappe ? A la manière de la tentative toujours répétée et toujours inaboutie de la mise en représentation qui organise le processus hallucinatoire.

8.3.2.3. La transition par le blanc, de l'en-soi à l'ici et maintenant

Dans Blast, le blanc comme lumière, la plupart du temps celle du soleil, semble se constituer comme le lieu de passage d'une expérience de l'en-soi, que l'on pourrait définir comme le fait de se laisser dériver à l'intérieur de soi dans le théâtre de sa vie fantasmatique, à une expérience de l'ici et maintenant, immédiatement liée au présent. A d'autres moments, cette lumière blanche se constitue également comme un procédé elliptique à l'intérieur même de la case, marqueur, pour Polza, du passage d'un état à un autre : de la veille à l'éveil.



Le blanc comme pure lumière semble avoir tout à la fois valeur de plan (d'arrière-fond) et de forme, comme une trouée qui laisserait soudainement apparaître un niveau de blanc sous-jacent, nous faisant passer du plan de la narration au plan de l'apparition, pour ensuite revenir au plan de la narration. Donnant l'impression que pour Polza lui-même s'opère un processus d'arrêt, une forme d'ellipse psychique qui a fonction de coupure nécessaire et de transition entre un état que l'on pourrait dire hypnoïde et un état d'éveil plein, où le héros doit de nouveau composer avec la réalité qui l'entoure.

Dans le test du Rorschach l'inversion figure/fond ou plus précisément la sensibilité aux formes perçues dans les « lacunes inter ou intra-maculaires » est souvent interprétée comme une sensibilité, chez le sujet, à la question du manque, de la perte et du vide. Toutes ces questions ne sont pas éloignées du terme de « trouée

iconique » utilisé pour qualifier l'effet formel de l'apparition de cette lumière blanche. Paradoxalement, si nous prenons les cases ci-dessus, la trouée blanche que constitue le soleil aveuglant a aussi valeur de forme, d'une forme faite de pure lumière et absence de contenu iconique : soit, d'une forme en négatif. Comme si ce qui structurait en arrière-fond l'appareil psychique de Polza du côté des limites entre dedans et dehors et de la structure encadrante de sa pensée (qui pourrait être assimilée ici au plan de l'arrière-fond) était pétri de la question du négatif : du manque, de l'absence et du vide. Plein et vide forment d'ailleurs un couple dialectique qui parcourt l'ensemble de l'œuvre, on les retrouve dans le rapport que Polza entretient avec son propre corps, dans sa relation à la nourriture ou dans ses expériences du blast.

Cette trouée blanche peut également être saisie du côté d'une esthétique narrative qui amène le lecteur à se plonger dans une mise en abyme de récits successifs. A savoir, ici : 1. une interview des policiers pour une émission de télévision sur l'affaire Polza Mancini, 2. Le récit des policiers sur leur rencontre avec Polza. Enchâssé dans ce récit, 3. Polza racontant son propre parcours aux policiers. Enfin, 4. on pourrait également considérer la narration intra-psychique de Polza à Polza, lorsqu'il s'évanouit dans des sensations océaniques puissantes ou des souvenirs très vifs qui le coupent de son environnement, dans lequel il doit pouvoir revenir pour prendre la mesure de ce qui vient de lui arriver. En terme narratif, nous serions donc dans un quadruple enchâssement. La trouée iconique que constitue la lumière du soleil est le marqueur du passage d'un niveau narratif à un autre, ou, pour être plus précise, d'un niveau narratif plus profondément enfoncé dans les abîmes d'une narration télescopée vers un niveau narratif plus émergé. Nous ne sommes pas loin des écrits de Zweig¹⁰³ lorsqu'il écrit avec génie les passions humaines et leurs récits enchâssés, non loin du rêve, comme d'un niveau latent de la diégèse. Pour reprendre les mots de Christian Bonnet (2010), il s'agit là d'un récit où le locuteur principal (ici la plupart du temps Polza mais aussi les policiers) raconte tout à la fois un « notre » et un (a/A)utre. Evidemment, cette lecture enchâssée n'est pas sans effet sur son destinataire dont la lecture intérieure ne consiste pas en une compréhension de ce

¹⁰³ « Le joueur d'échec » (1941), « 24h de la vie d'une femme » (1927), « lettre d'une inconnue » (1922) ou même « Amok » (1922).

que l'autre a écrit mais d'un temps de transmutation en soi des voix inertes : « *Le texte est déjà là advenant au lecteur dans le temps même où il s'invoque. Mais alors que dans une absence à l'être le lecteur est virtuel et non parlant de ce texte, c'est aussi en tant qu'il le trouve et le crée qu'il se soumet à la voix inerte tout en l'exauçant.* » (Bonnet, 2010). Dans cette logique des enchâssements et télescopages abyssaux on retrouve une résonance toute particulière à l'une des singularités de la bande dessinée. A savoir la pluralité des plans qui la constitue et la possibilité de passer de l'un à l'autre comme on s'enfoncerait dans des mondes successifs aux natures diverses. Ici plus on s'enfonce plus on se rapproche d'une logique de la pulsionnalité et de l'inconscient, d'une logique intime qui, si elle ne crée pas d'aversion ou de rejet, ne peut que faire résonance à certains endroits de nos propres marasmes et inconforts. A l'inverse, plus on s'éloigne de ces profondeurs plus on retrouve un monde bordé, cadré, régulé, celui de la loi évidemment, mais aussi, en dernier lieu, celui du social et de la communication de masse où la rencontre avec l'autre a été polie, façonnée, sculptée même pour notre confort¹⁰⁴.

8.3.2.4. Le blanc comme trouée iconique, une ouverture sur l'innommable

¹⁰⁴ En 2004, le PDG de TF1 ne disait-il pas qu'il s'agissait avant tout de vendre du temps de « cerveau humain disponible ». Ce qui n'enlève rien à la grande qualité de certaines émissions (évidemment TF1 n'en est pas le pourvoyeur le plus important...) et surtout, qui n'enlève rien à la grande créativité de ses téléspectateurs : pensons au livre de Chloé Deleau, « j'habite dans la télévision ».

8.3.2.4.1. Détour par la théorie du grain de sable

Façonnées d'une main de maître par Benoit Peeters et François Schuiten, les cités obscures sont un incontournable de la bande dessinée. Reflet décalé du monde, elles sont un univers où rien n'est tout à fait étranger ou familier au lecteur. En somme, une inquiétante étrangeté et familiarité¹⁰⁵ où les capitales de Paris/Pâhry et Bruxelles/Brüssel se dédoublent pour exister dans une dimension où la ville est système, motif urbain vivant qui structure l'organisation sociale et dialectise les rapports entre les hommes et le rapport du sujet avec lui-même.



« *La théorie du grain de sable* » (Peeters, Schuiten, 2008) est une bande dessinée en deux tomes se situant en 784 à Brüssel et flirtant avec l'écart infime qui sépare le mot de la chose, le langage imagé de la fiction en image. Ici, le grain de sable qui perturbe le système jusqu'à pouvoir l'immobiliser devient lui-même un système, une logique propre qui ne demande qu'à être appréhendée pour ne pas sombrer dans le chaos. Ce sable étranger au système urbain vient d'un autre hémisphère, diamétralement opposé à Brüssel. Il apparaît (parfois sous la forme de pierres, cf. illustration ci-dessus), disparaît, échappe, s'infiltré et croît, là où la ville est constance, ancrage et

¹⁰⁵ Cette inquiétante étrangeté est très souvent présente dans les albums des « cités obscures ». Par exemple, nous la retrouvons avec force dans « *Les murailles de Samaris* » (Peeters, Schuiten, 1983) où un personnage est condamné à errer dans une ville qui lui laisse un étrange sentiment de vertige : puisque toujours la même et pourtant toujours étrangement différente. Une ville qui n'est en fait qu'un mécanisme géant qui se déploie au gré de ses déplacements. La ville de Samaris n'existe que pour lui, ses habitants ne sont que des images peintes, sans volume. Le personnage retournera alors dans sa ville d'origine pour rendre compte de sa découverte mais personne ne semble se souvenir de lui, il rencontre tout de même des membres du gouvernement, mais se retrouve soudainement face à une certitude : eux aussi ne sont que des images. Il est désormais condamné à errer dans un monde sans volume.

ordonnancement. Tout commence avec un guerrier Bugti venant de l'autre bout du monde pour acheter des armes, il laissera derrière lui un bijou qui semble être la clef de tous les phénomènes étranges qui vont envahir la ville. Un effet chromatique m'intéresse particulièrement dans cette bande dessinée, une utilisation du blanc qui est assez inhabituelle. Là, où le blanc est la plupart du temps le signe d'une absence de contenu iconique ou d'une absence de colorisation (il s'agit alors simplement du blanc de la feuille), il est ici signe iconique distinct. L'intégralité du fond-blanc de la planche a été remplacée par un gris/marron clair, qui permet alors au blanc d'être utilisé à dessein comme le signe d'une présence qui supprime aussi bien qu'il creuse l'espace iconique.

Nous ne saurons jamais vraiment quel est le sens de cette matière blanche, de cette aura que le lecteur voit mais que les personnages ne semblent pas en capacité de distinguer, comme une force ou une réalité qui se déroberait à leurs capacités perceptives et représentatives. Néanmoins, force est de constater que plusieurs phénomènes se rattachent à cette présence blanche : celui de l'envahissement désorganisateur dont nous avons parlé tout à l'heure, de la disparition soudaine d'objets lourds qui permettent un certain ancrage dans le monde (lit, escalier), avec à leur place simplement leur trace blanche « en négatif ». Les pierres blanches pèsent quant à elles le même poids quelles que soient leurs tailles : 6793 grammes. Un nombre premier divisible par un ou par lui-même, qu'un des personnages principaux met en rapport avec deux Bugti jumeaux qui sont eux-mêmes une forme d'unité divisée¹⁰⁶. En somme, des figures en négatif, laissant présager le blanc comme le lieu de l'envahissement, de la désorganisation, de l'absent, de l'ombre gémellaire. Le représentant, donc, de phénomènes qui échappent et tiennent de l'irreprésentable.

8.3.2.4.2. Le blanc-trou, une ouverture sur le plan de l'indistinct

¹⁰⁶ Rappelons l'apport de Rank sur la figure du double par celle du jumeau qui fait doublement corps : « *Le jumeau paraît être l'homme qui, en venant au monde, a amené son double immortel, c'est-à-dire l'âme et de ce fait il est devenu indépendant de toutes les autres idéologies concernant l'immortalité, y compris la filiation sexuelle avec ses parents* » (O, Rank (1932). *Don Juan et le double*. p.102).

Rétrospectivement, une fois les quatre tomes lus et la nature des « blasts » de Polza éclaircie, comme un moment de perte de conscience et de rapport à soi et au monde où s'acte un agir meurtrier, le blanc qui englobe les perceptions de Polza et s'offre comme un écran à des perceptions océaniques prend une autre mesure. Il est à imaginer que loin d'être un écran tel que celui du rêve - qui, pour être opérant, doit être suffisamment structuré pour venir délimiter différents espaces : celui du rêve, celui du psychisme, sans que le sujet se perde dans des éprouvés de plénitude dont il ne pourrait revenir – cet écran-là est plus poreux, moins bien délimité, plus proche d'un réel qui n'aurait pas été attrapé et recouvert par un filtre symbolique, peut-être même cet espace blanc n'est-il pas un écran mais bien plutôt un retour au plan de l'arrière-fond offert à ciel ouvert, où temps et espace ne font que retour sur eux même et par là s'abolissent. Mais également où la conscience se perd et s'évapore au contact d'une indistinction avec le monde extérieur, d'une perte de limite, une sorte d'inconscient à ciel ouvert. Un lieu où les traces ne font pas souvenir, et ne connaissent pas de logique de réorganisation. Avec l'hypothèse d'un retour sur le sujet de ces traces pulsionnelles qui n'ont pu être transformées en traces mnésiques, qui n'ont, de ce fait, pas été refoulées et sont demeurées en deçà du travail de symbolisation

JACKY AVAIT
RAISON...
C'EST
L'APCALYPSE
INTIME.



UN BLAST ABSOLU,
SANS ÉQUIVALENT.
UNE EXPÉRIENCE
UNIQUE.



JÉ NE MENTIRAI
PAS. C'EST TERRIFIANT.



8.4. « BLAST » : A LA LISIERE DU TRANSFERT, LA QUESTION DU SURGISSEMENT

Dans la partie 10.2.2 nous avons déjà évoqué la question du surgissement qui est un des grands motifs de l'œuvre de Blast. Dans cette première évocation je me suis attachée à rendre compte des effets de débordement d'excitation suscités par l'apparition d'images soudaines, qu'elles aient une valeur statique quasi contemplative (un hibou, un éléphant) ou une valeur plus étrange, mystérieuse voir mortifère. Tout en renouant avec cette question quantitative je souhaite maintenant approfondir ma compréhension de ce motif du surgissement dans ses aspects qualitatifs et ses effets sur le destinataire de l'œuvre. Avec l'idée sous-jacente que si la question du transfert ne peut être présente dans le rapport à une œuvre qui ne médiatise pas une relation, il peut tout de même modeler la nature et le mode de présentation des motifs qui composent la bande dessinée. D'autant plus lorsque l'œuvre saisit son destinataire à travers des motifs rhétoriques et esthétiques qui dépassent la seule question narrative.

8.4.1. Délimitation et définition du surgissement dans l'œuvre de Blast

Le surgissement fait partie de ces motifs. Il est ici de deux natures légèrement différentes. La première recouvre ce qui, en terme purement narratif, ne paraît pas indispensable, sauf à considérer comme nécessaire d'ouvrir, dans la narration, des espaces de rêverie, de laisser la place à l'énigmatique ou de colorer le récit d'une atmosphère particulière. L'autre est plus ancrée dans le récit et marque un passage vers une gravité, une pesanteur, une tonalité différente qui s'impose à la vue comme un couperet. Dans les deux cas, c'est au creux de ces détours, ces métamorphoses et ces ajouts qu'une rencontre plus intime entre l'œuvre et son destinataire peut se déployer, invitant le sujet à faire partie de l'œuvre à la mesure des espaces vacants qui lui sont offerts. Il m'intéresse justement de pouvoir déterminer les effets de ce surgissement et ce qu'il soutient d'une relation à l'œuvre qui n'est pas exempte de mouvements projectifs spécifiques, ici liés aussi bien à la nature même du motif surgissant qu'à ce qu'il instaure en matière de spatialité et de temporalité.

Ces motifs qui apparaissent soudainement dans l'œuvre de Blast suscitent un mouvement inverse de celui habituellement rencontré dans la bande dessinée qui invite le lecteur à se plonger dans l'espace paginal. Ici c'est comme si, pris au dépourvu, le lecteur, lancé dans son exploration narrative, se trouvait soudain face à un point d'arrêt, net, une image qui s'impose par la surprise, la stupeur ou le saisissement. Ce qui a pour effet d'éjecter le lecteur de l'espace paginal, comme une poussée le renvoyant à lui-même dans sa condition de lecteur mais aussi et surtout dans sa condition de sujet habité d'une vie psychique propre, qui, en déprise partielle de la question narrative, se trouve soudain seul pour vivre l'image offerte à sa vue.

8.4.1.1. Quels rapprochements possibles avec la psychologie clinique et la psychanalyse ?

Au gré de mes recherches, je n'ai pas trouvé d'écrits spécifiques sur la question d'un motif surgissant soudain au contact d'un objet donné. Pour cause, le terme de surgissement est plus usuel que conceptuel et n'appartient pas au vocabulaire psychanalytique. Je l'utilise ici de manière très spécifique, de fait et pour tenter de le délimiter et de mieux appréhender la question du surgissement, il semble pertinent de pouvoir le mettre en tension avec des notions appartenant à la psychanalyse et la psychologie clinique. En premier lieu reprenons ce que nous avons dit précédemment sur le surgissement dans la partie 8.2.1.2.2 : Il s'agit là d'une poussée qui émerge soudainement et menace de déborder face à quelque chose que l'on ne s'attendait pas ou que l'on n'était pas prêt à recevoir. Florence Giust-Desprairies le définit comme « *le non probable. L'imprévisibilité de son inscription dans une continuité prenant forme, chaque fois, d'une inférence qui amorce une construction invisible (...). Construction qui ne se donne à saisir que dans les agencements du sens qu'il favorise, la réalité qu'il façonne et les effets qu'il produit.* » (Giust-Desprairies, 2015, p.29). Un motif dont on pourrait imaginer qu'il émerge à l'endroit même des nœuds et points aveugles qui, en attente de représentations, restent tapis dans les fonds obscurs du marécage inconscient.

Précisons que la logique du surgissement dans l'œuvre de Blast semble relever de trois caractéristiques différentes : 1. elle tient du registre visuel, il s'agit de motifs massifs par leur taille ou l'angle de vue utilisé, 2. ce sont des images isolées et ? 3. se sont des images soudaines. Ces trois caractéristiques m'ont évoqué plusieurs phénomènes ou concepts appartenant au champ de la psychologie.

En première intention il m'a semblé qu'il existait des similitudes non négligeables entre ce que je nomme le surgissement, du moins dans ses effets sur le destinataire de l'œuvre, et les réponses Choc dans le test du rorschach, plus particulièrement celles associées au Clob. Pour cause, les réponses Choc sont le plus souvent mesurables par l'arrêt dans l'associativité qu'elles suscitent au contact d'un motif massif, dans un dispositif clinique dont la forme n'est pas étrangère à la bande dessinée¹⁰⁷. Il y a finalement assez peu d'apports théoriques sur ce qui détermine une réponse choc Clob, toutefois et de manière relativement unanime (Anzieu et Chabert, 1999, Rausch de Traubenberg, 1990) il est considéré que ce type de réponse est sous-tendu par des affects d'angoisse, indiquant la sensibilité du sujet à ce qui, dans son environnement, pourrait éveiller des émotions ou des images pénibles avec une difficulté à y faire face. Les angoisses peuvent être de natures multiples : angoisse de castration, de perte, d'abandon, de mort ou de morcellement. « *Toutes ces données poussent à considérer le caractère très affectif du Clob (...) qui s'impose comme une émotion globale, envahissante, combattue dans une certaine mesure, mais pouvant submerger, paralyser les capacités d'adaptation, donc d'origine assez profonde, voire primitive et archaïque.* » (Rausch de Traubenberg, 1990, p.132). Nous sommes là assez proches de ce que Giust-Desprairies (2015) avance sur l'imprévisibilité. Ainsi, si les similitudes semblent fortes entre le surgissement et les réponses Choc Clob, force est de constater que cela n'apporte que peu d'éclairages sur les processus psychiques sous-jacents à cet effet de saisissement.

Plus proche du monde de l'art, on retrouve la question d'un trouble puissant face à l'image dans ce que Graziella Magherini nomme en 1989 **le syndrome de Stendhal**¹⁰⁸. Elle précise alors, après une étude menée pendant dix années à

¹⁰⁷ Dans la dimension plurielle des contenus visuels qui sont proposés et qui imposent, dans une logique toute synchronique, de pouvoir se plonger planche après planche dans un contenu iconique nouveau.

¹⁰⁸ En appui sur les écrits de Stendhal qui décrit le trouble ressenti au contact de certaines œuvres au sein de l'église de Santa Croce à Florence.

l'hôpital Santa Maria de Nuova à Florence, que ce trouble affecterait préférentiellement des personnes qui ont :

1. Des troubles de la pensée, des troubles de la perception ou du sens de la réalité
2. Des troubles affectifs
3. Des attaques de panique avec expressions somatiques d'angoisse

Si le terme de syndrome peut être critiqué en ce qu'il inscrit ce trouble ressenti dans une dimension psychopathologique, et si la critique peut être étendue à la tentative de catégorisation des « personnalités » susceptibles d'être affectées par l'art sous la forme de ce « syndrome », il n'en reste pas moins que je retrouve dans cet énoncé des points de convergence avec les manifestations repérées dans les réponses choc Clob. A savoir ; la présence d'une désorganisation de la pensée, un impact sur la perception des limites entre les vécus internes et externes, le débordement affectif et la présence d'angoisse. Pour autant, il semble de plus en plus évident qu'il s'agit là d'un moment « où il se passe quelque chose » d'important, d'un trouble dynamique, ce que Murielle Gagnebin (2009) dit très bien au détour d'un regard critique porté sur le syndrome de Stendhal de Magherini (1989) : « *En effet, ces épisodes où l'énergie psychique se délie pour secouer le joug de nombreux carcans surmoïques et falsificateurs ont, en général, une suite. Intervalles aussi précieux que déchirants, ils sont donc transitoires, non pas à la mesure de la force de leur Moi, mais plutôt à l'aune de sa plasticité.* » (Gagnebin, 2009, p.187). Précisons que pour l'instant, cette mise en tension de la question du surgissement avec la psychanalyse ne fait que souligner les effets psychiques de ces apparitions visuelles soudaines et massives, mais n'éclaire que peu la question processuelle. Il semble que ce soit aux prémices de la psychanalyse qu'une piste de compréhension s'offre à nous, dans un retour à Freud et à ce qu'il a conceptualisé de **L'inquiétante étrangeté**¹⁰⁹ (l'Unheimliche, 1919) et c'est précisément de ce concept que je souhaite me saisir. Pour cause, ce motif du surgissement est au cœur d'une anecdote de Freud concernant un voyage en train :

¹⁰⁹ Qui, si on en croit le texte du même nom, est une appellation utilisée de manière assez large dans les ouvrages d'esthétique de son époque et que Freud souhaitait saisir à l'orée de la compréhension psychanalytique.

A la suite d'un violent cahot de la marche, la porte qui menait au cabinet de toilette voisin s'ouvrit et un homme d'un certain âge, en robe de chambre et casquette de voyage, entra chez moi. Je supposais qu'il s'était trompé de direction en sortant des cabinets qui se trouvaient entre les deux compartiments et qu'il était entré dans le mien par erreur. Je me précipitais pour le renseigner, mais je m'aperçus, tout interdit, que l'intrus n'était autre que ma propre image reflétée dans la glace de la porte de communication. (Freud, 1919, p.73)

Le sentiment d'inquiétante étrangeté est considéré par Freud comme une modalité de défense du Moi face à la reviviscence de souvenirs infantiles refoulés, ou face à un sentiment de « déjà vécu », en somme, face à du lointain familier ou, pour le dire autrement, à du familier étranger. Se rapprochant une fois encore de la logique du Rorschach, où n'apparaît au sujet, au travers du dédale des tâches d'encre qui le compose, que ce qui lui est familier, ce qui lui est intime, d'une intimité souvent lointaine et obscure. Pour aller plus loin, revenons vers Gagnebin (2009, 2011) et la manière dont elle se saisit de l'inquiétante étrangeté dans l'œuvre d'art qui, lorsque l'on s'y plonge, est le théâtre de trois temps psychiques distincts et très éclairants sur la question du surgissement :

1. **Le temps de l'alter ego** : Les capacités d'unification et de totalisation du Moi sont momentanément déléguées à l'œuvre, dans une désintrinsication pulsionnelle qui déterritorialise le destinataire de l'œuvre. Il y a ici une perte partielle des limites du Moi sur une durée limitée, ou régression et identification primaire emportent le sujet. C'est ici, dans ce temps premier, celui de l'originaire et de la régression, que le sentiment d'inquiétante étrangeté et le surgissement se logent.
2. **Le temps de la liaison** : où se développent projections et identifications « *durant laquelle les capacités de liaisons propres au Moi sont reprises au compte du sujet percevant (...) sur de qualités matérielles : chromatisme, effets de matières, jeux formels, rimes plastiques, rythmes, chacune constitutive à sa manière de la « chair » du tableau, le corps de l'œuvre devient bel et bien, un prolongement du corps du spectateur* » (Gagnebin, 2009, pp.187-188)
3. **Le temps de la réparation** : ce travail de liaison œuvre à une réparation des carences auto-érotiques du sujet.

Entre inquiétante étrangeté et travail de déliaison-liaison pulsionnelle, la question du surgissement trouve ici un éclairage non négligeable qui va nous permettre d'en donner une définition avant de pouvoir nous en saisir dans l'œuvre de Blast.

8.4.1.2. Tentative de définition du surgissement

Le surgissement pourrait donc être défini comme : le trouble psychique et corporel ressenti face à l'apparition soudaine d'un motif esthétique massif, suscitant une désintrication pulsionnelle temporaire ressentie le plus souvent sous la forme d'une inquiétante étrangeté. Tout cela ouvrant sur un mouvement second de projection et d'identification inducteur d'un travail de mise en sens et de liaison. Notons que ce processus est très proche des mouvements qui habitent la cure analytique dans le déséquilibre qu'elle produit au cœur même du transfert et dans la réorganisation psychique qu'elle impose.

8.4.2. Au détour de l'inquiétante étrangeté, les motifs du surgissement dans Blast

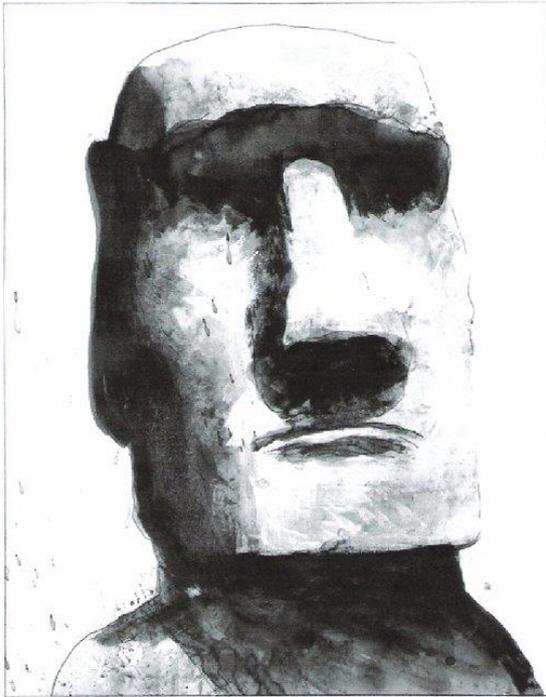
Gagnebin (2009, 2011) délimite plusieurs combinatoires et thématiques qui portent en leur sein une potentialité d'inquiétante étrangeté, il est tout à la fois exaltant et éclairant de retrouver parmi ces thématiques tous les grands motifs qui incarnent la question du surgissement dans Blast¹¹⁰. Explorons les plus avant.

¹¹⁰ A toute fin utile, et si toutefois cela n'a jamais été fait, il ne serait peut-être pas inintéressant de se permettre de faire un rapprochement analogue entre les thématiques qui traversent l'inquiétante étrangeté et ce qui suscite une réponse Choc Clob au teste du Rorschach.

8.4.2.1. Le motif du dedans et du dehors

8.4.2.1.1. Le Moai, un encrage surgissant

(Larcenet, 2009, p.8)



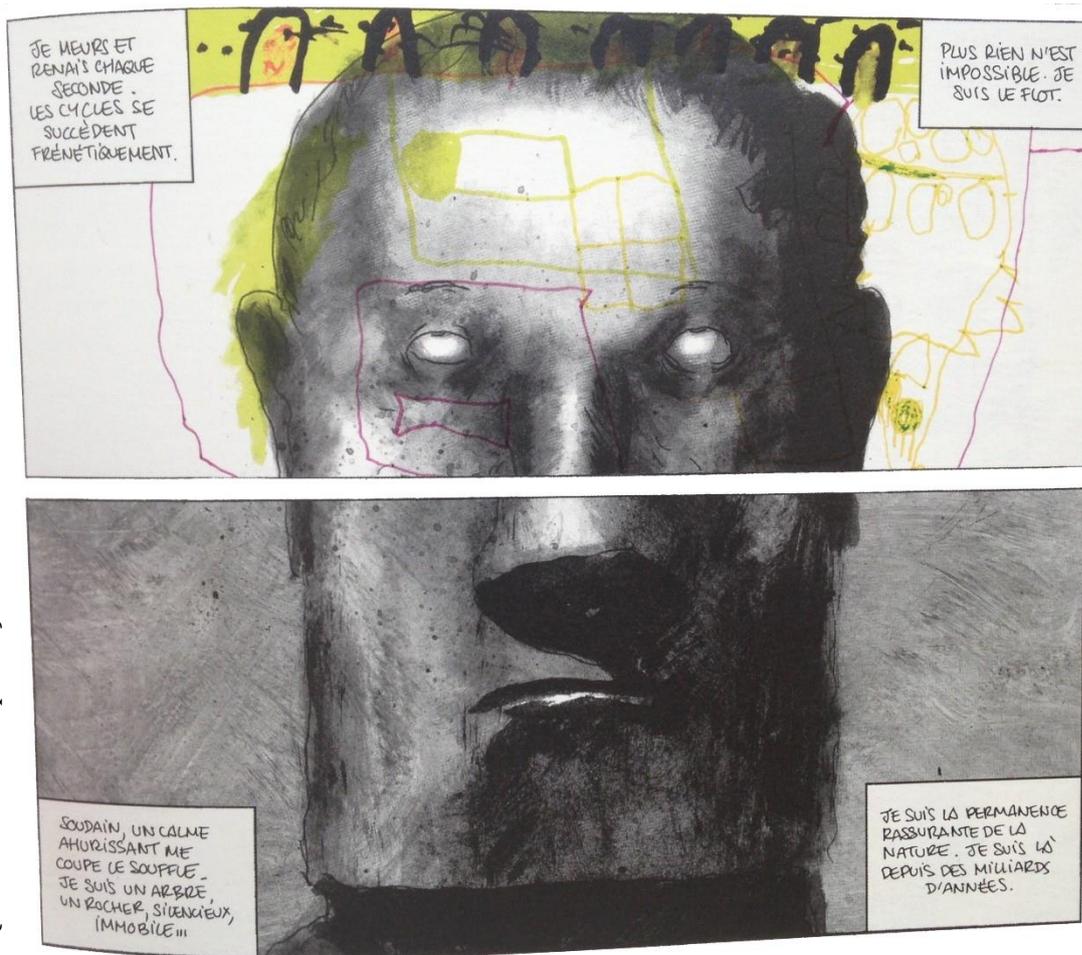
Blast s'ouvre sur la figure du Moai. L'œuvre est rythmée, encadrée même, par l'imposante présence de ce géant fossile, dont la première apparition¹¹¹ pour le héros est concomitante à : la mort du père de Polza, au début de son errance, à une consommation importante d'alcool et de médicaments et à un épisode hallucinatoire très spécifique que Polza nomme lui-même « le blast ». Cette figure prend toujours une large place dans

l'espace paginal, toutefois et en contrepoint des autres motifs surgissant, il est d'emblée un motif à la lisière du dedans et du dehors. Son apparition est la plus souvent suivie d'une rencontre avec Polza, directement dans l'espace qui est le sien et qui se constitue comme son environnement immédiat. Ainsi, sur quelques cases si ce n'est tout une page, nous nous retrouvons tout à coup confrontés à un paradoxe, une aberration spatiale où ce qui appartient à l'île de Pâques se trouve soudainement bien ancré dans un espace que l'on imagine être la France. Tout au long de Blast, l'apparition de ce Moai ne semble se rendre visible qu'à Polza, laissant imaginer qu'il s'agit là d'un motif qui appartient pleinement à sa vie psychique et qui, le temps d'une parenthèse iconique accolée à des événements souvent très éprouvants se trouve, pour Polza, tout à la fois au-dedans et au dehors.

¹¹¹ Du moins on le suppose au regard de l'étonnement du personnage principal.

Tout comme pour le rêve, il serait hasardeux de s'essayer à des propositions d'équivalences symboliques entre ce motif culturel et ce qu'il pourrait représenter pour Polza, nous n'en savons rien et c'est bien au détour de ce savoir suspendu, dans cette ouverture à nos propres représentations et rapport à la pierre, au visage, à l'ancrage historique, à l'isolement insulaire, que nous allons pouvoir être créateur de sens. De la manière dont je l'ai toujours perçu, ce motif m'apparaît grandiose, figure qui surplombe sans écraser, il semble incarner un savoir immémorial à la limite du surnaturel, peut-être une bribe de réponse sur ce que sont le vivant et l'incarné. Toutefois, l'ombre qu'il projette sur la terre qui l'abrite et l'incroyable pesanteur qu'il lui fait subir ne sont pas à négliger, il n'est pas loin le fantasme d'une île qui se désagrège sous le poids de ces figures stoïques, englouties alors par la mer qui n'en laisserait aucune trace. Dans Blast, le Moaï apparaît toujours au moment d'un évènement chargé émotionnellement, comme une sorte de pilier, d'ancrage, d'arrière-fond statique qui semble être rassurant pour notre héros. A la manière d'un objet premier omnipotent, le Moaï semble s'incarner à l'endroit où Polza se perd et se délite, comme le recours ancien à une figure encadrante dense, à la carrure suffisante pour s'y adosser ou s'y réfugier, tenant alors fonction de maintenance. Réémergence soudaine, donc, d'un ancrage muet qui, extrait des tréfonds de l'immensité maritime et de l'abstraction culturelle, ferait tout à coup retour en présence face à Polza qui, seul, tel un nourrisson, n'y tiendrait plus. Cette confusion entre le dedans et le dehors est représenté à son paroxysme dans les vignettes suivantes, où le visage de Polza vient se confondre avec celui du Moaï par un jeu tout Gestaltien renouant avec la loi de continuité qui ne saurait être arrêtée par le blanc inter-case et le recours à une adjonction de cadres bien différenciés. Ici nous ne savons plus qui est qui, qu'est ce qui appartient à qui, quelle parole est portée par Polza et quelle parole est portée par la figure du Moaï. La confusion règne et le sentiment d'une inquiétante étrangeté n'est pas loin. Suscitant un trouble analogue à la vision soudaine d'un visage à l'entrecroisement des rainures d'un arbre centenaire, sans que l'on sache s'il faut scruter cette forme de plus près ou s'en éloigner de quelques pas pour remettre de l'ordre dans nos perceptions.

(Larcenet, 2011, p.143)



8.4.2.1.2. Le présage obscur : les yeux du Grand-Duc

Le hibou Grand-Duc est lui aussi une figure récurrente du surgissement dans Blast. Ses apparitions suivent un paradoxe analogue à celui porté par le Moaï, d'être tout à la fois un motif de la vie fantasmatique de Polza¹¹² et de s'incarner dans l'environnement iconique immédiat de celui-ci en des temps et des lieux où il ne semble être perçu que par lui. A plusieurs reprises dans les quatre tomes de Blast apparaît la figure du hibou en pleine page (cf. Image ci-dessous), toujours focalisée sur son regard qui est le plus souvent associé à une situation de danger¹¹³. Comme

¹¹² Une figure cette fois-ci récupérée de son expérience vécue, sur laquelle semble s'amarrer des enjeux psychiques inconscients.

¹¹³ Lorsqu'il tente d'en finir en traversant une voie rapide les yeux fermés (Larcenet, 2012, p.108) ou lorsqu'il rencontre deux hommes avec lesquels il sympathise et qui vont finalement l'agresser sexuellement quelques heures plus tard (Larcenet, 2012, p.157 et 160).

une sorte de présage obscur, qui, à la manière de l'intuition, se fait tout à la fois tiraillement en interne et projection en externe, à la limite du dedans et du dehors. Pour exemple de cette confusion entre dedans et dehors : dans le tome 1 des pages 66 à 71 on se retrouve tout d'abord face à ce regard intense et fixe du hibou, qui se retrouve tout à coup face à Polza dans les locaux où il est incarcéré, le buste soulevé et la stature noble. Le hibou le regarde et lui « offre » une pelote de réjection¹¹⁴ qui n'est pas sans faire penser à un étron. Polza s'en saisit, la mange avec extase et s'en trouve couvert. Il est alors rappelé à son espace-temps présent par la parole du policier qui se trouve en face de lui. Le temps de cet épisode, nous traversons, avec Polza, ce qui semble habiter sa vie psychique, des images anciennes, des fantasmes aux tonalités orales et anales évidentes qui se déploient dans l'espace même où il se trouve, puis un brusque retour à la réalité de sa situation judiciaire.

(Larcenet, 2009, p.67)



Pour reprendre la question de la teneur orale et anale du passage de la « pelote de réjection », il n'est pas inutile de rappeler les enjeux liés à ces modalités d'expérimentation et de relation qui, pour l'une, vient directement soutenir la

¹¹⁴ Les pelotes de réjection ou boulettes de régurgitation sont des boules rejetées par les oiseaux rapaces. Elles contiennent les éléments durs et non digérés des proies qu'ils avalent en entier, comme les poils, les os, ou les coquilles. Elles sont rejetées par le bec environ 2 heures après ingestion des proies.

délimitation d'un dedans et d'un dehors par l'introjection ou la projection, et pour l'autre, vient directement soutenir la maîtrise que l'on a, de ce qui entre et de ce qui sort et de l'ampleur de la porosité entre ce qui est au-dedans et ce qui est au-dehors. Ce sont bien ces questions qui éveillent un trouble à la lecture de ce passage, d'abord par l'apparition de ce regard perçant et de cette silhouette sombre, oiseau de nuit dont on ne souhaite pas être la proie, puis par son apparition dans le bureau où se trouve Polza avec l'impression soudaine de ne plus savoir où l'on est. Enfin, au-delà du dégoût que peut susciter le passage de la pelote de rejection, elle réveille toutes les questions liées à cette dialectique dedans-dehors, de ce qui va venir nourrir le corps et la psyché et qui n'est pas exempte d'ambivalence ou de destructivité, alliant parfois exaltation et dégoût.

8.4.2.2. Le motif de l'animal et de l'humain

Le monde animal est très présent dans l'univers de Blast. En premier lieu par les nombreux animaux qui peuplent la forêt mais aussi dans la présence du hibou, de l'éléphant ou du chien qui reviennent régulièrement dans l'imaginaire de Polza. Également dans l'animalité du personnage principal lui-même qui se révèle au fil de son errance jusqu'à ne plus être tenu par cette limite arbitraire, poreuse mais néanmoins protectrice qui délimite respectivement l'humanité et l'animalité.

Le silence comme la solitude sont des inventions poétiques...Il suffit d'une nuit allongé sur le sol de la forêt pour s'en convaincre ! Une vie poisseuse et rampante vibrat sous l'humus...Je pouvais l'entendre tout autour de moi, craquer, suinter, dégringoler, crier, piauler, ruisseler...Le terre meuble regagnait en humidité et exhalait un parfum infect de vermine et de décomposition. Le sol grouillant était devenu un immense animal nocturne secoué de soubresauts inquiétants. De l'entendant silence crépusculaire, il ne restait rien, avec l'arrivée de la fraîcheur, l'agitation devint frénésie...Le ventre contre le sol, je sentis la marche grouillante du monde. Je fus soulagé de voir qu'elle me ressemblait : elle ne s'apaise jamais. (Larcenet, 2009, pp.102-104)

8.4.2.2.1. L'animalité au cœur de l'humanité

(Larcenet, 2011, pp.19-20)



Il en est alors de ce trouble qui fait vibrer la limite fragile de ce qui définit l'humain et le sépare de l'animal. Trouble qui n'est pas étranger à ce que m'a fait vivre ma première rencontre avec Rodolphe, un patient pris en charge en psychiatrie depuis plusieurs années après un passage à l'acte hétéro-agressif associé à la présence d'hallucinations massives. C'est la peur soudaine d'être attaquée et tuée qui m'a saisie en premier lieu, alors que je n'avais encore aucune connaissance de son histoire. M'est alors venue l'image d'un chien ou d'un loup noir, d'une bête féroce ou du moins d'une animalité sans empathie ou pitié, sans malveillance non plus, qui n'était que pulsionnalité brute. C'est ce que l'on retrouve dans les cases ci-dessus où le chien comme le maître se fondent dans une figure commune qui ne dégage qu'une implacable violence et agressivité. Dans Blast, elle apparaît au moment où Polza croise la route de ce chasseur dont le chien semble considérer que tout ce qui appartient au vivant, à l'exception de son maître, doit être attaqué. L'homme va dans le même sens en proférant des menaces qui laissent entendre qu'aucune humanité commune n'a pu être considérée, et que seule la question du territoire et de l'impossibilité de le partager oriente son discours. Nous ne sommes pas loin de cette violence fondamentale que décrit si bien Bergeret (1984). Cette image revient ensuite sous forme de « flash » dès lors que le Polza se retrouve face au danger d'être au contact d'un autre tout pulsionnel, le plus souvent violent voire meurtrier.

8.4.2.2.2. L'humanité au cœur du monde animal

A l'inverse, il y a quelque chose de très humain et incarné dans la figure du hibou et de l'éléphant. Proche du trouble ressenti à observer un grand singe communiquer avec ses congénères, fabriquer des outils, prendre soin de ses petits et incarner par la une inquiétante familiarité. Ainsi, au détour d'une balade Polza croise un éléphant, il est saisi par cette vision, pleure et parle avec la personne qui s'en occupe :

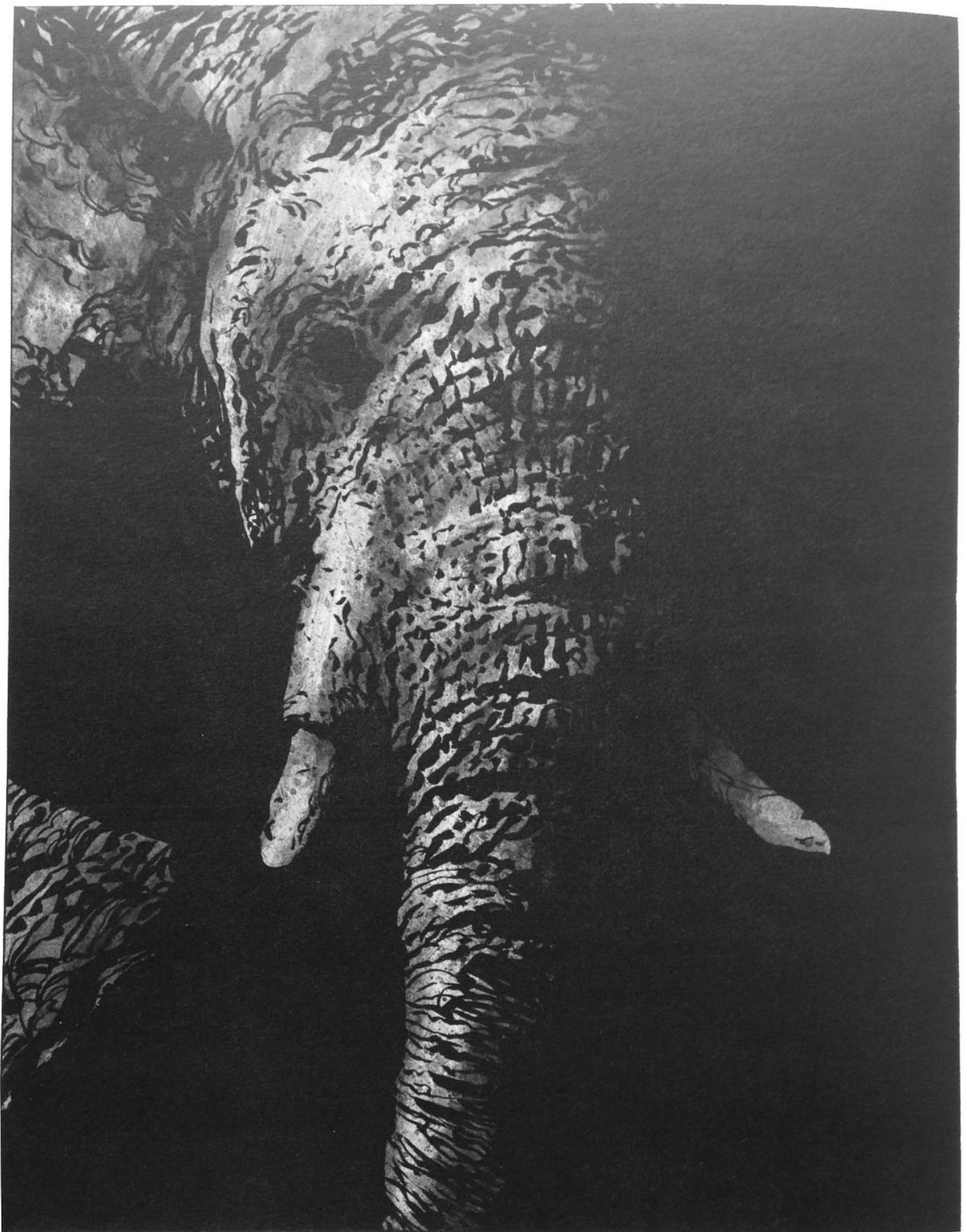
- Femme : « *Il est beau, hein ?* »
- Polza : « *Il est...parfait.* »
- Femme : « *D'habitude les gens disent plutôt autre chose de lui...* »
- Polza : « *...qu'il est énorme je suppose...* »

(Larcenet, 2011, pp.157-158)

A travers la question du poids et de la massivité des corps il semble que Polza ait trouvé la une figure identificatoire qui, loin d'être déshumanisante ou attaquante narcissiquement, se constitue comme une figure spéculaire étayante¹¹⁵.

Tout au long de l'œuvre, chaque figure animale semble associée à une atmosphère particulière toujours liée à la relation à l'autre et ses enjeux affectifs, de pouvoir, de soumission, de dépendance etc. Il est alors possible d'imaginer que la métaphore animalière est un moyen de représenter et de dire sous une forme tenant du vivant et de l'emprunt ce que nous ne pouvons reconnaître pour nous-même, processus purement projectif humanisant le monde animal au point de le rendre étrangement voire dangereusement familier.

¹¹⁵ A la suite de cette rencontre Polza décide de poursuivre sa route et de retourner à l'errance, avec l'impression de s'être perdu au détour de l'hiver et d'un retour à la vie sédentaire et à une certaine socialité. De même, cette figure de l'éléphant apparaîtra de nouveau lorsque Polza sera incarcéré avec le risque, l'enquête s'approfondissant, qu'il se suicide. Pour autant, ce n'est jamais une figure qui apparaît comme hallucinatoire, mais plutôt le signe d'une certaine densité existentielle dans les questions existentielles et identitaires qui se posent à lui.



8.4.2.3. Le motif de la présence et de l'absence

Le motif de la présence et de l'absence est porté par des figures anciennes qui ont existé pour Polza en d'autres espaces et d'autre temps, et qui, soit continuent à habiter ces autres espaces (Le hibou par exemple) soit n'existent plus.

(Larcenet, 2011, p.204)



Nombreux sont les morts qui jonchent les sols énigmatiques de l'histoire de Polza, tout particulièrement dans la sphère familiale. Si l'image de son frère décédé violemment dans un accident de voiture lui revient souvent au travers d'images en couleurs - dont on suppose qu'elles ont valeur de souvenir, de remémoration vive et cinglante à la mesure de l'effet que l'apparition de la couleur peut avoir dans cette œuvre en noir et blanc – ce sont surtout les apparitions de son père (telle que représentée ci-dessus) qui interpellent. Loin de créer une discontinuité dans le contenu narratif ou un quelconque effet elliptique, elles s'imposent toujours comme des surgissements soudains au sein même des paysages qu'observe Polza. A la manière des hallucinations furtives et toujours saisissantes qui ponctuent parfois le travail de deuil, donnant forme à l'absolu de l'absence par une présence d'autant plus lourde et oppressante qu'elle est un impossible. Il serait peu intéressant de se questionner sur la valeur psychopathologique de ces apparitions furtives, il est

toutefois possible de souligner qu'elles semblent se faire les représentants de l'incroyable complexité du travail de symbolisation et de ses organisateurs principaux qui entrent en crise au moment d'un deuil : la présence et l'absence. Au lecteur, ces apparitions laissent une sensation que je ne saurais nommer autrement qu'« horrifique » : entre présence soudaine et glaçante de la mort, toujours dans des postures silencieuses et statiques, et présence ouverte d'un absent qui n'est plus bordé et limité par l'espace, le temps, la corporéité et qui menace de déborder toutes ces dimensions et se rapproche de ce que Allouch (1997) a nommé « la vivance » : ce processus qui saute au visage de l'endeuillé, tel un flash, une saturation du réel teintée d'inquiétante étrangeté qui ouvre sur un moment de bascule entre présence absolue et absence totale.

8.4.2.4. Le motif du même et de l'autre

8.4.2.4.1. Le même en l'autre

Troisième tome (Larcenet, 2012, pp.20-32), Polza a repris la route, l'hiver n'est pas encore tout à fait terminé et il lui est impossible de séjourner en forêt. Il habite çà et là des maisons le temps d'une nuit ou deux nuits. Au détour de son ravitaillement en ville, il surprend des riverains qui parlent d'un suicidé, de sa maison reculée et de sa solitude. Polza s'y rend. Une fois entré il se trouve face à une multitude de tableaux qui le saisissent, mise en abyme soudaine de notre propre condition de lecteur de bande dessinée, observateur actif mais néanmoins soumis au dévoilement iconique avec lequel joue Larcenet dans Blast. Polza s'arrête net, saisi par cette apparition multiple de portraits vifs, acérés, d'humanité en souffrance, grimaçants. Il décide de s'installer juste en face de cette exposition fortuite : « *j'étais parmi eux comme en famille. S'il y a une universalité de la souffrance, le cantonnier qui les a peints a su la cerner puis la révéler* » (Larcenet, 2012, p.27). Il y a là quelque chose de filial dans la confrontation à ces visages de souffrance, une reconnaissance de soi dans ces autres ou dans cet autre suicidé, qui semble presque rassurante. Ce qui n'est pas sans faire penser au miroir maternel tel que théorisé par Winnicott qui, lorsqu'il est suffisamment accordé avec les éprouvés du bébé, lui renvoie ce que lui-même est en train de vivre. Il y a dans l'autre, même s'il n'est alors pas considéré pleinement

comme tel, quelque chose de soi. Ici les images sont immobiles, elles préexistent à Polza mais l'appellent tout de même dans des contrées qu'il connaît bien et qui participent pleinement de son identité. Elles n'en sont pas moins terrifiantes et dérangeantes, mais offrent au moins un support à ces éprouvés. Quelque chose de l'autre s'est ici accordé avec justesse.

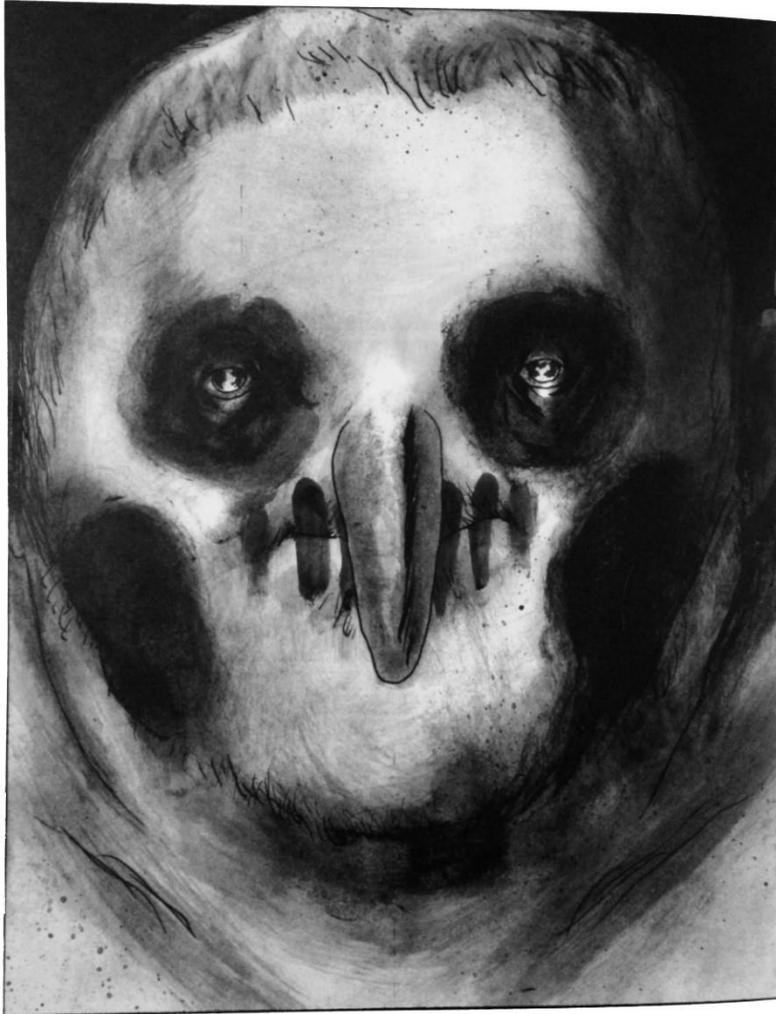
A l'instar de Polza, le lecteur est lui aussi saisi par ce surgissement d'un tableau dans la case, qui plus est en couleur. Comme Polza, le regard agrippé à cette esthétique étrange et dérangeante qui n'est pas sans faire penser aux tableaux de Bacon ou de Munch, le lecteur doit alors composer avec ce mouvement de ce qu'il reconnaît de lui en l'autre. Mouvement d'autant plus coûteux qu'il ne s'agit plus ici d'un accordage heureux mais plutôt de ces mouvements identificatoires qui s'imposent par la seule présence d'un élément qui résonne et ouvre sur un sentiment d'inquiétante étrangeté, par la réémergence soudaine d'éprouvés anciens ou enfouis qui trouvent là une forme qui les appelle.



(Larçenet, 2012, p.23)

8.4.2.4.2. L'autre en soi

(Larcenet, 2014, p.42)



En poursuite de ces questions liées à la reconnaissance d'une unité subjective, Polza se trouve à plusieurs reprises confronté à sa propre image : dans le miroir, sur un de ces livres, ci-dessous après avoir été grimé avant de commettre un meurtre auprès de Carole. Cette rencontre avec soi ouvre le plus souvent sur un arrêt bref mais net du héros, laissant imaginer que saisi, il lui faut quelque secondes pour

s'observer et essayer de reconnaître là, dans cette image spéculaire, ce qui pourrait être du soi. L'image choisie ci-avant l'est tout autant pour illustrer cette mé-reconnaissance de soi que dans ses effets de saisissement auprès du lecteur qui partage peut-être là, avec Polza, cet effet d'inconfort et d'étrangeté qui accompagne toute tentative de reconnaître du même à l'endroit où il a été transformé, modifié, ou sa forme a perdu de sa permanence. Ici associé à une connotation mortifère qui fait passer Polza du monde des vivants, des corps de chair, de graisse, à celui des morts, des corps dépouillés, creusés, noircis par les cavités qui découpent leurs squelettes. Tout cela n'est pas sans faire penser au concept de « double négatif » (Jung, 2011) : figure dé-transitionnalisée qui correspond à la rencontre avec son double comme tentative de figurer en externe le paradoxe identitaire d'être à la fois le même et différent, ouvrant le plus souvent sur un sentiment d'inquiétante étrangeté.

8.4.2.5. Des thématiques en souffrance dans la psychose

Toutes ces thématiques qui traversent la question de l'inquiétante étrangeté sont au fondement du processus identitaire et au cœur du développement psycho-sexuel de tout un chacun. Et c'est bien celles-là même qui entrent en crise dans la psychose. S'il n'est jamais question explicitement de psychose dans mon approche de Blast c'est pour ne pas accoler à la question esthétique, poétique et artistique une grille de lecture psychanalytique qui ne serait qu'en défaut. A cet effet, il pourrait évidemment se poser la question de savoir si l'épisode de la « pelote de réjection » ou celle des apparitions du père de Blast tiennent de l'hallucination soutenue par une organisation psychotique. Et bien que nombre d'indices nous laissent à penser que Polza, après la mort de son père, connaît un épisode de décompensation psychotique qui le mènera jusqu'à la mort, être affirmatif sur ce point ou vouloir le démontrer serait oublier que l'espace de l'iconique n'est pas l'espace de la réalité clinique, sociale, universitaire ou scientifique. Par prudence, et parce que l'objet de cette thèse n'est pas l'exercice psychopathologique, que je nomme souvent par le terme de « psychanalyse appliquée », il m'a semblait plus opérant de considérer l'espace iconique pour ce qu'il est : un espace ouvert, multiple, où diverses réalités psychiques peuvent être conjointement représentées et, suivant le jeu de tout paradoxe, acceptées. Il semble bien plus pertinent d'interroger la mise en scène de ces paradoxes et de ces thématiques au cœur même du langage de la bande dessinée (ici par effet de surgissement) et surtout leur effet sur son destinataire qui, dans sa réalité vécue, a dû, doit ou devra en travailler quelque chose.

8.5. DISCUSSION : BLAST AU REGARD DES HYPOTHESES DE LA RECHERCHE

Ici, rien ne sera énoncé qui n'a été dit dans les paragraphes précédents. Néanmoins, il est d'importance de pouvoir rassembler de manière nette et unifiée ce qui, de cette clinique du culturel, vient mettre à l'épreuve les hypothèses de la recherche. Pour une meilleure lisibilité et pour renouer avec une écriture plus proche des hypothèses énoncées en terme formel, je propose de discuter cette clinique selon les

trois axes tracés par ces dernières, qui ne sont pas sans s'entrecroiser ou se rejoindre à certains moments.

8.5.1. Temporalité et spatialité dans l'œuvre Blast

Ne serait-ce que par les questions de l'errance ou du corps, soit trop lourd et imposant, soit échappant à toute organisation spatio-temporelle, Blast inscrit d'emblée la question de la temporalité et de la spatialité au cœur de son récit. Néanmoins, au-delà de la narration, ce sont les dimensions formelles et structurales qui sont infiltrées de ces questions. Rejoignant la **première hypothèse** concernant la spatialité et temporalité psychique du sujet créateur en bande dessinée qui est pensée comme isomorphe, en terme structural et processuel, avec le système formel et narratif de la bande dessinée. Si dans cette hypothèse, cet effet d'isomorphisme se joue entre la temporalité et la spatialité psychique du sujet créateur et l'organisation structurale de sa planche, je suis obligée, ici, d'opérer un décalage nécessaire pour me préserver de la tentative de me saisir de la vie psychique de l'auteur de Blast et pour me préserver de toute tentative interprétative dite « sauvage ». A cet effet, et nous l'avons vu tout au long des chapitres précédents, ce n'est pas à l'auteur de ces planches que je me suis intéressée mais à Polza, le protagoniste principal. Plus particulièrement, à sa corporéité et ses éprouvés corporels, qui, par la rencontre avec la mort et des mouvements pulsionnels archaïques, ne cessent d'être mis à l'épreuve (scarifications, drogues, errance, viol) et expérimentés sous des formes mouvantes (hallucination, « blast », sentiment océanique). Ce contact iconique et narratif, répété de cases en cases et d'albums en albums, avec une corporéité éprouvée tour à tour comme toute-puissante, infinie ou angoissante et brisée, n'est pas sans effets sur le destinataire de l'œuvre. Nous ne sommes pas loin, si ce n'est pleinement, d'un rapport au corps qui flirte avec la psychose et fait vivre au lecteur un sentiment d'étrangeté ou d'inquiétude important. C'est à l'endroit de ces éprouvés qu'il me semble possible de soutenir là que le système narratif et formel de la bande dessinée fait émerger des mouvements projectifs liés à la spatialité et la temporalité du sujet, à l'endroit même où sont ressentis le trouble et l'absence d'évidence. Ici cette première hypothèse se vérifie, non pas dans un mouvement projectif de l'intérieur vers l'extérieur, mais dans un

mouvement d'échoïsation, depuis un objet externe qui vient raisonner, en interne, avec les parts archaïques de chacun et à la mesure de leur ampleur. Par ailleurs et dans une suite logique, ce constat d'un effet de l'œuvre sur les éprouvés corporels du sujet par la présence de vécus d'étrangeté, de scansions, d'arrêt brutal du temps au moment des « blast » ou dans les effets de contemplations, rejoint très directement les **hypothèses 1.1 et 1.2** qui stipulent que le système formel et narratif de la bande dessinée se constitue comme isomorphe, en terme structural et processuel, avec la spatialité et la temporalité psychique du sujet qui réalise les planches de BD. Ici, et à l'inverse par un effet d'humanité partagé, il peut se constituer comme « en partie » isomorphe au sujet destinataire des planches. Poursuivant sur l'idée que cette possibilité d'inscription isomorphique favorise l'émergence de mouvements projectifs en lien avec la spatialité, la temporalité et la corporéité psychique du sujet, ici, encore une fois, le destinataire de l'œuvre. Si tel n'était pas le cas, alors rien ne viendrait troubler la lecture de cette œuvre qui, pour rappel, a suscité de vives réactions dans le monde de la bande dessinée autant pour sa valeur esthétique que pour la puissance narrative des thématiques traitées et l'incroyable habileté de l'auteur à les rendre partageables.

J'ai pu préciser que cette immersion dans un monde corporellement éprouvant ne me semble possible qu'au contact d'un système langagier contenant, du fait de la mise en récit, mais surtout par la présence d'espaces encadrants présentifiés par le cadre de la vignette et l'hypertextualité de la bande dessinée. Force est de constater que dans Blast l'iconique, quelles que soient les poussées auxquelles il est confronté, le personnage n'échappe jamais à la question du cadre qui le contient et le délimite. Ce même cadre rejoignant par ses effets structurants, les fonctions de l'enveloppe psychique. Je rejoins ici l'analogie déjà soulignée dans ce texte entre le cadre de la case et la question des enveloppes psychiques par un rapprochement entre les fonctions du Moi-peau d'Anzieu (1985) avec les fonctions du cadre de la case délimités par Groensteen (1999). Je reprendrai cette question par la suite, notamment en lien avec le travail de représentation dans Blast. Outre la question des thématiques abordées et des éprouvés corporels de Polza, la question du temps et de l'espace est également mise à l'épreuve, dans Blast, par des effets de surgissement soudain de certains motifs qui se présentent comme des points d'arrêt soudains dans le récit (hibou, éléphant, Moï) souvent soutenus par un espace

paginal pleinement envahi par le motif du surgissement. C'est alors aux effets d'étrangeté soudains (inquiétante étrangeté, Freud, 1919) ou aux éprouvés de ruptures que nous ramène cette confrontation au surgissement.

Au final, la première hypothèse est celle d'un rapport au temps et à l'espace vécu qui infiltre le système formel et narratif de la bande dessinée au cours de sa création. Ce que je ne peux mettre à l'épreuve directement au contact d'une œuvre d'art, mais que je mets à l'épreuve indirectement par la conséquence logique qui suit : si la corporéité du sujet créateur à des effets sur la composition de l'œuvre, à l'inverse, l'œuvre peut susciter des éprouvés en résonance avec la corporéité de son destinataire, de manière plus ou moins importante ou proche selon sa construction psychique. Suivant, également, le présupposé que la question de la temporalité et de la spatialité psychique organise toute corporéité quel que soit son niveau de structuration.

8.5.2. Du blanc au travail de représentation

Pour faire suite à la question du cadre contenant tel qu'évoqué plus haut, il est à constater que toute la partie sur la place du blanc dans « Blast » ne fait que souligner l'importance du « vide encadré » et de la « structure encadrante » dans l'émergence du travail de pensée, remettant au centre de mes préoccupations la question de l'enveloppe psychique. En effet, par l'exploration du blanc dans l'œuvre de Larcenet et par le rappel à d'autres œuvres, notamment de Marc Antoine Matthieu ou de Shuiten et Peeters, force est de constater qu'en bande dessinée le blanc revêt plusieurs natures. Rejoignant une logique héritée de Meltzer (1980) quant aux quatre dimensions de l'espace mental et à ce qu'elles recouvrent du rapport du sujet à l'espace et au temps, mais aussi à ce qu'elles laissent pressentir de son rapport à la symbolisation. Ainsi, je fais la proposition que la case de bande dessinée serait composée des quatre plans « blancs », qui suivent une logique proche du travail de pensée en ce qu'il ne peut advenir que sous certaines conditions : ici lié à un espace « structurant » pour que la représentation puisse émerger. Espace structurant qui lui-même ne peut exister s'il n'est soutenu par les fonctions du Moi-peau que sont la contenance, la maintenance et la pare-excitation. Ainsi, il me semblerait souhaitable,

dans le rapport à la deuxième hypothèse, de venir réintroduire¹¹⁶ la question des fonctions du Moi-peau telles qu'elles peuvent être supportées par la structure formelle de la bande dessinée et notamment par le cadre de la vignette.

Egalement, dans Blast, le blanc tient souvent une fonction d'arrière-fond de l'espace iconique qui n'a pas pour caractéristiques d'être recouvert ou d'être transparent mais qui impose sa présence par l'espace qu'il occupe. Ainsi, Blast laisse l'impression d'être une œuvre où la forme, le plus souvent en noir et blanc, est toujours émergente et s'extrait d'une toile d'arrière-fond en perpétuelle présence. Rejoignant la question de l'hypertextualité de la bande dessinée et **l'hypothèse 2.2** qui considère cette hypertextualité comme support de représentation privilégié de l'activité représentative du sujet-créateur. Or, force est de constater qu'au cœur de ces étendues blanches encadrées viennent se mettre en représentation des thématiques et motifs très attaquants pour la pensée : la mort, la putréfaction, le viol, le meurtre, l'hallucination, le sentiment océanique, etc. C'est d'ailleurs tout l'objet de cette œuvre que de traverser un récit d'enquête, mais également un récit subjectif, pour qu'un travail de mise en représentation puisse s'opérer. Pour les uns, au service de la justice et de la compréhension criminelle, pour les autres, au service d'une rencontre avec soi, qui, intolérable, ne pourra qu'aboutir à sa propre disparition. Nous rejoignons également ici **l'hypothèse 2.1** qui stipule que l'investissement singulier de cette hypertextualité et de la structure encadrante de la bande dessinée soutient certaines fonctions spécifiques au travail de représentation, à savoir les fonctions de : symbolisation, maintenance, contenance et pare-excitation. Or, je l'ai précisé, les thématiques et motifs présents dans Blast sont, du fait de leur puissance pulsionnelle, attaquants pour la pensée et ne sauraient faire récit sans la présence de ces fonctions spécifiques, soutenues par le système langagier de la bande dessinée lui-même et les multcadres qui le compose. A cet effet, dans Blast, les blancs inter-cases, loin de ne créer que des effets de rupture et de liaison par le processus elliptique, se constituent comme des espaces de respiration, doublement protecteurs en adjonction avec le cadre de la case.

¹¹⁶ La première version de la deuxième hypothèse dans ce travail de recherche ne concernait pas la « structure encadrante » et le travail de pensée, mais de manière plus large et moins spécifique à la bande dessinée, la question du cadre de la case et ses effets contenant.

On retrouve ici la question de la métareprésentation par des mises en représentation plurielles et successives. Cette mise en abyme des récits n'est pas sans rejoindre la **deuxième hypothèse** qui pense la structure formelle de la bande dessinée comme une multiplicité d'espaces rhétoriques délimités par des cadres, ces cadres étant imbriqués et imbriquants. Or, le récit qui parcourt Blast suit une logique analogue : allant du cadre d'une émission de télévision telle que « faites entrer l'accusé », au cadre des policiers qui racontent leur enquête auprès de Polza, au cadre de Polza racontant ses mois d'errance. La deuxième hypothèse se termine sur l'idée que cette multiplicité d'espaces (« *multicadres* ») qui organisent la structure formelle de la bande dessinée, supportent l'activité représentative et narrative du sujet-créateur et ordonnent le média bande dessinée comme le lieu de réaménagement et de représentation privilégié de l'activité représentative. Dans Blast, tout est affaire de mise en représentation et de possibilité d'investissement des espaces du récit restés vides, où rien n'a pu s'inscrire faute de mise en représentation. Il est également à préciser que Blast, par la représentation iconique et narrative de certaines thématiques relevant de questions pulsionnelles archaïques, permet d'ouvrir, pour le lecteur, un espace d'identification et de représentation possible de la place de ces thématiques dans sa propre vie psychique. Et cela, en protection de l'espace de la fiction que délimite très nettement la bande dessinée par l'hypertextualité qui la caractérise.

8.5.3. L'effet de l'œuvre sur son destinataire, la question du transfert

Il est évident qu'aucun transfert sur le médium tel qu'il est énoncé dans la troisième hypothèse ne pourra être mis à l'épreuve directement à travers Blast, puisque nous ne sommes ni face à un dispositif à médiation thérapeutique ni face à une rencontre en présence entre le créateur de l'œuvre et le clinicien. Néanmoins, il a été précisé tout au long de ce texte que toute œuvre d'art est un support de projections et que la nature séquentielle de la bande dessinée, présentifiée par les blancs inter-cases, est un attracteur de mouvements projectifs. Qui plus est, de mouvements projectifs que l'on imagine liés aux couples dialectiques présence/absence et séparation/individuation. Liés, donc, à des enjeux majeurs traversant les premières

relations d'amours, celles-là même qui se réactualisent dans le rapport au médium et dans le transfert sur le clinicien. Tout cela rejoint la **troisième hypothèse** qui soutient que le système narratif de la bande dessinée se construit autour d'un double mouvement d'investissement et de rejet et appelle aux mouvements transférentiels sur le médium par la réactualisation d'expériences liées à la relation primaire avec l'objet. Précédemment, j'ai pu soutenir que, dans Blast, ce mouvement de rejet est également un mouvement protecteur pour le lecteur, qui peut investir les blanc-inter cases comme un espace de respiration au cœur même d'un univers iconique lourd et puissant. A ce sujet, revenons à la question du blanc et notamment du blanc comme arrière-fond, nous avons pu explorer le sentiment de vertige qu'il peut induire et le rapprocher de certains vécus de Polza : notamment son entrée dans l'errance comprise comme une mise en acte d'une rupture de lien soudaine, qui va de pair avec le besoin ponctuel de retrouvailles avec l'autre ou avec soi. Ces retrouvailles se trouvant néanmoins toujours insatisfaisantes voire dangereuses. Dans ces allers et retours relationnels, Polza semble rejouer inlassablement une fuite face à l'objet dévorant et un retour auprès de l'objet pour échapper au vide de l'au-dehors de la relation. Ce mouvement d'investissement et de désinvestissement n'est pas sans faire penser à l'objet même de la bande dessinée et ce qui organise sa lecture, qui suppose de s'immerger dans un univers iconique clos et de pouvoir se séparer de ce dernier au contact des blancs inter-cases. Tout cela s'inscrit pleinement dans la troisième hypothèse, ainsi que **l'hypothèse 3.1** qui stipule que la structure formelle de la bande dessinée procède d'un mouvement d'investissement et de rupture entre l'espace iconique et les blancs inter-cases. Cette caractéristique ordonne ce médium comme le lieu de réémergence de vécus psychiques liés à la première relation d'amour par la réactivation des questions relatives à la séparation et à la dialectique présence/absence.

Or, dans Blast, il semble également que cet arrière-fond blanc vertigineux se fait parfois le représentant d'un espace amalgamé, où les questions de la séparation et de l'individuation semblent absentes tant le monde est vécu, à travers le processus hallucinatoire et le sentiment du « blast », comme unifié et infini. Tout cela laissant pressentir que, chez Polza, la relation à soi et à l'autre est fragile et que c'est par la narration mais aussi le blanc de la case tout autant que les tensions entre le récit et

le tableau que ce rapport au monde se présente au destinataire de l'œuvre qui en éprouve les différentes qualités.

Enfin, si le premier vecteur de rupture dans la bande dessinée est le blanc inter-cases qui force le processus elliptique, il existe également, dans Blast, un effet rhétorique très particulier, intra-iconique, que j'ai nommé « surgissement ». Je l'ai défini comme : le trouble psychique et corporel ressenti face à l'apparition soudaine d'un motif esthétique massif, suscitant une désintringation pulsionnelle temporaire ressentie le plus souvent sous la forme d'une inquiétante étrangeté. Le motif surgissant peut susciter chez le destinataire de l'œuvre des mouvements projectifs et/ou identificatoires importants et la réémergence d'éprouvés anciens ou enfouis qui trouvent à son endroit une forme qui les appelle. Se rapprochant alors de la question du transfert qui n'est pas sans support et se fait à l'endroit d'un autre, clinicien, et dans les dispositifs à médiations, par l'intermédiaire d'une portion d'environnement malléable. Rejoignant **l'hypothèse 3.2**, notamment dans la perspective où le système langagier de la bande dessinée viendrait soutenir la réactivation de traces mnésiques plus particulièrement liées au rapport à soi et à l'autre, puisque dans le surgissement, outre la nature du motif, la poussée iconique soudaine qui traverse ce processus vient renforcer les effets de discontinuité qu'impose la forme même de la bande dessinée, en créant, dans la narration, des arrêts soudains et une suspension momentanée de la continuité et de la temporalité du récit. Il est à imaginer que cette particularité temporelle peut susciter chez le destinataire de l'œuvre la réémergence d'éprouvés ou de vécus liés aux discontinuités dans la relation à soi et à l'autre. Rejoignant cette proposition, il est à souligner que les motifs qui sont l'objet de ce surgissement sont thématiquement similaires à ceux qui traversent la question de l'inquiétante étrangeté et rejoignent, par-là, la dimension du rapport à soi ou à l'autre : le dedans et le dehors, l'animal et l'humain, la présence et l'absence, et le même et l'autre. Pour cette hypothèse 3.2, la question de l'actualisation dans le transfert sur le médium n'est pas possible à vérifier puisque le passage par une œuvre d'art ne permet pas d'être pleinement dans un dispositif transférentiel et thérapeutique tel qu'entendu par le concept de « transfert sur le médium ».

9. RENCONTRE AVEC TROIS UNIVERS ICONIQUES

9.1. TANGUY ET LES MONTAGNES RUSSES EMOTIONNELLES

9.1.1. Préalable

A ce point de rencontre précis avec la clinique, il me semble important de réaffirmer un positionnement clinique que je souhaite central dans ce travail. A savoir la distinction opérée entre un modèle structural du fonctionnement psychique, essentiellement représenté en France par Jean Bergeret (1972, 1985) et un modèle processuel soutenu par l'école Lyonnaise et qui rend compte de pôles organisateurs de la psyché.

Le modèle structural propose une distinction entre différents modes d'organisation de la psyché à partir des défenses mises en place par le sujet, du type d'angoisse qui teinte sa vie psychique et des modalités de relations d'objet : allant de la structure névrotique, à la structure psychotique et aux états-limites. Toutefois, cette notion de structures psychiques laisse entendre qu'il y aurait des catégories d'individus structurés autour d'une organisation fixe, avec l'hypothèse que cette structuration serait immuable. A l'inverse, la notion de « processus psychique » suppose plus de flexibilité et de possibilités de transformation, ouvrant sur une considération dynamique de la vie psychique.

A ce titre, ce travail de recherche s'inscrit dans une perspective éminemment dynamique et processuelle. La description des patients et l'abord de la clinique dont ils sont les sujets essayeront, autant que faire se peut, de se libérer des étiquettes nosographiques qui me semblent être une butée considérable dans la manière d'appréhender les faits cliniques ainsi que les planches de bande dessinée.

9.1.1.1. La nomination depuis l'image

Loin d'être anecdotique, la manière dont on nomme les patients - la nature de l'appellation depuis des références historiques, mythiques, musicales, phonétiques

ou iconique – est porteuse de sens et se constitue comme un point nodal dans l’appréhension de la clinique et des différents fils qui la constitue. Sur ce point, citons Christian Bonnet depuis sa thèse « Entre récit et douleur, psychopathologie des récits de plaintes » (2001), qui nous dit très justement au sujet de la nomination des patients qu’elle est à l’intersection entre :

Les forces en présence chez le clinicien, entre la nécessité de confidentialité, les effets de signe que le prénom, le nom et autres signifiants collatéraux issus du dispositif d’entretien, le possible usage métaphorique qu’il peut être fait de cette néo-nomination, y compris dans la tentative de narration et la nécessaire colonisation de ces syllabes par les forces désirantes du clinicien. (Bonnet, 2001, p.161)

Ici, il en est de la « *force désirante du clinicien* » aussi bien que du dispositif clinique lui-même qui n’est, évidemment, pas étranger au premier terme de cette proposition. Les rencontres avec Tanguy, Charlie et Rodolphe ont été dialectisées par l’image aussi bien que par l’objet culturel « bande dessinée », depuis des références assez diverses incombant à l’âge, au milieu socio-culturel et surtout au monde interne de chacun de ces patients. Ainsi, Tanguy a pu évoquer les productions de Sempé en référence à son propre style de dessin, Charlie, lui, a surtout fait référence aux œuvres de Bilal et d’Hergé, quand à Rodolphe, c’est l’univers de Dragon Ball Z qui a habité son discours. Le rapport à l’image a été un point d’ancrage dans la rencontre clinique, avec d’autant plus de force qu’il est une constituante essentielle de mon monde interne, au point que ma pensée et mes ressentis contre-transférentiels se traduisent bien souvent par des images, des formes ou des énoncés métaphoriques. Ce mode d’appréhension par l’image s’est imposé à moi comme le seul recours signifiant satisfaisant au moment de nommer les patients, pour produire et créer du sens, là où la rencontre clinique et la dynamique transférentielle se sont amarrées à la dimension de l’iconique.

Ainsi, **Tanguy** suscite d’emblée chez moi l’image d’un grand enfant, dépendant d’un regard maternel qu’il sollicite avec désespoir et qui l’empêche d’exister en dehors de cette dimension de l’infantile. M’est alors venu l’image du « *Grand Duduche* » de Cabu, cet adolescent maladroit, qui ne cesse de se jouer des codes à la manière d’un enfant, avec légèreté, et qui dénote par un corps gigantesque qui signe son entrée dans l’âge adulte. Marquant son impossibilité à faire illusion là où il semble vouloir

préservé une part d'enfance. J'avais toutefois le désir d'offrir à chacun des patients de cet écrit un prénom existant pour préserver une forme de subtilité dans l'appellation, avec l'espoir que l'image jouxte et infiltre avec discrétion la question de la nomination. Tout cela dans le but de ne pas tomber dans une forme de « vulgarité » clinique en soulignant certaines caractéristiques de manière trop évidentes et réductrices. Le « Grand Duduche » s'est donc mué en « Tanguy », héros d'un film comique sorti en 2001 qui s'inscrit dans une logique analogue à celle du personnage de Cabu.

Restant dans cette même lignée de l'image émergeant au cœur de la dynamique relationnelle et transférentielle, le patient que je nomme **Charlie** à entretenu avec moi une relation inscrite dans une temporalité immédiate où l'intensité de sa présence ne protégeait pas de sa disparition soudaine. Comme un jeu de cache-cache alternant entre deux modalités relationnelles réductibles à : « là » / « pas là ». Ma relation avec Charlie s'est ainsi trouvée prise dans un jeu proche des albums « *Où est Charlie ?* », au sein desquels un personnage à l'air gentiment naïf, vêtu d'un pull rayé de rouge et de noir, sadise le lecteur en se cachant toujours au milieu d'un paysage dense, de telle manière qu'il soit très difficile de le trouver alors même que ce sont les termes du jeu. Il y a peu, ce personnage est aussi apparu dans les divers dessins de protestation contre les attentats à l'égard de « Charlie Hebdo », rassemblées sous la phrase « Je suis Charlie ». Cette dimension de l'émergence d'une destructivité soudaine et débordante contre laquelle il faudrait se battre n'est pas sans rappeler la place de ce patient dans l'institution, qui épuise les professionnels à travers des passages à l'acte répétés, dont le plus grave a failli mettre le feu à l'ensemble de l'unité d'hospitalisation.

C'est peut-être pour **Rodolphe** qu'il m'a été le plus difficile de trouver un prénom, pour cause, j'avais en tête une image claire de ce qu'il pouvait susciter chez moi : celle d'une ombre sans visage que seuls des yeux très blancs transperçaient. La question meurtrière étant logée au cœur même de ce regard, qui se constitue aussi comme porte d'entrée pour une relation possible avec une humanité oubliée. Il me fallait un prénom qui porte toute la puissance de cette sombre présence, sans pour autant qu'il s'agisse d'un prénom de « méchant » tel que ceux attribués aux

protagonistes haineux ou destructeurs dans les dessins animés manichéens de mon enfance. Rodolphe s'est alors imposé, depuis ses sonorités germaniques et puissantes, mais aussi parce que ce prénom a quelque chose d'éminemment pulsionnel, presque animal dans le sens d'une logique instinctuelle. Il s'est d'ailleurs trouvé que l'étymologie de Rodolphe (Hrodwolf) recouvre parfaitement l'image que je souhaitais nommer, alternant entre un premier terme puissant, celui de « hrod » / « gloire » et un deuxième terme animal, celui de « wulf » / « loup ». Ici, l'image est donc sonorité, si ce n'est la sonorité qui prend forme et se transforme par là en image-sonore.

9.1.1.2. Une rencontre avec Tanguy

Affectivement, Tanguy fait penser à un enfant dans un corps d'homme amaigri et vieillissant. Eveillant tour à tour des images allant d'un extrême à un autre : depuis le petit garçon qui fait la moue, recroquevillé sur lui-même comme pour mieux focaliser son attention qui s'échappe, au vieillard qui se tasse, fatigué de soutenir une verticalité qui s'affaisse. Dans les deux cas, la question de ce qui ne peut être retenu, de ce qui pèse et se déverse est présente, à la manière de ce qu'il fait vivre dans la relation à l'autre et dans le groupe. Tanguy semble mener un combat sans fin contre un effondrement latent : son corps est agité, ses muscles et son attention toujours aux aguets, son regard est inquiet, mouvant et cherche un support affectif qui ne peut être qu'insatisfaisant. Dans le groupe il parle beaucoup, le silence lui est difficile et les questions fusent dans une pensée en arborescence qui est parfois bien difficile à suivre. Dans de grands moments d'angoisses il interroge le dispositif du groupe. Lorsqu'il est plus apaisé, il cherche surtout à échanger sur des sujets divers, d'autant que sa culture est immense, il a fait de très longues études universitaires et sa réflexion est riche.

C'est un patient qui éveille immédiatement un sentiment d'attachement très fort, qu'il sollicite sur le mode de l'exclusivité affective et d'une forme de tendresse suscitée par son histoire de vie. Il parlera très souvent de sa mère comme d'une figure haineuse à son encontre, qui fait payer à son fils un amour qu'elle n'a jamais pu lui porter et met régulièrement en scène son rejet de la sphère familiale. Tanguy

s'accroche à cette figure, au point de l'incarner parfois dans une forme de *transfert par retournement*¹¹⁷ (Roussillon, 1991) à peine voilé, au sein duquel je « dois »¹¹⁸ rejouer tour à tour le rôle de l'enfant sadisé ou celui de la mauvaise mère castratrice et insatisfaisante. C'est au détour de cette relation tumultueuse que l'agressivité, l'ambivalence et la violence, toutes trois écrasées sous une extrême politesse, ont pu s'exprimer chez Tanguy. De manière très vive et reprenant tous les éléments précédemment cités, la relation thérapeutique avec Tanguy m'a fait vivre des émotions extrêmes, allant d'un attachement suscitant une inquiétude presque maternelle à des angoisses très importantes relatives à son départ du groupe.

9.1.1.3. Les détours défensifs du récit clinique

Il est toujours intéressant d'opérer un retour réflexif sur sa propre écriture afin d'identifier les éventuels recours stylistiques révélateurs des points de butées, des résistances et des stratégies défensives qui ne manquent pas de venir modeler le rapport à la clinique. Evidemment, ce travail n'est pas aisé, d'autant qu'il est voué à rester toujours incomplet et, par-là, insatisfaisant.

Force est de constater qu'à la lecture des « tableaux cliniques »¹¹⁹ ci-dessous, dont la vocation est de raconter Tanguy tout en lui donnant fictivement corps, je me suis trouvée confrontée à une écriture froide, presque désincarnée. Là où j'aurais souhaité produire un récit clinique vif et chargé émotionnellement, avec l'espoir qu'il prenne vie pour le lecteur, je n'ai trouvé qu'une écriture lointaine. C'est alors que m'est venue la pensée suivante : « *C'est comme s'il fallait choisir entre la constipation et la diarrhée* ».

Outre la logique éminemment anale de cette pensée, qui incombe certainement au processus d'écriture lui-même, l'image qui s'y rattache est extrêmement représentative de la relation transférentielle qui s'est nouée entre Tanguy et moi : entre froideur défensive et débordement affectif. Elle est également révélatrice de

¹¹⁷ Ce type de lien, tapi sous l'apparence de transfert « passionnel », met en œuvre un processus de retournement passif/actif qui fait vivre activement à « l'objet » ce que le sujet a eu à endurer passivement dans la rage, l'impuissance, la détresse, la honte, le désespoir.

¹¹⁸ Dans le sens d'un devenir, toute tentative de déjouer cette répétition étant mise en échec par le système de répétition lui-même.

¹¹⁹ Dans le sens pictural du terme.

l'impossibilité à trouver un juste milieu pour déjouer ces modalités de relation extrêmes alternant entre absence annihilante ou présence dévorante.

Penser ces affects intenses à la lumière d'un « *transfert par retournement* » massif m'a permis de me dégager partiellement des fantasmes associés, pour réussir à les penser au regard de la vie psychique de Tanguy.

9.1.1.4. Pourquoi Tanguy ? Une plongée dans le transfert

Au-delà de la richesse de cette clinique, qui se matérialise ici en partie sous la forme d'une production graphique, la question se pose toujours (ou devrait toujours se poser) de savoir ce qui nous amène à choisir un patient plutôt qu'un autre dans un travail de recherche. Les raisons qui concernent directement cette thèse sont évidemment plus facile à attraper que celles qui incombent à l'énigmatique de la relation clinique. D'autant qu'ici, cet énigmatique n'est certainement pas étranger à la bande dessinée qui s'est constituée comme un espace original sur lequel a pu s'arrimer et se dramatiser la rencontre avec Tanguy.

Durant les 17 séances que nous avons passées ensemble, Tanguy a produit des planches de bande dessinée d'une grande richesse, à laquelle s'ajoute une verbalisation importante des éprouvés, pensées ou images qui pouvaient le traverser pendant qu'il dessinait. Cette masse de matériel clinique, dense, riche, étroitement en lien avec mes hypothèses de recherche a tout de suite retenu mon attention, tout en me laissant l'impression qu'il y avait là quelque chose de trop parfait. A l'inverse, j'offrais moi-même à Tanguy un intérêt, un regard et des échanges à la mesure de ce qu'il semblait rechercher depuis sa propre problématique. C'est exactement pour cette raison qu'il m'a semblé particulièrement intéressant de travailler sur les productions de Tanguy. Puisque, indéniablement, à cet endroit-là il s'est passé quelque chose. En atteste d'ailleurs la publication de deux articles qui se constituent comme deux opus d'une même série concernant la clinique de Tanguy et qui se nomment respectivement : « *De quelques apports psychanalytiques au système signifiant de la bande dessinée* » (Recherches en psychanalyse, sous presse) et « *De quelques apports psychanalytiques au système*

signifiant de la bande dessinée : Tanguy et le cadre de la case » (Psychothérapie, 2019).

9.1.2. Temporalité et spatialité psychique chez Tanguy

Lors d'une séance où le groupe n'a pas pu avoir lieu faute d'un nombre suffisant de participants j'ai reçu Tanguy seul et lui ai proposé de réaliser un strip avec la consigne suivante : « *je vous invite à réaliser une planche de BD avec trois cases, qui composent une petite histoire avec un début et une fin. Je vous propose de commencer par dessiner les cases et seulement ensuite de dessiner leur contenu* ». Toujours à la recherche de ce qui pourrait être un point de fuite dans le cadre qui lui est imposé, se muant parfois en un espace de jeu, Tanguy s'interroge longuement sur la question des cases. Classiquement, ces dernières sont carrées mais cette forme que Tanguy appréhende comme rigide ne lui convient pas et il décide finalement de séparer la feuille en trois espaces triangulaires dont les bords se confondent avec ceux de la feuille et, pour certains, se fondent dans le dessin pour en devenir une constituante centrale (tour à tour, ils constituent le sol ou le ciel de chaque portion narrative).

9.1.2.1. Tanguy, une verticalité et une horizontalité avortée

Tout en dessinant, Tanguy parle presque sans s'arrêter. Bientôt, sa mère s'invite dans son discours et semble constituer un point nodal où activité graphique et activité langagière se font écho l'une et l'autre pour soutenir un travail d'expression et d'élaboration commune. Ce n'est pas la première fois que Tanguy parle de sa mère en des termes tout à la fois haineux et désespérément aimants, dans une attente sans fin que des affects tendres puissent lui être adressés. Toutefois, cette portion du récit familial, au cœur même de ce temps partagé avec Tanguy en huit clos, me semble particulièrement évocatrice de la relation qui le lie à sa mère, objet de toutes ses préoccupations et personnage principal, voir quasi exclusif, de son théâtre interne.



Ainsi, dans la deuxième case, le personnage descend une pente abrupte et semble manquer d'équilibre, d'autant qu'il est poursuivi par une avalanche. C'est à ce moment précis que Tanguy commence à parler de sa mère. Il raconte qu'il a appris à faire du ski très jeune puisque quand cette dernière était enceinte elle continuait à skier. Il poursuit en laissant entendre qu'elle ne souhaitait pas *tomber* enceinte, qu'elle était trop jeune, et qu'ainsi, aux prémices de sa venue au monde, sa mère s'exposait passivement aux dangers du ski dans le but mortifère d'avorter de cet enfant qu'elle haïssait déjà. Dans sa planche, *la chute* est inévitable, le skieur *tombe* lourdement mais finira tout de même par remonter la pente en quête d'une ascension salvatrice, pour finalement retomber à nouveau.

Ici, il est question d'un espace-corps qui ne cesse de briser les dimensions habituelles qui organisent l'expérience spatiale du sujet : à savoir l'horizontalité et la verticalité (particulièrement prégnantes en bande-dessinée, depuis les cases rectan-

gulaires jusqu'au damier qui parcellise la planche). Sur ce point, l'apport de la phénoménologie est très éclairant en tant que l'horizontal est pensé comme ce qui marque l'horizon de l'expérience existentielle de l'espace et la verticalité comme ce qui permet au sujet l'expérience de l'a-Soi, envers-Soi et de Soi-vers le monde. Dans cette planche, nous nous trouvons face à une horizontalité avortée, prise dans une répétition sans fin où le mouvement de la lecture se trouve enjoint à revenir à lieu central de la chute (la case du milieu), comme écrasée par une verticalité qui s'affaisse ou se dérobe depuis des lignes obliques. L'espace triangulaire de la vignette ne permet pas que l'horizon du skieur se déploie au-delà d'un éternel recommencement ni que l'espace puisse être habité de toute sa hauteur, depuis une verticalité stable qui ne laisserait craindre ni l'ascension abrupte d'un sommet inaccessible, ni la chute. Tout cela à la manière des différents énoncés de Tanguy concernant sa mère, tous dialectisés à la dynamique de l'ascension/chute.

9.1.2.1.1. L'histoire sans fin de Tanguy, un éternel recommencement

Rappelons que notre première hypothèse envisage le média bande dessinée comme un système formel et narratif favorisant l'émergence de processus psychiques liés à l'espace et au corps vécu du sujet créateur et pourrait constituer un indicateur clinique concernant le rapport que le patient entretient avec son environnement et son propre corps. C'est d'ailleurs l'hypothèse que j'ai soutenu dans mon premier article publié en 2018 dans *Cliniques Méditerranéennes* et intitulé « La bande dessinée comme scène psychique : entre séquentialité et dé-mesure ».

En effet, le système narratif qui régit la planche de bande dessinée procède d'un découpage spatial du récit à partir d'unités iconiquement différenciées les unes des autres par des cadres et qui correspondent aux vignettes. Ces unités sont prises dans un double mouvement de différenciation et de liaison, existant synchroniquement pour elles-mêmes, tout en s'organisant diachroniquement en « *séquences narratives*¹²⁰ » (Groensteen, 1999). Ainsi, la planche de bande dessinée s'organise, pour une part, autour de la question du découpage et de l'agencement spatial. Ce que

120 Coprésence de plusieurs vignettes appréhendées comme une totalité et vectorisées par un projet narratif.

l'on retrouve avec force dans la production de Tanguy, qui parcellise l'espace en trois vignettes dont les bords sont communs, induisant par là un effet d'ambiguïté entre ce qui appartient au cadre de la vignette, son contenant, et ce qui appartient à son contenu (puisque les bords forment la montagne que gravit le skieur). Précisons que l'espace et le corps vécu ne peuvent exister sans lien avec la temporalité et qu'il nous faut d'abord considérer cette dimension de la clinique avant de poursuivre notre analyse.

Dans son strip, Tanguy met en scène un skieur solitaire, se déplaçant dans un espace sans fond ni profondeur, recommençant inlassablement le même schéma : ascension-descente-chute, dont l'ordre alterne au gré de la circularité qui ordonne cette planche. Dès la première case, deux niveaux chromatiques découpent l'espace vertical de la planche que le skieur s'évertue à gravir. En bas, l'espace est majoritairement bleu clair du fait de la neige qui jonche le sol. En contrepoint de cette couleur froide qui évoque le gel, le haut de la planche est habité de nombreux motifs oranges, jaunes et rouges, dont un soleil représenté comme « *une boule de feu* » et une étoile filante incandescente. Dans la deuxième case, le personnage descend une pente abrupte et semble manquer d'équilibre, d'autant qu'il est poursuivi par une avalanche. C'est à ce moment précis que Tanguy commence à parler de sa mère. Il raconte qu'il a appris à faire du ski très jeune, avant même sa naissance puisque quand sa mère était enceinte elle continuait à skier. Une forme de tristesse et d'abattement son palpable à l'énoncé de cette information, il poursuit en laissant entendre qu'elle ne souhaitait pas tomber enceinte, qu'elle était trop jeune, et qu'ainsi, aux prémices de sa venue au monde, sa mère s'exposait passivement aux dangers du ski dans le but mortifère d'avorter de cet enfant qu'elle haïssait déjà. Dans sa planche, la chute est inévitable, le skieur tombe lourdement et pleure des larmes rouges mais finira tout de même pas remonter la pente en quête d'une ascension salvatrice, pour finalement retomber à nouveau.

Tanguy revendique l'aspect circulaire de sa planche qu'il met en lien avec sa propre vie au sein de laquelle il ne trouve aucune issue. Cela fait quinze ans qu'il tourne en rond, qu'il avance puis régresse dans ses thérapies, qu'il se trouve enfermé dans des schémas toujours identiques : « *la tête dans le guidon* » et qu'il ne voit pas d'issue possible. Tout cela à la manière de la relation qu'il entretient avec sa mère qu'il

évoque très souvent comme une quête sans fin d'un amour qui aurait dû avoir lieu mais qui a été avorté, et au sein duquel Tanguy, dans une relation masochiste où désespoir, agressivité et jouissance s'entrelacent, semble espérer qu'un jour des affects tendres puissent lui être adressés. A défaut et dans l'attente, il ne cesse d'aller solliciter cet amour auprès d'une mère qu'il décrit comme ouvertement malveillante à son égard, alternant entre une indifférence glaçante, omettant par exemple d'inviter Tanguy aux vacances de famille et demandant à tous de taire l'information afin que l'enfant non désiré ne vienne pas faire irruption là où il n'est pas attendu, et une agressivité brûlante à travers de multiples humiliations ou insultes à l'égard de Tanguy qui ne cesse d'alimenter ce terreux pulsionnel maternel qui, à défaut d'être aimant, signe au moins qu'il se passe quelque chose de vivant dans la relation qui les lie. Dans son utilisation du mot « circulaire », Tanguy qualifie l'impression persistante que sa vie est en mouvement mais que rien n'avance vraiment. Comme si, happé, il ne pouvait que revenir inlassablement au même point de chute (maternel) qui, insensible au passage du temps, reste toujours le même. Un peu à la manière de ce queBinswanger (1960) a pu écrire sur le temps vécu dans la mélancolie. Mettant en avant des effets de confusions au sein des notions plurielles de « *protention, rétention et présentation* ». Trois termes temporels indissociables, liés dans une trame continue dont le point d'encrage est le présent. Les souvenirs, rétentions, se rapportant à ce qui a été présent et la « protention » étant l'attente qu'advienne un nouveau présent. Tout cela depuis des attributions différenciées en matière d'inscriptions temporelles tout en étant toujours présentifiées dans l'expérience du sujet. Cette notion nous amenant à la lisière de l'atemporalité de l'inconscient Freudien et de la temporalité vécue du Dasein phénoménologique. A Binswanger de préciser que, dans la mélancolie, lorsque la rétention se confond avec la protention, dans le cas de Tanguy, depuis un désamour et une chute première qui ne cesse de se répéter telle une prophétie, alors le présent débouche sur une forme d'attention pesante, collante, concentrée sur cet objet passé, qui exclut Tanguy de son être-là au monde. Celui-ci étant tout à la fois ancien et craint sans jamais pouvoir être saisi dans le présent. Comme dirait Tanguy sur sa propre vie : « *J'ai la tête dans le guidon !* ».

9.1.2.2. Le cyclique comme articulation du spatial et du temporel

Pour rappel, en bande dessinée, une unité iconique (vignette) peut difficilement être considérée comme narrative en soi puisqu'elle ne crée aucune articulation temporelle, ni aucune articulation spatiale. A l'inverse, l'adjonction de plusieurs vignettes entre elles, que l'on nomme une séquence, permet d'inscrire cette dernière dans une continuité narrative et temporelle organisée autour d'une origine et d'une fin. Autour, donc, d'une dimension spatiale et temporelle propre au récit. A cet effet, et pour être au plus près de ce qu'a pu nous dire Tanguy, nous proposons d'utiliser le terme non pas de circulaire pour qualifier la temporalité de sa planche, mais celui de cyclique qui préserve la notion de début et de fin : ici alternativement l'ascension ou la descente, l'espoir d'être aimé ou la haine, avec pour motif central et pivot : la chute, qui est au centre de la composition de Tanguy. Ainsi, l'espace de la planche depuis son horizontalité écrasée par une verticalité avortée oriente l'ensemble de la dynamique temporelle vers un point de chute inévitable, qui ne peut que se répéter, dans des effets de contaminations massives du présent par ce qui n'est jamais advenu et ce qui n'advient jamais.

Emparons-nous maintenant de la production principale de Tanguy, la bande dessinée sur plusieurs planches qu'il a créée dans le cadre du groupe.

9.1.3. Tanguy et le travail de représentation

Depuis que le groupe a débuté, cela fait plusieurs séances que Tanguy hésite, indécis, entre un personnage ou un autre, une histoire ou une autre, peut-être tout en même temps mais...Non...Rien ne lui convient. Il produit des dizaines de brouillons d'un geste rapide dont la trace n'est qu'à peine perceptible sur les feuilles, il donne vie à des personnages-mirages dont la consistance corporelle tient du vaporeux. Il finit par se souvenir d'un conte qu'il avait jadis inventé et qu'il souhaite pouvoir mettre en image. Cependant, devoir délimiter des portions narratives grâce à des cases ne lui plaît guère, trop « *artificiel* » à son goût. Dans un premier temps, son conte est donc représenté sous la forme d'un tableau/panorama sans case, directement réalisé à la peinture et donnant une vue d'ensemble de son histoire. Tout est déposé

sur la même feuille. Dans ce conte, Tanguy se met en scène sous la forme d'un petit garçon solitaire perdu dans un monde tour à tour minéral, aquatique ou verdoyant. Alors qu'il est seul au bord d'un lac, ce petit garçon croise une femme qui a seulement pour fonction de le soumettre à une multitude de questions avant de disparaître comme elle est venue :

- « *Qu'est-ce que tu fais là ?*
- *Qu'est-ce qu'il t'arrive ?*
- *Tu es tout seul ?*
- *Il ne faut pas pleurer...Qu'est-ce que tu as fait ? ».*

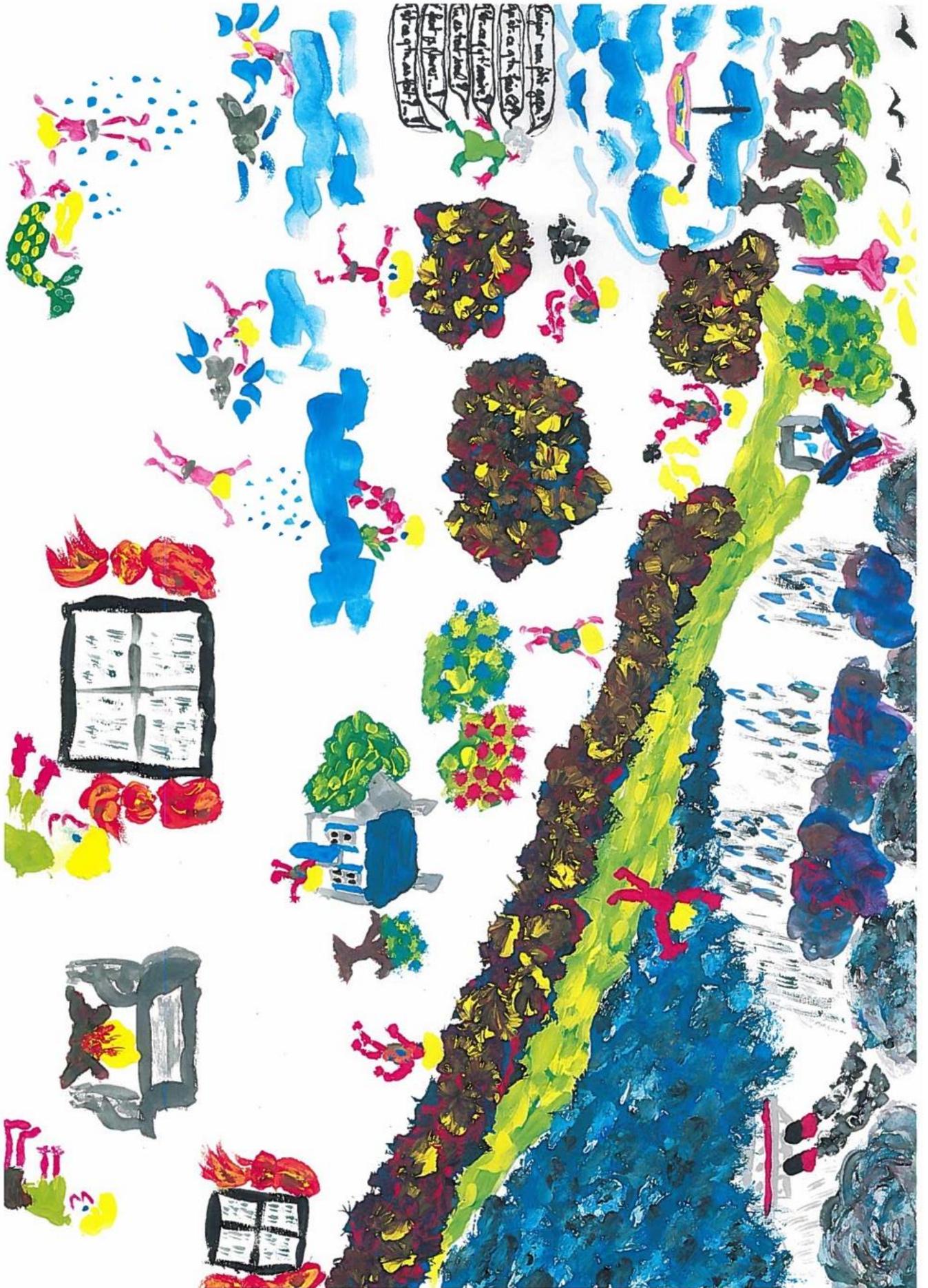
S'ensuit une course à travers une plaine qui se termine aux abords d'un vaste espace aquatique. Le petit garçon rencontre alors un dauphin, il se met à nager avec lui, puis croise une sirène. Cette dernière le terrifie et le personnage fuit en revenant sur la terre ferme. Il entraperçoit un bateau au loin rempli de gens et crie pour se faire entendre et les rejoindre... Son appel reste sans réponse. Il se met alors à pleuvoir, le petit garçon cherche à s'abriter et trouve une maison dont on ne sait si elle lui appartient ou pas. Puis, toujours seul, il regarde la pluie tomber par la fenêtre tout en se réchauffant auprès du feu.

9.1.3.1. Du panorama au récit

Lors des premières séances, Tanguy produit des dizaines de brouillons d'un geste rapide dont la trace n'est qu'à peine perceptible sur les feuilles, il donne vie à des personnages-mirages dont la consistance corporelle tient du vaporeux, laissant craindre qu'ils ne disparaissent emportés par leurs propres mouvements. Lors de la 3^{ème} séance, un contenant ancien semble émerger à l'endroit du conte qu'il souhaite mettre en image, récit dialectisé à une relation thérapeutique d'importance pour Tanguy et qui n'est pas sans rappeler celle qu'il entretient aujourd'hui avec la psychologue du service et qu'il commence à nouer avec moi. Ainsi au milieu de ce paysage de brouillons épars et vaporeux, un fil est tiré. Toutefois, le média bande dessinée n'est pas sans faire vivre une forme de despotisme et les nombreuses règles formelles qui président à son avènement sont appréhendées par Tanguy avec angoisse, ce qu'il essaye de masquer derrière un désaveu timide. En effet, il juge les cases

comme relevant d'un procédé artificiel bien qu'il ait pu en éprouver toute la valeur libératrice lors de la 4^{ème} séance. Son conte sera donc représenté sous la forme d'un tableau « panorama » directement réalisé à la peinture et qui donne une vue d'ensemble de son histoire : tout y est, tout a été déposé. Ce n'est qu'à la 11^{ème} séance que Tanguy souhaitera s'emparer de ce panorama comme point de départ pour enfin réaliser des planches « *avec des cases* ». Cette rencontre avec la question de la case a été l'objet de nombreux enjeux dans la relation avec Tanguy d'une part, mais également dans la manière dont il va vivre et investir le média bande dessinée, depuis une ambivalence qui l'amène à considérer cet espace expressif tour à tour comme despotique et/ou libérateur.

Au fil des séances le mouvement qui accompagne la rencontre de Tanguy avec le cadre de la vignette semble tenir d'une forme de resserrement. En effet, tout se passe comme si Tanguy avait été amené, petit à petit et en appui sur le média bande dessinée, à rassembler une pensée et une créativité initialement débordante





9.1.3.2. Le cadre-case, un espace structurant

9.1.3.2.1. Tanguy et les fonctions de l'enveloppe psychique.

Ce n'est qu'à la 11^{ème} séance que Tanguy souhaitera réaliser ses planches définitives « *avec des cases* » : il se saisit à plusieurs reprises d'un stylo noir, le débouche, mime un geste de tracé, puis se ravise...Il fera ça pendant une demi-heure pour finir par tracer ses cases tout en commentant : « *les cases ça range mais ça arrange pas...ça me coûte de faire ça* ». Ces cadres-cases sont tracés avec empressement, comme une urgence à se défaire d'un exercice désagréable bien qu'indispensable. Elles prendront une forme minimale : celle d'un simple trait séparateur, commun aux deux vignettes attenantes et ouvert sur les bords de la feuille. A certains égards, le cadre est ici investi à minima depuis sa fonction séparatrice et semble peiner à soutenir une « *fonction de clôture* » (Groensteen, 1999) que l'on pourrait rapprocher dans le champ de la psychanalyse à une « *fonction contenante* » (Anzieu, 1985) ou de « *handling* » (Winnicott, 1972).

Cette délimitation spatiale par les cases se présente comme un processus préparatoire au prélèvement iconique et quasi chirurgical que Tanguy va devoir opérer sur son panorama pour remplir ses cases. Ainsi, le mouvement qui accompagne la rencontre de Tanguy avec le cadre de la vignette semble tenir d'une forme de resserrement, tout se passe comme si Tanguy avait été amené, petit à petit et en appui sur le média bande dessinée, à rassembler une pensée et une créativité initialement débordantes en un récit iconique réagencé et restructuré. (Cf : planche ci-dessus) Quels sont les processus psychiques à l'œuvre au cœur même de ce resserrement ? Le cadre de la case en est-il, au moins partiellement, le porteur ?

Nous l'avons vu depuis un regard psychanalytique et un rapprochement isomorphique, le cadre peut être saisi au regard du concept de Moi-peau, dans ses dimensions fonctionnelles de pare-excitation, de contenance et de maintenance. Il est à préciser que le concept d'enveloppe psychique est à envisager, non pas comme un objet quasi formel qui tendrait à une logique animiste¹²¹, mais plutôt comme un

¹²¹ Albert Ciccone décrit très bien les limites de cette logique objectalisante dans son article : Enveloppe psychique et fonction contenante : modèles et pratiques. *Cahiers de psychologie clinique*.

objet défini par les fonctions psychiques qu'il supporte et incarne. Sur ce point, le Moi-peau¹²² est un exemple parfait « *de fonctions, qu'une même enveloppe psychique peut revêtir* » (Vollon, Gimenez, 2015). Ainsi, depuis un regard croisé entre sémiotique et psychanalyse, c'est par ses fonctions que le cadre de la case va pouvoir être appréhendé dans ses dimensions potentiellement « enveloppantes ». Rappelons les rapports de correspondances que nous avons mis en évidence entre le cadre de la case et les différentes fonctions du Moi-Peau :

1. **La fonction de clôture** (Groensteen) présente des points de similitudes avec la **fonction contenant** (Anzieu)
2. **La fonction séparatrice** (Groensteen) suit un mouvement de protection et d'endiguement analogue à la **fonction contenant** et de **pare-excitation** (Anzieu)
3. **La fonction structurante** (Groensteen) est structurellement isomorphe à la **fonction de maintenance** (Anzieu).

Nous retrouvons ces fonctions dans la clinique de Tanguy et notamment lorsque, tout en dessinant, il évoque sa mère en des termes douloureux. Figure fantasmatiquement malveillante là où il la désire rassurante, il semble qu'au cœur de ce lien au premier objet d'amour, Tanguy n'a pas pu introjecter un objet/fonction suffisamment contenant et porteur. Ce dont parle Tanguy à travers ses productions ce sont des fonctions de l'environnement premier qui n'ont pas pu se déployer pleinement. En lien avec l'histoire de sa bande dessinée, il raconte un souvenir d'enfance : une maison secondaire où la famille avait l'habitude de se rendre, son empressement dès la voiture arrêtée à courir chez un couple de voisins pour se soustraire à sa mère et trouver, en ces figures familiales subsidiaires, un lieu sécurisant affectivement. A l'instar de ce souvenir, Tanguy semble sans cesse en quête d'espaces où se déverser dans l'espoir, jamais tout à fait satisfait, que sa vie psychique puisse être accueillie, maintenue et contenue afin qu'un espace réflexif – de re-présentation - puisse advenir. Tout cela associé au besoin presque vital de se

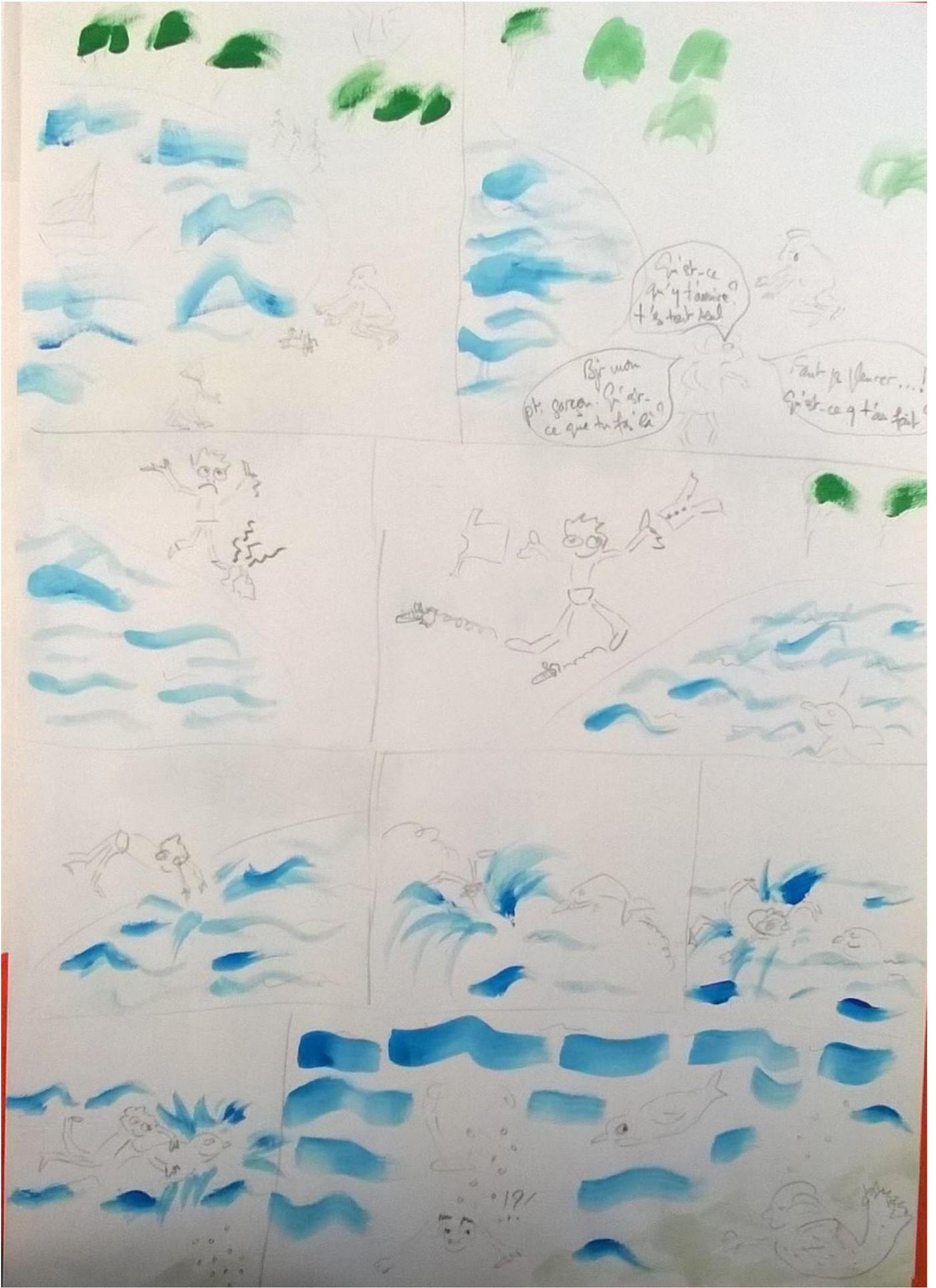
¹²² En ce qu'il peut être considéré comme une enveloppe psychique qui se compose d'un Moi-Noyau résultant de l'introjection d'un objet primordial et d'un Moi-enveloppe remplissant plus globalement les fonctions du Moi-peau (Anzieu, 1990, p. 47).

séparer, pour se protéger, d'une figure tout à la fois omnipotente et malveillante. Au cœur même des fonctions de contenance, maintenance et pare-excitation, potentialisées par le système sémiotique de la BD et investies par Tanguy dans leurs dimensions réparatrices, c'est aux processus psychiques de représentation et de séparation-différenciation que nous allons nous intéresser.

9.1.3.2.2. Le cadre comme arrière-fond « blanc » pour le travail de pensée

Dès le départ, cette aventure graphique est source de nombreuses tensions relatives aux cadre-cases qui composent le média bande dessinée. En effet, Tanguy représente les différentes actions de son conte à travers plusieurs instants iconiques différenciés. Toutefois, ces derniers se lisent de manière relativement désorganisée voir cyclique, donnant l'impression d'un semblant de diachronie qui se trouve malmenée par une organisation spatiale et temporelle discontinue et confuse. Pour autant et bien que ces différents instants iconiques existent, il est difficile pour Tanguy d'imaginer séparer ces portions narratives par un cadre qui aurait pour effet de délimiter spatialement et temporellement les différentes actions qui composent son épopée graphique. Ainsi, il gardera très longtemps l'idée de ne pas dessiner de cases à sa BD, mais se trouvera rapidement limité dans son activité créatrice, n'arrivant pas à se détacher du conte qu'il avait jadis imaginé mais qu'il souhaite aujourd'hui modifier pour le rendre moins sombre et solitaire. Ce pas de côté ne sera possible qu'en présence des cases dans un effet tout à la fois limitateur et libérateur : nous sommes à la 4^{ème} séance et depuis de longues minutes, Tanguy semble perdu devant sa feuille de brouillon. M'appuyant sur une intuition clinique quant à son besoin d'être soutenu et contenu dans son activité créatrice, je lui propose de se contraindre à tracer des cases vides afin qu'il puisse essayer, ensuite, de les remplir librement avec ce qui lui vient à l'esprit. Il entend ma proposition, s'empare d'une feuille vierge et d'un crayon, s'approche, hésitant, de la feuille et, sans la toucher, trace un trait dans l'air comme pour se préparer à ce qui va venir. Il refera cette opération préparatoire pendant plusieurs minutes, laissant pressentir toute la difficulté que représente pour lui le fait de s'astreindre à délimiter l'espace de sa planche. Finalement, il tracera rapidement une grille composée de 6 cases séparées

par un simple filet et ouvertes sur les bords de la feuille. L'hésitation et la tension jusque-là présentes disparaissent pour laisser place à un élan créatif extrêmement riche et qui durera de longues minutes durant lesquelles Tanguy ne parlera pas, concentré sur ces « vides encadrés » (Milner, 1954) qui engendrent une activité graphique intense (d'où naîtra le passage avec le dauphin et la sirène, absent du conte initial). Tanguy conclura cette rencontre avec la case par une phrase qui dit tout l'étonnement que cette expérience a suscité chez lui : « *Les cases ça aide bien, c'est dingue ! Ça libère* » (Cf. story boards ci-après).

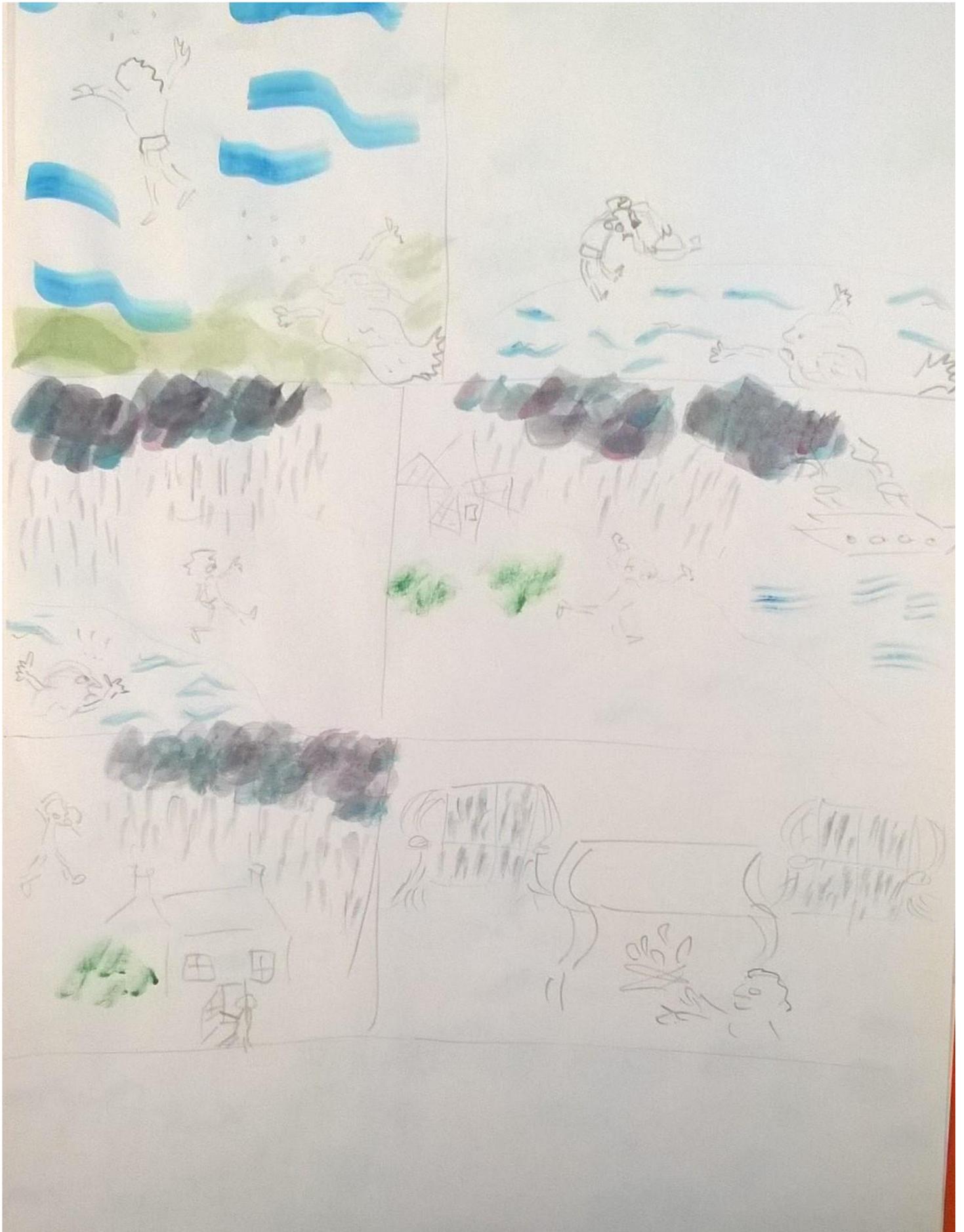


Qu'est-ce
qu'y t'aime?
+ 's tout keal

Bijou mon
pt. garçon. Qu'est-
ce que tu fais là?

Faut le laisser...!
Qu'est-ce q t'a fait?

19/



La structure formelle de la bande dessinée se caractérise par la présence de « *multicadres* » (Groensteen, 1999) donnant corps à une structure qui supporte l'activité représentative et narrative du sujet-créateur. L'investissement de cette structure « encadrant » la représentation pourrait constituer le média bande dessinée comme le lieu d'investissement, de réaménagement et de représentation privilégié de l'activité représentative. D'autant que cette structure est transparente puisqu'elle se donne à voir clairement à travers l'armature de la bande dessinée, qui est une exposition de ses processus de mise en représentation et pourrait, par-là, se rapprocher du concept de méta-symbolisation de Roussillon (2012). Dans son article « *cadre, plan, lecture* » de 1976 Michel Rio explique que le cadre délimite le champ des possibles en termes de perception en soustrayant les objets qui y sont représentés aux infinies possibilités perceptives de la réalité objectale et leur accorde, par-là, une valeur de (re)présentation. Tout cela en contrepoint des espaces blancs qui séparent les cases qui, eux, restent a-représentatifs, tout du moins du côté de l'iconique. Cette fonction de délimitation d'un espace iconiquement dédié à la représentation se rapproche des concepts de « *vide encadré* » de Marion Milner (1952), d'« *écran blanc du rêve* » de Lewin (1972) ou à « l'hallucination négative de la mère » de Green (1972). Soit à la mise en évidence par ces trois auteurs d'une activité créatrice sous-tendue par un espace encadrant qui soutient, appelle et supporte l'activité représentative.

9.1.3.2.3. En creux du cadre, Tanguy rencontre le féminin

Tanguy parle beaucoup, donnant parfois l'impression qu'il s'expose et se dénude à l'endroit même où l'écoute du clinicien est tout à la fois attrapée par la complexité de son discours et la fragilité du sujet qui en est porteur. Toutefois, au détour d'une prise de distance nécessaire avec ce flot de mots, dont on ne sait s'ils dévoilent vraiment ce qui traverse Tanguy, force est de constater que certaines parties de sa vie ne sont jamais évoquées, notamment ce qui concerne son rapport au féminin au-delà de la seule question maternelle. Si le premier personnage que croise le petit garçon du conte est une femme d'un certain âge l'écrasant sous des questions accusatrices qui font immédiatement penser à une figure maternelle oppressante, l'apparition du dauphin et de la sirène semble induire une toute autre dimension du

féminin, plus sexualisée et énigmatique. L'émergence de l'une et l'autre de ces figures semblent tenir de logiques psychiques attenantes, qu'il est peut-être possible de rapprocher de « l'hallucination négative » de Green dans son double déploiement, dont le blanc est la qualité convergente. Nous avons d'une part l'« hallucination négative » qui relève de l'influence d'un mauvais objet attaquant le contenant et les contenus de pensée. Un **blanc-vide** en somme, où la trace et la représentation ne peuvent se déployer faute d'un arrière-fond pour le travail de symbolisation. De l'autre côté, nous avons « l'hallucination négative de la mère » telle que définit plus haut comme un **vide-blanc** qui permet que des contenus de pensée s'y inscrivent et se déploient. Dans la création de sa planche, Tanguy dit bien ce double investissement, entre une vignette « artificielle », soulignant bien toute la vacuité du dispositif qu'elle essaye de présentifier, et une vignette « libératrice » qui donne lieu à l'apparition de la figure du dauphin et de la sirène. Tout à coup, nous ne sommes plus dans un espace despotique écrasant le format du conte, et donc le lieu même où s'inscrit Tanguy, sous celui de la bande dessinée, mais bien dans un nouvel espace en creux, qui appelle et soutient le processus créatif. Dans la confrontation avec cet espace à investir apparaît la figure d'un féminin sexualisée dans sa dimension de dévoration dans une de ses représentations la plus évidente : celle de la sirène. Dans un premier temps, le petit garçon s'offre à un moment d'exploration où, apprivoisant un dauphin par un corps à corps qui n'est pas loin du portage ou de l'enlacement, il va plonger dans un monde souterrain et aqueux. Nous sommes alors dans une rencontre affranchie des enjeux liés au rapport à l'autre en tant qu'il est tout à la fois le même et différent, l'altérité animale relevant d'une étrangeté radicale qui semble ici porteuse plus que monstrueuse. L'exploration aquatique se poursuit pour aller à la rencontre d'une sirène qui terrorise le petit garçon, à Tanguy de préciser que la sirène est pour lui le personnage emblématique de l'ambivalence, séduisante mais non moins dangereuse et dévoratrice. Cette proposition n'est pas sans faire penser au « *féminin érotico-maternel* » tel que théorisé par Jean Cournut en ce qu'il est « *un échec de la pulsionnalisation, de la mise en représentation facteur de non-liaison, voire de déliaison, reste ingérable, carence foncière du travail de liaison* » (Cournut, 2001, p.208). On pourrait alors imaginer que ce « Das ding » Freudien (1895) qui correspond à un reste inassimilable, terreau de la castration inhérente à tout rapport à l'autre, entre en crise chez Tanguy dès lors que la question du lien, et plus

particulièrement au féminin érotico-maternel, s'impose à lui. Il est alors intéressant de constater que ce « quelque chose » a pu se figurer au-delà même d'une figure maternelle déssexualisée et se colorer d'une dimension érotique jusque-là absente de la clinique de Tanguy. Tout cela en appui sur la structure d'arrière-fond de la bande dessinée et en protection des multiples enveloppes dont ce média dispose.

9.1.4. Tanguy et le transfert sur le médium

9.1.4.1. De la violence relationnelle à la culpabilité

Ainsi, très tôt, ma relation avec Tanguy fut bercée par une culpabilité latente à ne jamais trouver le bon positionnement, en premier lieu du côté du cadre que je ne parvenais pas à lui signifier sans lui faire violence. Au point de me laisser imaginer qu'il y avait des formulations verbales ou des attitudes qui auraient permis que cette violence n'ait pas lieu mais qu'un défaut d'habileté clinique ne me permettait pas d'y avoir accès. Le risque ou la « punition » encourue était alors celle d'une rupture de lien, cette violence étant fantasmée comme suffisamment intolérable pour que Tanguy disparaisse. Ou plutôt qu'il ne réapparaisse pas, à l'instar de la bande dessinée qui ne cesse de mettre en scène cette question d'une réapparition à la fois attendue et toujours en péril. Evidemment, la question du sadisme n'était pas loin, et cette crainte pouvait parfois être vécue sur le mode de la jouissance, celle de faire violence à Tanguy là où il ne cessait de s'exposer, à la mesure d'un martyr qui s'abandonnerait corps et âme à l'agressivité et aux désirs meurtriers. Conjointement, c'est un sentiment de « trop-plein affectif » qui a renforcé chez moi cet affect de culpabilité. Dans la relation à Tanguy, je me sentais trop proche, trop aimante, avec l'impression que je répondais là à une demande d'amour presque filiale, séduisante narcissiquement et surtout hors-cadre cliniquement. Cette fois-ci, le risque encouru était celui d'un débordement affectif toujours plus important au point de me laisser dévorer par une relation dont je ne pourrais plus m'extirper. En définitive, c'est comme si, dans cette relation, « *il fallait choisir entre la constipation et la diarrhée* », avec d'autant plus de force que Tanguy est venu me chercher là où j'étais en mesure de lui répondre : au croisement de nos propres problématiques et à l'endroit où elles s'entrechoquent. Tout cela dans une logique anale transparente

tenant à la fois de ma tentative de maîtrise et de contenance dans la relation clinique, et de la problématique de Tanguy éminemment imprégnée de tendances masochistes et sadiques.

Dans le processus de lecture ou de création d'une bande dessinée le lecteur /créateur se trouve confronté aux blancs ou délimitations inter-cases qui lui imposent un mouvement de désinvestissement de l'espace figuratif. Comme si la bande dessinée n'avait de cesse de faire vivre au lecteur/dessinateur une alternance entre des mouvements d'intégration et de rejet de l'espace figuratif, de présence - absence. McCloud (1993) illustre parfaitement ce mouvement par la métaphore suivante : « *Plusieurs fois par page, le lecteur se retrouve comme un trapéziste qui s'élancerait dans l'espace illimité de l'imagination. Puis serait happé par des mains tendues vers lui : l'inévitable case suivante* » (McCloud, 1993, p.98). Cet enjeu de la séparation- liaison induite par le système sémiotique de la bande dessinée est clairement perceptible chez Tanguy dans le processus de création de ses planches. Outre son strip (p.267) où la séparation des cases est avortée – puisque Tanguy se sert des cadres vignettaux pour constituer un motif iconique central de son récit, celui de la montagne, - le reste de ses productions est teinté d'une difficulté très importante à séparer ses dessins et à tracer des cadres. Cet exercice étant vécu comme une contrainte presque intolérable (« *ça me coûte* ») me laissant craindre une disparition de Tanguy du groupe, et, dans une certaine mesure, que ce dernier ne survive pas psychiquement à cette « épreuve ». Pour autant, cette dimension de la séparation n'était pas ressentie comme inaccessible ou non encore advenue, mais bien plutôt comme dangereuse et destructrice depuis des modalités premières de relation d'objet annihilantes et haineuses. Cette question de la séparation inter-cases sera au centre de plusieurs séances, et redoublera chez Tanguy les attitudes ambivalentes à mon égard, entre exclusivité affective et agressivité, et, chez moi, les vécus de transfert par retournement où j'éprouve avec force la nécessité de me séparer de cet autre (maternel), despotique et haineux, tout en jouissant de cette exclusivité affective et de cette emprise, qui avortait toute tentative de se défaire de cet objet écrasant et, par-là, en pérennisait la présence .

Ainsi, dès le début de notre rencontre Tanguy impose son rythme à une relation qui me fera vivre l'attente, l'inquiétude et parfois la surprise lorsque, soudain, le retard n'est plus ce qui ordonne son entrée dans le groupe. Il fait alors irruption dans le couloir ou l'espace du groupe avant même que celui-ci ne commence, à la manière d'une apparition qui surprend et désarçonne. L'effet est toujours réussi au point de déjouer par la surprise toutes mes tentatives de lui rappeler le cadre du groupe ou d'en faire un espace malléable : à la mesure de son entrée spectaculaire lors de la 12^{ème} séance où il arrive pour la première fois en avance, les cheveux hirsutes, en sueur et semble-t-il affolé. Il me prend alors à partie, me reprochant le retard pris pour commencer le groupe tout en mettant en scène l'enjeu presque vital que cela représente pour lui, dans une jouissance non feinte à m'exposer ainsi à un scénario tout à la fois héroïque et mortifère. Dans celui-ci, Tanguy enfourche son vélo pour venir le plus vite possible, bravant la chaleur écrasante et surtout les multiples périples de la ville et manquant, indéniablement, de se faire écraser par un tramway qu'il évite de peu. Il pose là tacitement ce qui ordonne ma relation avec lui : « je peux malmener le cadre, te faire violence et jouir de cette situation, tu dois y survivre, mais attention tu ne dois jamais lâcher, parce que moi, par contre, je n'y survivrais peut-être pas et je pourrais disparaître. »

9.1.4.2. « Les cadres ça range mais ça n'arrange pas » (Tanguy)

Au cours de ce travail de création, il est très coûteux pour Tanguy de tracer les cadres des vignettes, au point même qu'il ne les dédouble pas d'un blanc inter-case et qu'il ne les dessine jamais comme des espaces fermés. Les vignettes apparaissent sous forme d'une grille qui reste ouverte sur les bords externes de la planche. A cet effet, il est important de rappeler que la logique séquentielle est éminemment paradoxale en ce qu'elle construit un projet sémantiquement unifié et cohérent, à partir d'éléments autonomes et différenciés qui possèdent déjà une unité interne. Loin de créer un effet de déliaison et de morcellement, les différentes unités iconiques que composent les cases sont prises dans une illusion de continuité permise, entre autres, par les blancs inter-cases. Ce paradoxe est similaire à celui qui organise le lien à l'autre mais aussi le travail de représentation, à savoir le processus de séparation-liaison. Il faut pouvoir se séparer pour se constituer comme une

individualité et ainsi entrer en lien avec l'autre en tant qu'il a lui-même une existence autonome, de la même manière, les contenus de pensée peuvent être dans des rapports dialectiques dès lors qu'ils existent de manière différenciée et qu'ils peuvent, ainsi, se coupler, s'accoler ou s'opposer.

Tanguy donne l'impression de ne jamais se séparer, il est sans cesse en contact avec sa mère sur le mode de l'envahissement fantasmatique. Cette dernière étant omniprésente dans son discours, ses productions, ses fragilités. Comme s'il lui permettait, par-là, de vivre au-delà même de sa présence spatiale et temporelle, comme une ombre omnipotente. Au-delà de cette figure centrale dans la vie psychique de Tanguy, force est de constater que, dans le lien aux co-animateurs du groupe et aux soignants, il se trame quelque chose d'une impossibilité, là aussi, à se séparer. Non pas sur le mode de la fusion mais sur celui de l'envahissement. Tanguy peine à partir lorsque le groupe se termine et laisse imaginer aux soignants qu'il pourrait apparaître au détour de chaque couloir ou derrière chaque porte. Une fois nos rencontres terminées, Tanguy continue également à exister pour nous psychiquement : nous pensons à lui en dehors des séances, en dehors de l'institution, et il n'est pas anodin que, des années plus tard, nous finissions par écrire deux articles le concernant... A cet effet, sa manière d'investir le cadre de la case et le blanc inter-cases semble significatif : le cadre est là, il n'est pas question d'indifférenciation ou de fusion, mais l'espace nécessaire à une séparation aboutie spatialement n'est pas présent et, s'il devait exister, imposerait un déchirement puisque les vignettes de ses planches partagent une même bordure si ce n'est deux. Ainsi, ses cases semblent condamnées à être étroitement liées, pas tout à fait confondues mais pas tout à fait autonomes. Nous sommes là dans un entre-deux boiteux : ça marche mais ce n'est pas sans risque ni sans peine.

L'évocation massive du familial et de la figure maternelle sera le fil conducteur de l'ensemble des échanges que j'aurais avec Tanguy. Au point que, dans un sentiment de culpabilité certain et avec l'impression de faire revivre le redouté à un enfant sans défense, je sois souvent dans l'obligation de lui imposer un cadre vécu par lui comme limitant et rejetant. Tout cela dans le but de contenir et poser des limites à une relation que Tanguy désire exclusive et dévorante. Il en va de même avec le cadre du groupe qui a été sans cesse attaqué, questionné, déjoué au point qu'il nous faille

souvent imposer des limites qui faisaient violence à Tanguy. Je pense notamment à la fois où il est arrivé dans le groupe avec plus d'une demi-heure de retard. Ce jour-là il lui a fallu un bon quart d'heure pour se mettre au dessin, et quand finalement il s'est trouvé pris dans un élan créateur prolifique et de toute évidence jouissif, le groupe était fini. Faisant fi de nos appels à arrêter de dessiner, une des co-animatrices s'est trouvée dans l'obligation de lui prendre le matériel de dessin des mains, dans une contrainte non plus verbale mais physique ressentie comme infantilissante et violente pour l'une et l'autre des parties. Signant par-là l'échec du cadre à être suffisamment contenant et solide face aux attaques de Tanguy pour lui permettre de s'en emparer comme d'un espace structurant et étayant. Ce sera d'ailleurs lors de cette séance qu'il ne parviendra pas à s'arrêter de dessiner nous obligeant, pour la première et la dernière fois, à lui retirer son matériel de peinture des mains dans un mouvement de limitation et de séparation presque déchirant ou tout du moins nous débordant.

9.1.5. La clinique de Tanguy au regard des hypothèses de la recherche

9.1.5.1. Temporalité et spatialité dans les productions de Tanguy

La clinique de Tanguy est saisie en support de deux productions, dont celle du strip qui interroge tout particulièrement les dimensions de l'espace et du temps vécu. Nous l'avons vu, Tanguy dessine un strip aux vignettes triangulaires qui ne permet pas que l'horizon du récit se déploie au-delà d'un éternel recommencement ni que l'espace puisse être habité de toute sa hauteur. Imposant au personnage et au lecteur un mouvement d'ascension et de chute, d'espérance du lien et d'une impossibilité à s'y installer, structurellement analogues aux énoncés de Tanguy concernant sa mère, tous dialectisés par cette dynamique de l'ascension et de la chute. Ici, l'espace et le temps se vivent au rythme de la relation et semblent indiquer que la question de l'autre est omniprésente. Rejoignant la **première hypothèse** qui stipule que le média bande dessinée se constitue comme un système formel et narratif favorisant l'émergence de mouvements projectifs liés à la spatialité et la

temporalité psychique du sujet qui réalise des planches de BD. Proposition particulièrement perceptible dans la clinique de Tanguy, où la temporalité et la spatialité psychique sont connectées à la dimension de la relation à l'autre qui en façonne le déploiement. Aussi bien, comme je viens de l'évoquer, dans la production de son strip que dans la production de ses planches de bande dessinée.

Revenons au strip. Pour être au plus près de ce qu'a pu nous dire Tanguy, nous avons proposé d'utiliser le terme de « cyclique » pour qualifier la temporalité et la spatialité de sa planche, préservant par-là la notion de début et de fin : ici alternativement l'ascension ou la chute. Ainsi, l'espace de la planche depuis son horizontalité écrasée par une verticalité avortée oriente l'ensemble de la dynamique temporelle vers un point de chute inévitable, qui ne peut que se répéter, dans des effets de contaminations massives du présent par ce qui n'est jamais advenu et ce qui n'advient jamais. Il semble assez net que Tanguy a pu investir le système formel et narratif de la bande dessinée comme un support de projection possible pour ses éprouvés spatio-temporels tel que vécus dans le lien à l'autre. Appuyant la validité de **l'hypothèse 1.1 et 1.2** qui stipulent que le système formel et narratif de la bande dessinée se constitue comme isomorphe, en terme structural et processuel, avec la spatialité et la temporalité psychique du sujet qui réalise les planches de BD. Et que cette possibilité d'inscription isomorphique favorise l'émergence de mouvements projectifs en lien avec la spatialité, la temporalité et la corporéité psychique du sujet qui réalise les planches de BD. Tanguy se présente comme une corporéité et une subjectivité fragile, oubliées dans un espace à la lisière du soi et de l'autre, un espace potentiel où le lien n'advient jamais tout à fait. Tout cela soutenu d'une part par le discours de Tanguy sur la relation à sa mère qui suit elle aussi une logique cyclique, d'autre part par les éprouvés contre-transférentiels qui sont venus teinter la relation et enfin par le discours de Tanguy lui-même concernant l'aspect cyclique de ses planches et son sentiment d'être coincé dans un éternel recommencement.

9.1.5.2. Cadres et travail de représentation

La deuxième production de Tanguy a été réalisée sur plusieurs séances et a connu divers états, passant du conte à un récit réinvesti et réinventé mais aussi passant du

panorama relevant d'une logique de l'ensemble amalgamé, à la bande dessinée, relevant d'une logique de l'ensemble, différencié et dialectisé. Comme j'ai pu le souligner, le mouvement qui accompagne la rencontre de Tanguy avec le cadre de la vignette semble tenir d'une forme de resserrement et de réorganisation du récit. En effet, tout se passe comme si Tanguy avait été amené, petit à petit et en appui sur le média bande dessinée, à rassembler une pensée et une créativité initialement débordante en un récit iconiquement réagencé et restructuré. Néanmoins, cette rencontre avec l'espace de la bande dessinée ne s'est pas faite sans peine pour Tanguy, qui l'a vécue tour à tour comme despotique ou libératrice. Tanguy a pu évoquer les effets structurants du rapport à la case qui, en première intention a été vécue comme artificielle dans l'exercice qu'elle impose et que j'imagine bien loin de la vie psychique de Tanguy que l'on peut qualifier de débordante, mais qui, en deuxième intention, est appréhendée comme un espace qui protège, qui ouvre un possible délimité et sécurisé et qui peut être investi sans risque. Au point de permettre à Tanguy, sur certaines séances, de concentrer son imaginaire et sa créativité à l'endroit de la case. Cet effet d'artificialité est d'une très grande justesse dans ce qu'il désigne des paradoxes de la bande dessinée, notamment de vouloir créer un récit unifié et fluide à l'endroit d'une structure langagière visible et morcelée, rejoignant **l'hypothèse 2.1** qui précise que l'hypertextualité de la bande dessinée constitue ce média comme support de représentation privilégié de l'activité représentative du sujet-créateur. Soit comme support de méta-symbolisation. Ici, l'artificiel de l'hypertextualité est perçu, critiqué, pour ensuite être investi comme support de l'activité représentative. Renouant avec la question de l'effet contenant de la case et de ses divers fonctions (telles que délimitées par Groensteen) proches de celles énoncées par Anzieu concernant le Moi-peau. Nous sommes ici au cœur de **l'hypothèse 2.2** qui stipule que l'investissement singulier de la structure encadrante de la bande dessinée soutient certaines fonctions spécifiques au travail de représentation, à savoir les fonctions de : symbolisation, maintenance, contenance et pare-excitation. Ici c'est tout particulièrement aux fonctions de contenance et de pare-excitation que je pense concernant Tanguy et son rapport à la case et au cadre.

Pour revenir au cadre de la case, il est vécu comme « libérateur » tout particulièrement à l'endroit de l'apparition du dauphin et de la sirène. A ce moment de la rencontre de Tanguy avec la bande dessinée, nous sommes dans un espace en creux, qui appelle et soutient le processus créatif. Dans la confrontation avec cet espace à investir apparaît la figure d'un féminin sexualisée dans sa dimension de dévoration et dans une de ses représentations la plus évidente : celle de la sirène. Dimension nouvelle qui n'a jamais été évoquée dans le discours de Tanguy, au sein duquel seul le féminin maternel a droit de citer et qui s'ouvre soudainement, semble-t-il en appui sur la structure d'arrière-fond de la bande dessinée et en protection des multiples enveloppes dont ce média dispose. Rejoignant les termes de la **deuxième hypothèse** qui soutient que la structure formelle de la bande dessinée se caractérise par la présence d'une multiplicité d'espaces rhétoriques délimités par des cadres. Ces « *multicadres* » donnent corps à la structure formelle qui supporte l'activité représentative et narrative du sujet-créateur dans la bande dessinée. L'investissement de cette structure « encadrant » la représentation ordonne le média bande dessinée comme le lieu d'investissement, de réaménagement et de représentation privilégié de l'activité représentative. Ici, il semble que Tanguy a pu mettre en représentation certains motifs considérés comme dangereux en appui sur la structure langagière de la bande dessinée tout à la fois contenante et soutenante dans ce qu'elle incarne de l'activité représentative.

9.1.5.3. Strip, planche et transfert sur le médium

Pour Tanguy, ce qui alimente la nécessité de passer par le panorama avant de pouvoir réaliser sa bande dessinée est, en partie, sa difficulté très importante à séparer ses dessins et à tracer des cadres. Cet exercice étant vécu comme une contrainte presque intolérable (« *ça me coûte* ») me laissant craindre sa disparition du groupe, et, dans une certaine mesure, que ce dernier ne survive pas psychiquement à cette « épreuve ». Pour autant, cette dimension de la séparation n'était pas ressentie comme inaccessible ou non encore advenue, mais bien plutôt comme dangereuse et destructrice depuis des modalités premières de relation d'objet annihilantes et haineuses. Cette question de la séparation inter-cases sera au centre de plusieurs séances, et redoublera chez Tanguy les attitudes ambivalentes à

mon égard, entre exclusivité affective et agressivité, et, chez moi, les vécus de transfert par retournement où j'éprouve avec force la nécessité de me séparer de cet autre (maternel), despotique et haineux, tout en jouissant de cette exclusivité affective et de cette emprise, qui avortait toute tentative de se défaire de cet objet écrasant et, par-là, en pérennisait la présence. J'ai beaucoup évoqué la spécificité du lien avec Tanguy et les vicissitudes du transfert qui a alimenté son rapport au médium et notre relation. A cet effet, la clinique de Tanguy est très proche de **l'hypothèse 3.1 et 3.2** qui soutiennent que la structure formelle de la bande dessinée procède d'une délimitation de l'espace par les vignettes, et d'un mouvement d'investissement et de rupture entre l'espace iconique et les blancs inter-cases. Cette caractéristique ordonne le média bande dessinée comme le lieu de réémergence de vécus psychiques liés à la première relation d'amour par la réactivation des questions relatives à la séparation et à la dialectique présence/absence. Également, que cette réactivation de traces mnésiques liées à la relation première avec l'objet s'actualise dans le transfert sur le médium. Ce qui est particulièrement perceptible dans la manière dont Tanguy investit le cadre de la case et le blanc inter-cases est significatif : le cadre est là, il n'est pas question d'indifférenciation ou de fusion, mais l'espace nécessaire à une séparation aboutie spatialement n'est pas présent et, s'il devait exister, imposerait un déchirement puisque les vignettes de ses planches partagent une même bordure si ce n'est deux. Ainsi, ses cases semblent condamnées à être étroitement liées, pas tout à fait confondues mais pas tout à fait autonomes. Rejoignant les éprouvés qui ont dialectisé l'ensemble de la relation transférentielle avec Tanguy. Nous sommes ici dans une relation transférentielle dialectisée par le média bande dessinée qui rejoint pleinement ma **troisième hypothèse** qui stipule que le système langagier de la bande dessinée se construit autour d'un double mouvement d'investissement et de rupture qui en appelle aux mouvements transférentiels sur le médium réactualisant des expériences liées à la relation primaire avec l'objet, particulièrement à la relation de Tanguy avec sa mère telle qu'elle infiltre toute sa vie psychique dans une omniprésence écrasante et despotique.

9.2. CHARLIE, LA VERTICALITE RELATIONNELLE

« Si je dis à l'instant : « Reste donc ! tu me plais tant ! » alors, tu peux m'entourer de liens ! Alors, je consens à m'anéantir ! Que l'heure sonne, que l'aiguille tombe, que le temps n'existe plus pour moi ! »
(Goethe, 1950, p.107)

Charlie est un patient d'une cinquantaine d'année, au physique abîmé et peu soigné. Il semble toujours sortir du lit, a les cheveux en bataille, la barbe mal rasée et ses doigts sont couverts de tâches marron foncé à l'endroit où il tient sa cigarette. D'ailleurs, il transporte constamment avec lui une odeur de tabac froid. Charlie a également un problème d'élocution qui rend la compréhension de son discours difficile, il parle comme si les mots étaient devenus pâteux ou mous, au point de ne pas pouvoir leur donner une forme reconnaissable. Les mouvements et la forme de sa bouche accompagnent cette impression de matière molle, d'autant que Charlie vient parfois en séance sans son dentier donnant la sensation qu'il produit des mots qui n'ont pas été soutenu par une structure dure, des mots mâchés et mouillés. Outre ces particularités physiques, Charlie fait vivre des émotions très fortes dans le lien, entre investissement et désinvestissement, présence quasi exclusive et disparition soudaine qui laisse fantasmer qu'il a disparu.

Lors de notre première rencontre, Charlie est alité, trop souffrant pour que je puisse prendre le temps de lui parler du groupe avant que celui-ci ne commence. L'infirmière me dit que c'est un patient qu'il est difficile de solliciter et qui risque de ne pas venir au groupe ou d'en partir rapidement. Me laissant entendre que c'est un patient qui ne tient pas et échappe sans cesse à son interlocuteur. Pourtant, et contrecarrant le scepticisme de l'équipe soignante, Charlie se présentera à la première séance, avec un retard qui deviendra vite un élément caractéristique de son entrée dans le groupe. Il participera à 3 séances sur les 6, avec une intensité de présence qui me donnera l'impression que son être-là dans le groupe aura été bien plus conséquent et durable. Lors des séances, Charlie s'assoit toujours à côté de moi et sollicite passivement toute mon attention par des jeux de regards et d'attentes relatifs à sa production. Rapidement, ces jeux sont sous-tendus par une exaltation

partagée face à ses indécisions, qu'il exprime avec une jouissance sadique dont je m'empare, que je reprends et que nous mettons en scène à travers des échanges verbaux toujours identiques qui simulent la crainte, l'attente, l'incertitude, et enfin le dénouement. Au-delà de ce schéma relationnel, le lien à Charlie se caractérise par son immédiateté, dans un présent perpétuel où Charlie ne semble appréhender ma présence que dans le temps du jeu, en dehors duquel il n'exprime aucun mouvement allant dans le sens de la relation, sortant bien souvent du groupe sans un regard ou sans dire au revoir. Cette immédiateté dans le lien est pétrie de deux extrêmes qui ne supportent aucun ajout ou compromis : faite d'une présence écrasante et exclusive ou d'une absence laissant fantasmer une disparition absolue.

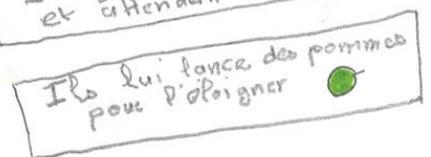
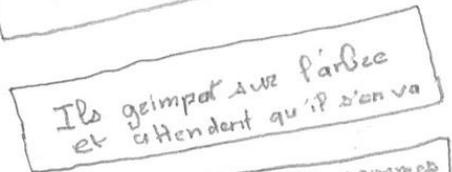
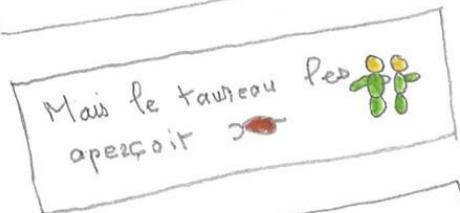
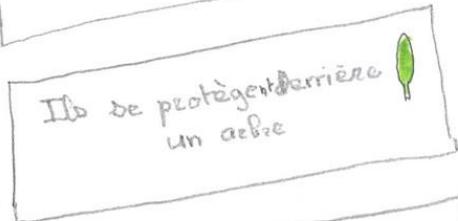
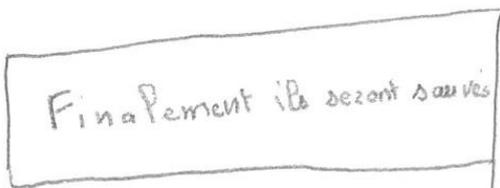
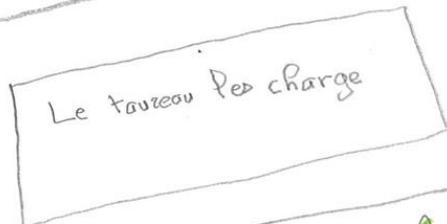
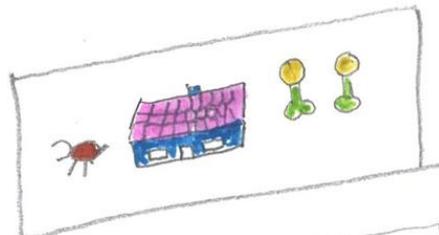
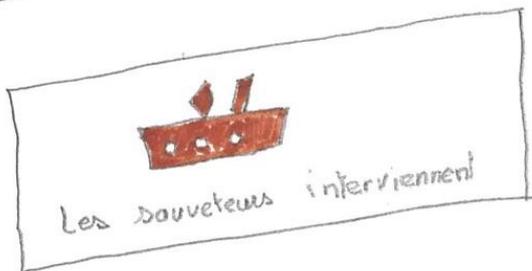
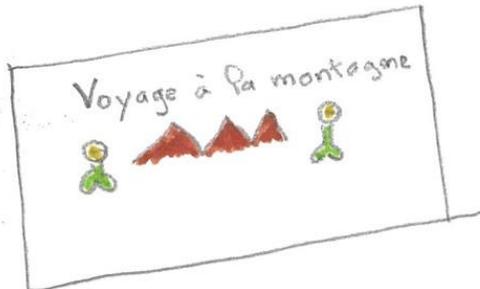
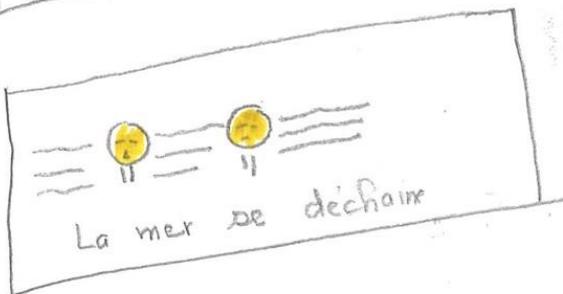
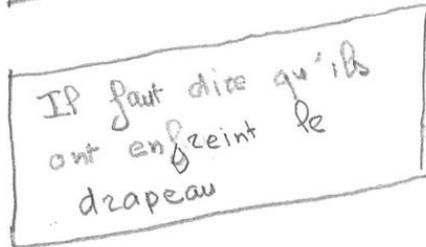
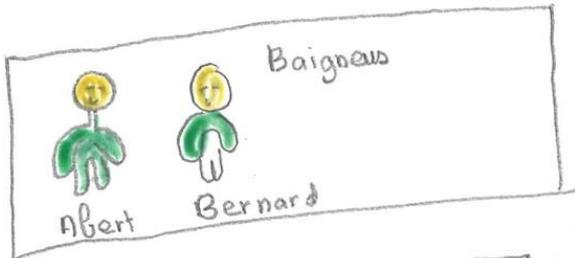
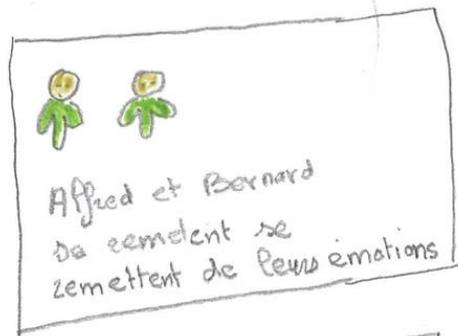
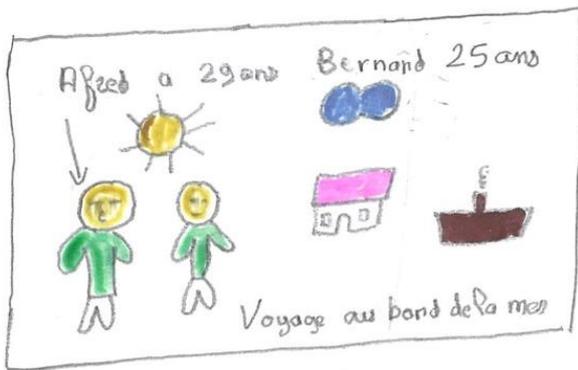
A la différence de Tanguy dont la clinique parcourt l'ensemble de mes hypothèses de travail, avec Charlie nous n'en parcourons que deux, à savoir : celle qui concerne la question transférentielle et celle, accolée, qui concerne l'espace et le temps vécus. Permettant ainsi d'attraper la multiplicité des investissements que peut susciter la bande dessinée qui, dans la clinique de la création, n'est pas un objet total et immuable, mais se trouve très souvent objet d'investissements partiels selon les problématiques dominantes chez le patient. Toutefois, et ce sera également le cas dans la clinique de Rodolphe, je peux d'ores et déjà faire le constat que la pierre angulaire de mon travail, et c'est cliniquement un point d'importance, reste la question transférentielle. Qui, au fil de cet écrit, se constitue avec intensité comme la plaque tournante des investissements pulsionnels et fantasmatiques du médium bande dessinée.

9.2.1. Temporalité et spatialité psychique chez Charlie

9.2.1.1. Le présent, un perpétuel inconnu

Lorsque je pense à Charlie c'est en premier lieu son aspect physique qui me revient en tête, avec l'impression d'avoir à faire avec un corps et un sujet en errance, se rapprochant dans mon imaginaire de ces figures de la rue que l'on qualifie de SDF ou d'exclus. De ces figures qui interpellent tant on voudrait les croire diamétralement étrangères à ce que l'on est, et qui donnent à voir, à sentir, à évaluer

parfois, la grande précarité dans laquelle elles se trouvent. Avec cette particularité d'échapper toujours au lien ou à la rencontre, même lorsqu'elle est sollicitée, d'avoir cette puissance de présence dont on ne sait si elle tient au fait qu'elle dérange ou au fait qu'elle diffère, les deux se rejoignant peut-être, et cette force de disparition laissant planer, parfois, souvent même, la question de la mort. Charlie n'est pas loin de ces errants, il arrive en retard au groupe sans que jamais je ne lui en dise rien tant il semble appartenir à un autre espace-temps où la fragilité du lien est patente, il repart comme il est venu, sans horaire et sans bruit. Il disparaît du groupe au bout de trois séances. Après quoi je le croise à plusieurs reprises dans le parc de l'hôpital, toujours au même endroit, sur un banc à fumer cigarette sur cigarette. Son physique est comme oublié, marqué par la souffrance psychique et les problèmes de santé, habillé de vêtements usés et sans forme. De son histoire, je ne sais absolument rien. En cela, je suis amputée d'un savoir protecteur, qui aurait pu me permettre de faire des hypothèses, d'alimenter le travail de mise en sens d'éléments formels que j'aurais pu assembler à la manière d'un puzzle. Néanmoins, bien qu'inconfortable, cette absence de savoir, si elle ne me protège pas de cette clinique très particulière, protège certainement Charlie et son œuvre de toutes surinterprétations, extrapolations ou artifices théorico-cliniques. Seule sa production et notre relation pourront être saisies à la lumière des mouvements transférentiels qui les ont rythmées.



9.2.1.1.1. La synchronie comme temps de la rencontre

Bilal, Hergé, Tardi, de grands noms de la bande dessinée que Charlie évoque dès la 2ème séance. Laisant entendre que, de la bande dessinée, il ne connaît pas seulement les ouvrages grands publics et destinés à des lecteurs plutôt jeunes, mais également des ouvrages plus sombres, plus complexes destinés à un public adulte. En réponse à ces énoncés, j'imagine que Charlie a une certaine connaissance de la bande dessinée et de ses codes et je lui fantasme, dans une identification à peine voilée aux enjeux narcissiques certains, une vie psychique dense culturellement. Lorsqu'arrive le temps de réaliser ses premiers brouillons, Charlie se met à dessiner facilement, d'abord pour faire quelques recherches graphiques concernant ses personnages et le milieu dans lequel ils vont évoluer, et rapidement pour réaliser un story-board qu'il terminera dès la première séance. Je suis alors très surprise de la forme que prend ce dernier, qui n'est pas disposé en « bandes horizontales » formant des séquences qui pourraient être lu comme on lit un texte, de gauche à droite, mais disposé en bandes verticales, une image en remplaçant une autre. A l'horizontalité se substitue la verticalité.

9.2.1.1.2. De la verticalité paginale à la verticalité relationnelle

Dès les prémices, la question de l'horizontalité et de la verticalité relationnelle est présente dans la clinique de Charlie. Ma première rencontre avec lui se fera sous la forme d'un raté lors d'une tentative de lui présenter le groupe la semaine avant qu'il ne débute. Tentative déjouée puisque je n'ai pas pu m'adresser à lui : il était cloué au lit, dans une horizontalité fébrile qui ne laissait aucune place à la rencontre. L'équipe ne pensait pas qu'il se présenterait au groupe. Finalement il sera là à la première séance, souriant, assez grand, imposant une verticalité tout à la fois vivante et ouverte. Cette verticalité relationnelle prendra rapidement la forme d'une relation « côte à côte » puisque Charlie s'assoit toujours à mes côtés, en cela nous partageons une proximité spatiale, qui, soutenue par des mouvements transférentiels intenses, est rapidement devenu un espace commun non loin d'un air transitionnel « à deux » au cœur même de l'aire transitionnelle groupale. C'est en cela que je qualifie cette relation de verticale : en ce qu'elle tient tout à la fois du resserrement sur une dimension duelle au sein d'un groupe plus étendu, mais aussi

en ce qu'elle tient d'une verticalité temporelle de l'instant ou de l'instantané. En effet, au-delà de la question spatiale, c'est également en terme temporel que s'est imposée cette dimension de la verticalité tant les échanges avec Charlie semblaient tenir d'une logique synchronique et de l'instant, perpétuellement vécue dans un présent suspendu. Je reviendrai un peu plus tard sur cette question et sur le jeu qui l'a incarnée.

Cette relation « côte à côte » peut être entendue dans sa dimension d'accompagnement et de partage, voire dans sa dimension réflexive vis-à-vis des vécus de Charlie. Mais aussi dans sa valeur de rencontre entre deux espaces dont les bordures viennent à s'accoler à l'endroit d'un rythme commun. Il est à noter que cette dimension spatiale qui qualifie la relation thérapeutique avec Charlie était différente de celle qui existait avec les autres patients du groupe où il me fallait aller au-devant d'eux, soit en penchant mon corps vers l'avant pour accompagner mes paroles d'une direction spatiale, soit en me levant pour aller m'asseoir à leur côté. En cela, j'étais dans une forme d'intentionnalité du lien. Ainsi, de la même manière que la bande dessinée de Charlie s'impose par la singularité de sa forme toute en verticalité qui ne peut, de fait, que laisser la place à une narration paradoxalement synchronique¹²³, la relation thérapeutique qui se noue avec lui s'impose dès les débuts par une puissance de présence qui n'existe qu'au présent, un lien de l'instant ou de l'instantané. En somme et pour le dire autrement, à l'instar de l'espace paginal qui est investi en verticalité et suivant un jeu de sollicitation-réponse sur lequel je reviendrai par la suite, la relation thérapeutique avec Charlie prend la forme d'un resserrement teinté d'immédiateté qui, s'il devait être représenté visuellement, serait formellement analogue à l'agencement de ses vignettes et aux motifs de sa narration : celle d'une colonne verticale qui échappe au passé et au futur, et n'est qu'un présent continuellement renouvelé dans les aventures qu'il supporte et qui se vivent à deux.

¹²³ Tout du moins dans les codes culturels qui sont ceux des pays occidentaux, où l'écriture et la lecture se font de gauche à droite, ce qui n'est pas le cas de l'écriture Mongole par exemple, qui s'écrit de haut en bas. Ainsi, il serait maladroit de concéder une valeur synchronique intrinsèque à une « écriture » verticale, je propose de la considérer comme telle dans la planche de Charlie au regard de sa connaissance de la bande dessinée, des codes culturels qui sont les nôtres mais aussi en appui sur la nature de notre relation et sur les ressentis contre-transférentiels qui s'y accolent.

9.2.1.1.3. « Il est nécessaire d'être dans le même temps : contemporain »

Avant d'envisager l'émergence de cette verticalité relationnelle - que j'aborderai sous le terme temporalisé de synchronie - comme le témoin et le signe clinique d'un rapport à l'autre et au monde singulier chez Charlie, il me semble important de l'appréhender dans ce qu'elle soutient de l'interrelationnel. Dans son ouvrage « l'extension de la psychanalyse » (2015) Kaës se saisit tout particulièrement de cette question de la synchronie et de la diachronie relativement au groupe. Il les qualifie comme des dimensions toutes deux essentielles pour soutenir le lien, les identifications conjointes et la mythopoièse groupale.

Sur ces arrière-fonds synchroniques ou diachroniques se forment des synchronies ponctuelles, éphémères, nourries d'émotions, d'affects et d'actions communes et partagées. Cette synchronie qui caractérise les foules, les assemblées, le public d'un concert ou d'une représentation théâtrale, est aussi celle qui lie et fusionne les membres d'un groupe ou d'une famille. (Kaës, 2015, p.109)

Il précise par ailleurs que le lien, dans le groupe, et on imagine partout ailleurs, nécessite pour advenir d'être là, présent, dans un même temps partagé et contemporain. Tout cela est très proche de ce que Charlie a mis en scène dans sa bande dessinée et dans le lien avec moi. Lors de la première séance, je demande à Charlie s'il sait ce qu'il veut dessiner, il dit que non et semble prendre beaucoup de plaisir à cet inconnu à venir. Cette expression de plaisir reviendra plusieurs fois durant la séance alors que s'installe, petit à petit, un jeu entre nous autour de cette attente et de cet inconnu. Charlie met en scène une attitude d'attente qui vise à ce que j'entre en contact avec lui et que je le questionne. A chaque fois il dit ne rien savoir de ce qu'il va faire, dans une expression d'excitation et de plaisir importante. Comme une forme de jeu et d'espace rendu possible au non advenu. Au fur et à mesure, il illustre l'histoire de deux amis qui sont à la mer et se baignent, rapidement l'eau leur monte jusqu'au cou et ils se trouvent en danger. Charlie me sollicite passivement sur les points de jonctions et d'incertitudes et attrape mon regard par l'attente. Au sujet de la case dans laquelle est représenté un bateau je lui demande alors « *vous savez ce qu'il va se passer ?* », puis, au sujet de la troisième case où les personnages sont en danger « *est-ce qu'ils vont s'en sortir ?* ». Tout cela en surjouant une crainte mêlée d'excitation. Il réagit vivement à ces questions par la négative en

secouant la tête et en souriant. Il me dira ensuite qu'un bateau est venu les sauver...Mais on ne sait pas trop si celui-ci va vraiment les sortir d'affaire. Il finira par représenter les baigneurs sains et saufs mais sous le coup de l'émotion. Finalement, sa planche peut formellement se rapprocher d'un d'album illustré où chaque illustration correspond à une page, à une émotion, à une incertitude, comme dans les livres pour enfants où les affects sont surdramatisés pour mieux être attrapés et vécus dans le présent.

En cela, l'effet de saisissement émotionnel et pulsionnel que suscite ce jeu se transforme en inducteur partagé d'un lien avant tout régi par l'intensité de l'excitation qui le traverse. Excitation qui est contenue, en creux, par la question de la création, de la narration et du dispositif thérapeutique proposé à Charlie. Il est à rappeler que Charlie a mis à l'épreuve à de nombreuses reprises l'institution, au point d'éveiller chez les soignants qui l'entourent méfiance et crispations, avec une difficulté, semble-t-il, à être en lien tant les débordements pulsionnels qu'il met en scène polarisent l'attention. Laissant pressentir que se rejoue, à l'endroit de cette scène institutionnelle, des modalités de relations anciennes dont on ne peut qu'imaginer les motifs : entre une absence de regard qui demande à être excité quitte à payer le prix de la transgression, un regard toujours inquiet qui ne peut se laisser traverser par des courants tendres et qui se déjoue au prix d'une haine passionnelle légitimée par la transgression, et/ou une temporalité et une spatialité commune qui ne parviennent pas à se synchroniser durablement et ne trouvent de point de rencontre qu'au détour du surgissement pulsionnel.

9.2.1.2. L'effet de présence, un rythme partagé,

9.2.1.2.1. Charlie une inter-rythmicité en présence

A présent, allons plus avant dans la rencontre avec le récit que Charlie met en scène dans sa planche et surtout avec les personnages qui l'habitent. Il s'agit de deux amis au physique identique que Charlie différencie seulement par leurs prénoms et leurs

âges. L'un s'appelle Alfred¹²⁴ et l'autre Bernard, ils ont respectivement 29 et 25 ans. Je n'interrogerai pas plus avant la question du double, du similaire voire du confus qui se laisse pressentir dans les motifs des personnages en tous points similaires physiquement et dans certains atypismes du dessin. Je n'ai pas suffisamment d'éléments cliniques aussi bien discursifs, anamnétiques que transférentiels pour explorer ces dimensions. Il me semble néanmoins important de poursuivre sur la question de la synchronie et de la rencontre, qui est ici mise en scène au travers de deux personnages qui vivent, ensemble, des aventures aux destins incertains. A chaque fois, ils traversent leurs différentes péripéties de concert, si l'un est en danger l'autre l'est aussi, et leurs différentes actions se font toujours à deux, sans qu'il ait semblé nécessaire de se mettre d'accord sur la marche à suivre. Cette évidence relationnelle qui flirte avec la question du même ou du fusionné me ramène au jeu de « l'inconnu à venir » qui s'est installé entre Charlie et moi dès les premières minutes de notre rencontre autour du médium bande dessinée.

Cette dimension d'un rythme commun n'est pas sans faire penser aux apports d'Ophélie Avron sur les phénomènes de l'inter-rythmicité : soit l'activité rythmique, telle qu'elle nécessite la présence de plusieurs en même temps. Il s'agit de l'effet de présence au sujet duquel Avron dit, non sans que cela fasse écho à la dimension synchronique de ma relation avec Charlie, qu'elle est une « *fondamentale capacité humaine à entrer en immédiate et réciproque relation avec autrui* » (Avron, 2012, p.78). Cette présence conjointe, ici pensée aussi bien dans sa dimension duelle que groupale, engendre une activation stimulatrice pour les uns, une réceptivité active pour les autres. Nous retrouvons là la logique de toute position de réceptivité mais également des dimensions du sadisme et du masochisme sur lesquelles je reviendrai plus tard. L'organisation rythmique qui se déploie au cœur de cet effet de présence constitue une « matrice relationnelle de base », dont on pressent les contours dans la relation que Charlie entretient avec l'institution. Avron propose l'existence d'une pulsion d'interliaison rythmique qui n'existe que par l'activité énergétique

¹²⁴ Dans les premières cases son prénom est difficile à lire, le « L » et le « F » qui le composent semblent mélangés, mais se différencient par la suite pour rendre le prénom plus lisible. Suivant mes questionnements sur la place de la dimension synchronique et verticale dans la clinique de Charlie il serait possible de s'emparer de ce mélange comme le signe d'une particularité à l'endroit des formes verticales, qui double l'effet de similarité des deux personnages et laisse pressentir que les questions de la fusion et de la confusion ne sont pas loin.

complémentaire des personnes en présence. Cette pulsion ne suppose pas de représentation, elle n'a pas de contour et pas d'affect, elle est seulement active par l'intermédiaire d'une perception/participation rythmique. Ce qui rejoint l'effet qu'a pu produire sur moi la production de Charlie, qui s'étirole iconiquement au fur et à mesure de la narration pour ne plus devenir que des formes très succinctes, laissant pressentir dès le début que la question de l'iconique et de la représentation qu'offre le recours au dessin n'est que peu investie et sert surtout de support à la relation. C'est avant tout l'appréhension des variations d'excitation qui va permettre la construction d'une scénarisation, au coup par coup et au fur et à mesure de son déploiement. Prenant alors la forme du jeu de « l'inconnu à venir » qui n'est autre qu'une alternance entre des moments d'excitations conjointes, de plaisir sadique puis de résolution. Par sa qualité plurielle et parcellisée, la bande dessinée est le lieu idéal d'un tel déploiement.

9.2.1.2.2. Du présent à la disparition, une synchronisation en souffrance

Ainsi, cette pulsion d'interliaison garantit une première forme de liaison entre les individus. C'est peut-être à cet endroit que Charlie est en souffrance, dans la rencontre et les dimensions premières du lien qui sont celles du corps à corps tel qu'il rythme la rencontre, la spatialise et la temporalise. Lors de la dernière séance à laquelle Charlie sera présent, le groupe prend un temps pour faire le point sur les productions. Chaque participant peut présenter sa planche s'il le souhaite. Quand vient le tour de Charlie, il raconte au nouvel infirmier co-animateur l'histoire de ses personnages de manière très lisse en gommant tous les aspects qui font le suspens de ses planches. Comme si en dehors de la relation d'immédiateté qu'il a nouée avec moi, ces éléments d'excitation en suspens n'avaient plus aucune présence ou ampleur. Il en est de même dans sa qualité de présence dont j'ai pu préciser plus avant qu'elle était très variable, allant d'une présence puissante dans l'immédiateté du lien à une disparition quasi absolue dès lors que nous ne sommes plus « côte à côte ». Pour le dire autrement, dès lors que Charlie n'est plus directement en lien avec moi par le jeu de « l'inconnu à venir » qui traverse sa planche de bande dessinée, il disparaît. Laisant pressentir que, comme pour ses personnages ou comme pour la structure formelle de sa planche, il peut y avoir une rencontre à

l'endroit d'une excitation, synchronique, d'un évènement, d'un espace-temps restreint et bien délimité, mais que le lien ne peut composer avec les blancs, les passages, les interruptions et les discontinuités. Dès lors, ce qui pourrait être le lieu de l'ellipse, de la permanence de l'objet ou de l'absence s'en trouve écrasé par le rien, la disparition mortifère, le non existant. Si je reprends le terme de synchronisation, tout se passe comme si, une fois le synchronique éprouvé et traversé, il ne pouvait y avoir d'ouverture sur du diachronique.

9.2.2. Charlie et le transfert sur le médium

9.2.2.1. De l'évanescence du synchronique à la question de la disparition

Reprenons. La planche de bande dessinée de Charlie est ingénieusement disposée à la verticale. Cette configuration surprenante a pour effet d'offrir une lecture non plus séquentielle des cases mais immédiate et synchronique, toujours inscrite dans un présent sans cesse renouvelé. Ici, chaque vignette est offerte à la vue comme unique espace d'investissement, écrasant par-là les cases qui l'ont précédé tout en déniaient celles qui doivent advenir. La question du sadisme est très présente dans ces planches, qui mettent en scène deux amis au physique identique qui se retrouvent toujours dans des situations de danger, laissant présager le pire. D'autant que la configuration de la planche où chaque case ouvre sur du blanc et non sur une suite, laisse fantasmer que l'histoire pourrait tout simplement s'arrêter là, aux portes de la mort. Je propose de poursuivre l'exploration de la clinique de Charlie depuis les apports précédents formulés sur l'aspect synchronique, du lien qu'il instaure dans l'espace du groupe, en m'attardant cette fois sur ce qui borde ce lien, à savoir les effets de discontinuité voire de disparition qui teintent la relation et les éprouvés contre-transférentiels.

9.2.2.1.1. L'errance relationnelle

Deux dimensions cliniques ont ramené à la question de l'errance chez Charlie ; la première est celle que j'ai évoquée concernant son physique et ce qu'il laisse transparaître d'un corps vieillissant, abîmé, imprégné d'effluves de cigarettes

froides qui le marquent directement au corps. Tout cela s'accompagnant d'une deuxième dimension qui est celle de l'espace tel qu'il l'habite ou au contraire au sein duquel il erre sans vraiment y prendre place. Ainsi, à chacune des séances, il arrive avec une demi-heure de retard, il ne semble pas se rendre compte que tout le monde est déjà installé et que quelque chose a commencé sans lui, il est comme absent à l'autre et à son environnement. Il est à noter que ni moi ni les autres co-animateurs ne prenons le parti de lui signifier son retard, comme si ce qui n'était pas investi du temps social voire de la socialité par Charlie ne nous engageait pas, nous même, à l'investir depuis ces dimensions-là. Avec l'impression récurrente, pour ma part, qu'il s'agit avant tout de pouvoir le rencontrer, quitte à être dans un espace-temps boiteux, qui échappe à certaines dimensions que représente le dispositif groupal. Il en est de même pour ses départs, qui se font toujours en silence, dans la plus grande indifférence puisque la plupart du temps, on ne les remarque que quelques minutes après. Comme si, fantomatique, il n'avait jamais fait vraiment partie de cet espace-temps du groupe, qu'il n'avait été que de passage, un pied dedans, un pied dehors. Pourtant, et c'est là tout le paradoxe, il reste cette puissance de présence dans le lien duel qui ne laisse aucun doute sur le fait « qu'il s'est passé quelque chose » et qu'il a été porteur de cette chose-là. En cela, il ne laisse en rien une impression de transparence, mais bien plutôt une impression d'évanescence. Il en est de même pour sa bande dessinée qui, comme je l'évoquais précédemment, semble avant tout être le support des enjeux transférentiels qui traversent la relation thérapeutique, et par là incarnent le lien, mais qui, en dehors de cet espace relationnel « à deux », semblent tout à coup n'avoir plus aucune profondeur ou se font oublier au gré d'un dessin minimaliste et d'une configuration toujours égale n'attirant que peu l'attention.

Sans confondre la clinique qui nous préoccupe avec la clinique de l'errance qui est spécifique et dont les formes sont bien plus extrêmes que celles empruntées par Charlie, il n'en reste pas moins que certaines dimensions de cette clinique ne sont pas sans faire penser à ce que ce patient met en scène de son rapport à l'espace et à l'autre en appui sur sa planche de bande dessinée. Concernant les modalités de liens des sujets errants, une hypothèse fait particulièrement écho à la clinique de Charlie : celle d'une actualisation toujours renouvelée de la non-rencontre. Cette hypothèse

s'inscrit dans l'étroite lignée des apports sur l'importance de l'objet et de ses qualités dans la construction psychique de l'individu et dans les modalités de relation qui seront les siennes. Prenant appui tout particulièrement sur l'accordage affectif de Stern et le visage de la mère comme miroir de Winnicott. Partant de ce que ces notions conceptualisent des prémices de tout lien, qui passent par la rencontre avec un objet en capacité de réfléchir quelque chose des éprouvés de l'enfant, depuis une rythmicité et une affectivité partagée, Frank (2011) précise alors que :

J.-M. Labadie (1994) décrit ainsi le sentiment de rejet et la confusion somato-psychique qui, dans l'errance, se mêle au social et à ses repères. Dans ses situations prévaut l'urgence à communiquer, à partager, avant que la lassitude prenne le pas et que l'espace et le temps s'ordonnent autour de la soif et de l'abri. « L'errant ne croirait pas en l'adéquation possible de ses éprouvés à l'autre, aux autres, à l'environnement social, bref en l'intersubjectivité ». M.- L. Roux (1997) présente alors l'investissement de l'immédiat dans l'errance comme la recherche d'une complétude narcissique primaire articulée à un refus de la reconnaissance du besoin. Elle trouverait sa source dans une rupture originarie avec l'objet qui laisserait l'enfant seul avec ses affects. Ce partage impossible des émotions verrouillerait la vie psychique, et contraindrait à la déambulation autocalmante et à la mise en scène de cette rupture originarie. ». (Frank, 2011, p.99)

On retrouve là la question de l'urgence à entrer en lien et à partager, peut-être moins du côté du langage que du côté de l'éprouvé, ce qui, intimement, façonne chaque individualité depuis ce qui l'éprouve et la met en mouvement. Il y avait chez Charlie une modalité de lien proche de celle décrite ci-dessus, celle d'une urgence à vivre avec l'autre et à travers l'autre quelque chose de lui-même, d'une vie pulsionnelle dense traversée par une destructivité libidinalisée, jouissive, parfois débordante (notamment dans la sphère institutionnelle) mais surtout en attente d'être accueillie et partagée. Avec cette mise en échec perpétuelle d'un lien et d'une intersubjectivité pérenne, d'une attache peut-être qui, nécessairement, lui aurait été insatisfaisante ou n'aurait pu résister à ces mouvements pulsionnels. Ce qui me ramène à une autre hypothèse complémentaire et très éclairante quant à la dimension de la destructivité telle qu'elle se met en scène dans la relation avec Charlie : la supposition que le sujet en errance est confronté à un objet qui serait perçu comme fuyant, fragile et qui, de fait, ne pourrait être investi. Il y aurait alors une quête de l'objet en tant qu'il pourrait être ancré en solide, avec pour corollaire le besoin de le mettre à l'épreuve afin de juger de sa solidité (Frank, 2011).

Winnicott a décrit l'expérience que R. Roussillon (1991) nommera le détruit / trouvé. L'objet est trouvé comme objet externe s'il parvient à « survivre » sans retrait ni rétorsion aux mouvements de destructivité. « L'objet doit donc être à la fois atteint (détruit) et non détruit. Atteint pour donner valeur et réalité à la destructivité à la reconnaître et non détruit pour la localiser dans le domaine de la vie psychique. C'est là le sens de survivre. (Frank, 2011, p.95).

Dans le jeu de « l'inconnu à venir » s'installe d'emblée l'idée que Charlie comme son interlocuteur se trouvent soumis à l'incertitude face à un danger mortel, incertitude d'autant plus prégnante que ce qui pourrait border l'inconnu est absent du fait même de la forme atypique que prend sa narration, qui se déploie de bas en haut. Ainsi, l'inconnu présentifié par un vide blanc à la lisière d'un blanc vide est ce qui enveloppe la relation et la laisse stagnante, voguant dans un éternel présent suspendu, aux aguets face à la catastrophe à venir. La jubilation, l'excitation, la jouissance sadique et le renversement de cette tension en un jeu partagé permet que quelque chose de cette destructivité puisse être accueillie sous une forme appréhendable, mais également que cette destructivité ne trouve pas de réponse immédiate et puisse simplement se vivre dans la tension qu'elle crée et qui s'abaisse dès lors que, pour Charlie, l'objet semble avoir été atteint et a survécu. C'est exactement ce qu'il se passe pour ses personnages qui vivent, à deux et suivant un rythme jumelé, des incertitudes et des risques mortels auxquels ils doivent survivre, l'acmé de leur relation étant à l'endroit même où l'incertitude est la plus grande (quand ils sont dans la mer sans secours, quand ils sont dans l'arbre menacés par le taureau). C'est à cet endroit-là que tout se joue, c'est sur cette case là que pourrait se condenser l'ensemble du récit, à la manière de la relation avec Charlie qui se résume à cette tension partagée qui est le point de convergence des investissements transférentiels et inconscients qui modèlent les relations d'objet de Charlie.

9.2.2.2. La jouissance sadique comme modalité relationnelle

Ces questions de la non-rencontre et de l'objet à éprouver-détruire évoquées dans le paragraphe ci-dessus sont intimement liées à la destructivité, que j'ai moi-même attrapé sous le terme de « sadisme ». Appellation vague si l'on considère qu'il bénéficie d'une connotation usuelle qui échappe à la définition psychanalytique, si l'on considère également qu'au cœur même de la métapsychologie Freudienne, il

semble prendre des formes différentes. Avant de poursuivre et de terminer sur la clinique de Charlie depuis ce concept de sadisme, il est important que je puisse préciser brièvement de quelle manière j'appréhende ce dernier.

Freud utilise le plus souvent le terme de sadisme¹²⁵ vis-à-vis de l'association de la sexualité et de la violence exercée sur autrui. De manière plus large, il lui arrive d'utiliser le terme de sadisme pour la seule violence exercée à l'encontre d'autrui ou de soi-même en dehors de toute situation proprement sexuelle¹²⁶. Tout cela pose le problème des effets de confusions qui peuvent s'opérer entre agressivité et sadisme, d'autant plus quand la dimension de la sexualité est évincée de la définition du sadisme qui, même dans ses formes quotidiennes, est avant tout lié à la jouissance, qu'elle soit génitalisée, sublimée ou qu'elle tienne du passage à l'acte. Pour se prémunir de toutes imprécisions, il semble important de pouvoir replacer le sadisme au cœur du couple conceptuel sado-masochiste qui est fondamental dans les manifestations de la vie pulsionnelle sous l'égide de la position passive-active ou domination-soumission. Position très présente dans la relation avec Charlie où j'ai pressenti très tôt que je jouais le rôle tout à la fois de levier pour que l'indécision sadique puisse se vivre et se mettre en scène activement, tout en incarnant un autre en capacité d'accueillir, de se laisser éprouver et malmené passivement par ces impasses narratives et leurs dénouements potentiellement mortels. Toutefois, dans la relation avec Charlie, la question de la position passive-active voire sadique et masochiste ne s'éprouvait pas seulement dans l'espace du jeu qui était somme toute soutenu, bordé, encadré par l'espace de la bande dessinée, de la médiation et du dispositif thérapeutique, mais s'éprouvait également dans le lien.

Nous trouvons du plaisir au spectacle de la souffrance d'autrui parce que ce spectacle nous permet de déplacer, de condenser et de sublimer notre sadisme, en même temps que se construit la scène sur laquelle peuvent se dérouler ces transformations. Rien d'étonnant à ce que des régressions surviennent sans cesse, et que le sadisme vécu soit omniprésent dans la vie sexuelle des couples ainsi que dans les familles et dans les entreprises. (Diaktine, 2016, p. 738).

La relation à Charlie n'était rendue possible qu'à la condition de se soumettre à son rythme, à ses investissements pulsionnels, à ses débordements d'excitation et surtout à ses disparitions. Avec la crainte toujours renouvelée à l'endroit même où

¹²⁵ « Trois essais de la théorie sur la sexualité » par exemple.

¹²⁶ A entendre, les situations qui ne sont pas en lien avec la sexualité génitale et ce qui l'entoure.

il ne semblait jamais se séparer, de ne plus jamais le voir réapparaître. Tout cela alimenté par une situation somatique très précaire puisqu'il était atteint d'un cancer, ajoutant une dimension mortifère non négligeable qui ne pouvait que soutenir le fantasme d'une disparition définitive. Tout se passait finalement comme si Charlie, par un investissement actif et une forme d'emprise sadique venait chercher auprès de l'institution et de moi-même un espace où déposer une part de ses pulsions destructrices mais également venait nous éprouver du côté de la séparation et de la perte là où ses qualités de liens étaient évanescences. Très certainement, à l'endroit même de son impossibilité à composer avec la dimension de la discontinuité et de la séparation qui incombe à toute relation dès lors qu'elle s'agence autour d'une dimension diachronique.

Ainsi, la bande dessinée de Charlie a été le support d'un transfert sur le médium puissant en lieu et place de la dimension synchronique de son récit, qui se trouve au confluent de diverses problématiques psychiques que j'ai pu explorer au gré de ce texte en essayant toutefois de me prémunir de toute surinterprétation à l'endroit des blancs et manques laissés vacants par l'absence d'éléments d'anamnèses

9.2.3. La clinique de Charlie au regard des hypothèses de la recherche

9.2.3.1. A la verticale, temporalité et spatialité chez Charlie

La question de la temporalité est présente partout dans la clinique de Charlie, dans ses arrivées tardives, dans sa participation au groupe sur seulement trois séances, dans la relation qu'il entretient avec moi sur le mode de l'immédiateté ou dans sa bande dessinée qui échappe à la logique séquentielle de la bande. Ainsi, la bande dessinée de Charlie s'impose par la singularité de sa forme toute en verticalité qui impose une « narration » synchronique proche de la relation thérapeutique qui se noue avec moi et qui n'existe qu'au présent. Il s'agit d'un lien de l'instant ou de l'instantané. Dans cette temporalité très particulière, presque suspendue, c'est avant tout l'appréhension des variations d'excitation qui va permettre la construction d'une scénarisation et d'une histoire commune, au coup par coup et au fur et à mesure de son déploiement. Cette temporalité de l'instant prendra alors forme, dans

l'espace intermédiaire, par l'émergence du jeu de « l'inconnu à venir » qui n'est autre qu'une alternance entre des moments d'excitation conjointe, de plaisir sadique puis de résolution. Par sa qualité plurielle et parcellisée, la bande dessinée est le lieu idéal d'un tel déploiement, nous rappelant à la **première hypothèse** qui stipule que le média bande dessinée se constitue comme un système formel et narratif favorisant l'émergence de mouvements projectifs liés à la spatialité et la temporalité psychique du sujet qui réalise des planches de BD. Tout particulièrement, et c'est le propos de **l'hypothèse 1.1 et 1.2**, parce qu'il est organisé autour d'une structure langagière isomorphe en terme processuel avec la temporalité et la spatialité psychique du sujet créateur et que cette possibilité d'inscription isomorphique favorise l'émergence de mouvements projectifs en lien avec la spatialité, la temporalité et la corporéité psychique du sujet qui réalise les planches de BD. Ces hypothèses semblent se confirmer avec l'émergence du jeu de l'« inconnu à venir » qui est au cœur de la relation de Charlie avec sa bande dessinée, avec moi, et qui suit une logique structurellement analogue à l'organisation synchronique de sa planche qui échappe à la logique séquentielle. Il est alors question d'une relation à l'autre duelle et exclusive où le tiers semble absent, sauf à mettre en péril cet équilibre de l'immédiat qui, dès lors que les espaces changent où que la temporalité essaye de se faire linéaire, disparaît comme s'il n'avait jamais existé.

En effet, dès que Charlie n'est plus directement en lien avec moi par le jeu de « l'inconnu à venir » qui traverse sa planche de bande dessinée, il disparaît. Laissant pressentir que, comme pour ses personnages ou comme pour la structure formelle de sa planche, il peut y avoir une rencontre à l'endroit d'une excitation, synchronique, d'un évènement, d'un espace-temps restreint et bien délimité, mais que le lien ne peut composer avec les blancs, les passages, les interruptions et les discontinuités. Ce qui pourrait être le lieu de l'ellipse, de la permanence de l'objet ou de l'absence s'en trouve écrasé par le rien, la disparition mortifère, le non existant. Si je reprends le terme de synchronisation, tout se passe comme si, une fois le synchronique éprouvé et traversé, il ne pouvait y avoir d'ouverture sur du diachronique.

9.2.3.2. De l'immédiat du transfert

Ici, la question de la temporalité est très directement liée à la question du transfert, puisque c'est par son intermédiaire que la relation, synchronique, a pu exister mais aussi par son intermédiaire que l'angoisse d'une disparition soudaine de Charlie s'est présentifiée. Ainsi, la bande dessinée de Charlie a été le support d'un transfert sur le médium puissant en lieu et place de la dimension synchronique de son récit. Sa bande dessinée a été investie comme support des enjeux transférentiels qui ont traversé la relation thérapeutique, avec cette particularité de n'avoir, en dehors de l'espace relationnel « à deux », plus aucune profondeur du fait même d'un dessin minimaliste et d'une configuration toujours égale n'attirant que peu l'attention. Cette disparité entre une planche qui sert de support à la relation transférentielle et qui en présente les enjeux à travers le jeu de l'« inconnu à venir » et une planche qu'on regarde à peine une fois sorti de cet espace de la rencontre synchronique est, me semble-t-il, le signe que la bande dessinée a été l'endroit de la réactivation de traces mnésiques liées à la relation première avec l'objet, s'actualisant dans le transfert sur le médium, rejoignant **l'hypothèse 3.2**. C'est en appui sur ce constat que j'ai pu faire la proposition qu'à l'endroit de cette médiation se sont rejouées, pour Charlie, des modalités de relations anciennes dont on ne peut qu'imaginer les motifs : entre une absence de regard qui demande à être excité quitte à payer le prix de la transgression, un regard toujours inquiet qui ne peut se laisser traverser par des courants tendres et qui se déjoue au prix d'une haine passionnelle légitimée par la transgression, et/ou une temporalité et une spatialité commune qui ne parviennent pas à se synchroniser durablement et ne trouvent de point de rencontre qu'au détour du surgissement pulsionnel.

Rappelons **l'hypothèse 3.1** qui soutient que la structure formelle de la bande dessinée procède d'une délimitation de l'espace par les vignettes, et d'un mouvement d'investissement et de rupture entre l'espace iconique et les blancs inter-cases. Cette caractéristique ordonne ce médium comme le lieu de réémergence de vécus psychiques liés à la première relation d'amour par la réactivation des questions relatives à la séparation et à la dialectique présence/absence. Or, j'ai pu constater que la relation à Charlie n'était rendue possible qu'à la condition de se

soumettre à son rythme, à ses investissements pulsionnels, à ses débordements d'excitation et surtout à ses disparitions. Avec la crainte toujours renouvelée à l'endroit même où il ne semblait jamais se séparer, de ne plus le voir réapparaître. Tout s'est finalement passé comme si Charlie, par un investissement actif des effets de ruptures (une case par une case, un instant par un instant), d'investissements et de désinvestissements de l'espace de la bande dessinée (le jeu de l'« inconnu à venir »), venait chercher auprès de moi un espace où déposer une part de ses pulsions destructrices mais également venait m'éprouver du côté de la séparation et de la perte, là où ses qualités de liens sont évanescents.

9.3. RODOLPHE, L'OMBRE MORTIFERE

C'est dans les couloirs de l'hôpital que je rencontre Rodolphe pour la première fois. Depuis cet espace étroit où je suis assise je le vois arriver de loin : il est intégralement vêtu de noir avec un bonnet vissé sur les oreilles jusqu'aux yeux. Couplé à sa couleur de peau qui est très foncée, ce bonnet segmente son regard et fait ressortir le blanc de ses yeux, seule forme émergeant au milieu d'un corps qui ressemble à une ombre indifférenciée dans les parties qui la compose. Dans les premiers temps de la rencontre ce regard s'impose à la manière d'une apparition soudaine et maléfique et fait naître chez moi une sensation d'intrusion massive et une pensée qui ne m'avait jamais traversé jusqu'alors dans ma pratique clinique : *« cet homme qui est devant moi, je sens qu'il pourrait me tuer »*. Rodolphe passe devant moi, me dit bonjour puis, arpentant le couloir, passe à nouveau et commence à me parler. Ma pensée première meurtrière se dissipe pour laisser place à l'humanisation qui préside à toute entrée en relation. Nous discutons, Rodolphe m'interroge sur ma présence dans l'unité et me dit avoir entendu parler du groupe bande dessinée, tout en précisant qu'il aimerait y participer. A ce moment-là je ne le sais pas encore, mais il fait partie des patients orientés par leur médecin pour intégrer le groupe.

D'emblée, Rodolphe investit massivement le groupe durant lequel une transformation notable de son rapport aux co-animateurs, aux autres patients mais aussi une évolution saisissante de sa présentation physique seront observables. Lors des premières séances, Rodolphe accumule les couches de vêtements, nous sommes en avril et la température dans les locaux de l'hôpital est plutôt élevée. Son regard est souvent indistinct, il ne soutient pas le lien mais se pose toujours « à côté » presque en transparence des personnes avec qui il a un échange verbal. Ainsi, dans le rapport à l'autre et au groupe, ses interventions sont toujours un peu abruptes. Rodolphe semble ne pas vraiment considérer la parole des autres qu'il coupe régulièrement. Sa parole est alors sans adresse distincte, Rodolphe donne l'impression de ne parler à personne en particulier. Son discours paraît mécanique, désincarné, d'autant que Rodolphe ne s'adresse jamais à nous spontanément. Petit à petit et au fil des séances, Rodolphe nous sollicite de plus en plus, son regard se

dérobe moins, sa position dans l'espace est plus verticale et sa tenue plus adaptée à la saison. Lors de la dernière séance, il entrera plusieurs fois en lien avec les autres membres du groupe, il prendra même une position d'animation en les questionnant sur leurs productions et en les invitant à prendre un temps d'échange plus informel sur des sujets divers.

9.3.1. Rodolphe et le travail de représentation

9.3.1.1. « BIM », « PAF », « BOUM », de l'onomatopée au verbe

Ainsi, une première rencontre est proposée au groupe pour leur présenter le dispositif. Durant le temps de cette rencontre Rodolphe est très prolixo concernant son désir de pouvoir réaliser une bande dessinée et évoque les différentes thématiques qui pourraient être l'objet de son récit. Il parle sans discontinuité, son propos est sans adresse. Je me sens dépassée par ce flux de parole qu'il est bien difficile de contenir, je me rappelle alors notre première rencontre où un sentiment de persécution et d'intrusion avait été immédiat et très vif, presque corporel. Il prend ici une nouvelle forme qui ne me concerne plus en propre et se fait moins viscéral, mais qui laisse craindre que Rodolphe puisse déborder et désorganiser le groupe, avec la question de savoir si ce dernier pourra y survivre. Ces craintes sont rapidement dissipées puisque lors de la première séance Rodolphe se saisit sans attendre du matériel à sa disposition, se met à dessiner à la recherche de ses personnages, l'univers et les thématiques sur lesquels il souhaite partir semblent couler de source et la phase préparatoire qui consiste à délimiter les différents éléments qui composeront sa planche se termine rapidement. C'est toute son attention qui est centrée sur sa production. Toutefois, bien qu'il semble savoir précisément ce qu'il souhaite mettre en scène, il ne peut nous le formuler de manière compréhensible, donnant l'impression que sa pensée n'est pas partageable, ou tout du moins pas sous une forme structurée par le verbe et la narration.

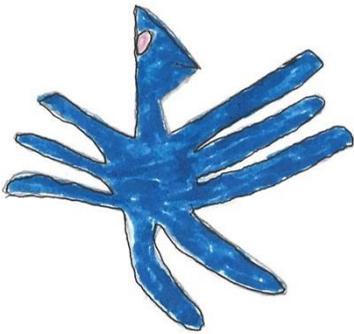
Le tournoi va commencer
monsieur Tel est présent



Je suis sûr de pouvoir gagner



monsieur Volent est présent
Je me battra contre qui?



Je sens la chance est avec moi Je vais
utiliser le flara te
on va que est le plus fort



Le premier appelle est monsieur Tel
et monsieur
Volent



Je vais te
prendre par les pieds
dit monsieur Volent

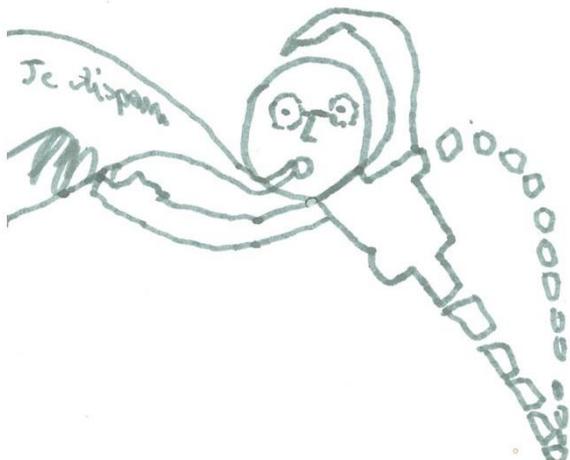
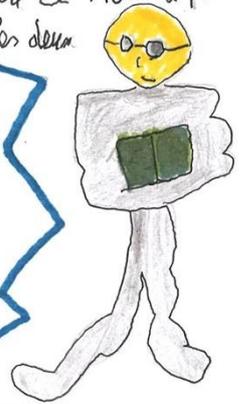


cette puissance
est grandin

le combat est très serré il vient à peine
de commencer cela que les deux
se battent très



monsieur Volent est éliminé



Je dispan



La chance est avec ^{toi} mètre le meilleur
de ta part un jour la victoire viendra
à toi



Le tournoi viens de finir et le gagnant est monsieur tiri



9.3.1.2. L'onomatopée ou le passage par le corps pour se raconter, la métamorphose de Dragon Ball Z

Lors de la première séance et une fois ses trois personnages dessinés et identifiés, Rodolphe nous explique que ce sont des combattants qui participent à un tournoi d'arts martiaux, ils se battront à deux contre deux, chacun ayant une technique spécifique. Le premier personnage, Monsieur Jul, se bat avec sa tête et accumule de l'énergie dans son corps. Le deuxième personnage, Monsieur Thierry, se bat avec ses poings, il n'a pas de pouvoir particulier, Rodolphe lui octroiera par la suite le pouvoir de disparaître et il deviendra le personnage le plus puissant de tous. Enfin, le dernier personnage, Monsieur Volant, est représenté avec plusieurs bras, il a donc une force de frappe importante. Lors de la 2^{ème} séance, Rodolphe commence à réaliser certaines scènes de sa planche qu'il nous raconte en utilisant à plusieurs reprises des onomatopées pour rendre compte des actions de ses personnages : « *BIM* », « *BAM* », « *PAF* ». Tout cela accompagné de gestes mimant lesdites actions. Son récit est peu compréhensible et se laisse saisir avant tout par les images qu'il suscite, qui prennent une forme brute, entrecoupée, violente et percutante.

Joëlle Roseman (2010) dira au sujet des onomatopées qu'il y a du corps dans le langage et de la sensation dans le signifiant mais aussi de l'image à l'intérieur du son. C'est précisément par ces premières modalités de communication et de mise en représentation que Rodolphe nous saisit. Pierre Fresnault-Deruelle (1977) a constaté que les onomatopées les plus fréquentes dans la bande dessinée sont monosyllabiques et privilégient les bruits de coups, de chocs et d'explosions, avec une forte prédominance des bruits sourds sur les bruits plus mélodiques. Roseman met en lien ce type de sonorité avec la connotation corporelle de ces bruits, les bruits du corps nous arrivant le plus souvent assourdis : tels que ceux perçus par le bébé dans le ventre de sa mère jusqu'à ceux de ses parents dans la scène primitive ou ceux de son propre corps en fonctionnement. En cela, les onomatopées tiennent d'une logique à la lisière de la chose et du mot, tel que le souligne Tisseron (1987) pour qui l'onomatopée, intermédiaire entre la chose et le mot, n'est pas seulement construite à l'image des bruits du monde, elle est aussi reflet du corps, et de ses expériences fondatrices, alimentaires et excrétrices. Elle revêt donc une dimension

archaïque plus proche d'un langage analogique et corporel que d'un langage digital. Ce n'est pas sans rappeler ma première rencontre fortuite avec Rodolphe dans les couloirs de l'hôpital, qui a d'abord sollicité la sphère corporelle depuis une menace directe et sourde qui m'a immédiatement évoquée des craintes meurtrières non pas du côté d'une violence psychique mais bien d'une violence physique. Il y a quelque chose qui, chez Rodolphe, se communique à la manière des onomatopées depuis une logique entre l'image et le mot, une logique corporelle où sont convoquées les dimensions du dedans et du dehors, de l'intrusion, de la persécution, de la violence et du corps à corps.

Au-delà de la question de cette violence première et fondamentale (Bergeret, 1984) ou de la manière dont Rodolphe peut saisir son interlocuteur par la crainte immédiate qu'il suscite, il y a, dans son discours et ses productions, quelque chose qui se répète, qui se met en scène et qui semble vouloir se raconter au travers du registre corporel. Il n'est pas inintéressant de revenir sur la 2^{ème} séance qui est l'occasion pour l'ensemble des patients de parler de leurs ouvrages de référence en bande dessinée. Rodolphe évoque la série Dragon Ball Z (Akira Toriyama) et notamment le personnage de Freezer¹²⁷. Série au sein de laquelle les personnages ont tous des atypismes corporels, soit directement sur leurs corps propres et qui ne changent jamais, ils tiennent alors fonctions de blasons (Bonnet, 2014), soit liés aux divers états qui les traversent et qui changent leurs apparences physiques le plus souvent en lien avec l'évolution de leur puissance.

Sur un plan psychanalytique, le héros pourrait être un des imagos constitutifs d'un scénario fantasmatique, ce qui nous amène à souligner que le héros est bien un assemblage de signes (ou blasons) soumis au jeu de la condensation comme du déplacement dans une logique de héros rêvé. Si l'on se réfère aux travaux de V. Propp (1928) et de C. Lévi-Strauss (1958), le héros est une figure narrative, un élément articulé à d'autres éléments du système (...) Les signes sont des blasons et donc des bouts du corps, des caractéristiques, des parures du héros. (...) Pour l'heure, remarquons que les signes-blasons permettent une mise en jeu du héros dans son rapport à « une logique identificatoire, mais aussi

¹²⁷ Un personnage central dans la série, clairement identifié comme un « méchant » il n'a de cesse d'écraser l'autre à la recherche de l'immortalité. Il est sans scrupule, cruel, il prend beaucoup de plaisir à la souffrance et à la mort d'autrui. Malgré les diverses formes physiques qu'il peut incarner en lien direct avec la puissance qu'il déploie, il reste un personnage extrêmement constant dans les traits de personnalité qui le caractérisent. En cela il n'est pas un personnage complexe comme « Boo » qui est initialement « méchant » et change par la suite d'affiliation en lien direct avec les épreuves et les rencontres qui ponctuent son histoire de vie.

à l'altérité absolue, aux figures de la castration, ou encore à l'ambivalence dans le rapport à l'autre. (Bonnet, Pechikoff, Petit, 2014, p.29-30)

Dans l'onomatopée nous ne sommes pas tout à fait dans une logique du blason, bien que la dimension corporelle soit, là aussi, centrale mais dans un registre moins secondarisé et symbolique. Nous sommes là à la lisière d'une symbolisation secondaire, mais c'est moins au corps symbolique qu'au corps propre que semble faire appel l'onomatopée. Toutefois, dans les deux cas, il s'agit bien d'un langage jouant du corps tel qu'il va être investi depuis les sensations et perceptions qui le traversent ou depuis les enjeux inconscients qu'il supporte. Ce n'est sûrement pas anodin que Rodolphe fasse référence à Dragon Ball Z où la question du « blason » telle que théorisée par Bonnet est très présente mais également où les onomatopées sont pléthores notamment dans les scènes de combats. Au travers de l'onomatopée puis de sa métamorphose en un récit qui va définir les caractéristiques physiques des personnages et leurs différentes aventures, la parole de Rodolphe va connaître elle aussi des évolutions. C'est au travers de la répétition des mêmes images et d'un même récit raconté à chaque séance que des modifications infimes pourront se laisser saisir, passant d'une logique de l'onomatopée à une logique du blason et de la représentation. Ces modifications et leurs déploiements seront les marqueurs des processus psychiques à l'œuvre chez Rodolphe au contact du média bande dessinée.

9.3.1.3. Répétition et travail de pensée, du corps au verbe

A la différence de la plupart des patients du groupe Rodolphe insert dans sa bande dessinée deux espaces d'écriture, l'une, plutôt habituelle, appartient aux phylactères, l'autre, moins courante, appartient à ce que l'on appelle la cartouche qui supporte la voix off du récit. Ici elle n'est pas délimitée par un rectangle fermé mais se présente sous la forme d'un texte inséré directement dans l'image comme si une voix englobait l'action et la commentait. Rodolphe nous explique qu'au sein de son récit il y a un arbitre (que l'on ne voit jamais dans ses planches), il a pour fonction de dire ce qui se passe et décide qui gagne le combat. En cela, il a une fonction d'énonciation et de traduction des éprouvés, intentions et actions des différents personnages qui n'est pas sans faire penser à la clinique de l'interrelationnel et aux fonctions symbolisantes du premier objet d'amour face aux

éprouvés du bébé. Dans les productions de Rodolphe et cela dès le départ, il y a la nécessité de mettre de la parole sur les images et les actions et par là d'offrir un espace dédié à la symbolisation de ce qui, peut-être, est vécu en première intention du côté de la motricité ou des perceptions brutes. A la manière d'un écho au langage de la bande dessinée lui-même qui, du fait de la transparence de ses ressorts signifiants tel que Covin les définit sous le terme d'hypertextualité (1972), est une espace de représentation du travail de mise en représentation. Il y a dans la bande dessinée tout comme dans la production de Rodolphe des niveaux successifs de mise en représentation d'un même contenu laissant pressentir que, pour ce patient et dans la rencontre avec la bande dessinée, c'est la question de la représentation et du travail de pensée associé qui sont convoqués et demandent à pouvoir être soutenus.

A chaque séance, Rodolphe reprend ses planches et répète son histoire pour nous la présenter. A la 1^{ère} séance, je ne comprends pas son récit ni même qui sont les protagonistes, tout est expliqué à grand renforts d'onomatopées et de gestes brusques qui miment les actions de combats. Dès la 3^{ème} séance, son récit se structure autour de personnages principaux, des rapports qu'ils entretiennent et de leurs qualités propres. Autour, également, d'une finalité : il leur faut gagner le tournoi. Les onomatopées sont toujours présentes mais se font de plus en plus rares, le passage par le corps s'atténue lui aussi au profit du verbe. C'est à partir de cette 3^{ème} séance que le rapport de Rodolphe aux co-animateurs et au groupe change, j'y reviendrai par la suite pour questionner en quoi cet accès à une mise en récit a pu accompagner certains enjeux psychiques relatifs au lien à l'autre. Finalement, les trois dernières séances se poursuivront dans la même lignée ; plus Rodolphe travaille sur sa planche et s'adonne à l'exercice de les présenter à un autre et plus son discours est structuré. Comme si - en appui sur la bande dessinée et ses qualités formelles et narratives, le fait qu'elle impose la répétition par la parcellisation, le fait qu'elle supporte plusieurs des espaces de représentation extrêmement structurés et encadrants, le fait qu'elle supporte une narration sur plusieurs niveaux - le travail de pensée, chez Rodolphe, avait pu être soutenu. Faisant écho aux apports de Green (1966) concernant les « *structures encadrantes* » du Moi, qui correspondent aux conditions intrapsychiques et intersubjectives permettant l'établissement d'un fonctionnement représentatif. Rejoignant

également, par-là, ma deuxième hypothèse. Il est à supposer que dans son rapport avec la structure formelle de la bande dessinée et en appui sur le dispositif thérapeutique, Rodolphe a pu aller à la rencontre d'un objet étayant et structurant son activité représentative et narrative. Il est à préciser que ce n'est pas seulement sa planche de bande dessinée et son récit oral concernant sa production qui ont évolué mais, de manière plus générale, son rapport à la parole dans le groupe et surtout son entrée en lien.

9.3.2. Rodolphe et le transfert sur le médium

9.3.2.1. Un lien sous tension, l'ombre mortifère au risque de l'envahissement persécutoire

Toutefois, si le travail de pensée très désorganisé et en souffrance chez Rodolphe a pu être soutenu par la rencontre avec le média bande dessinée, cela n'a pas été sans effet sur d'autres dimensions de sa vie psychique qui sont étroitement liées à la symbolisation et ses organisateurs.

Un de ces effets s'est particulièrement fait sentir au niveau du lien et de ses qualités. Cette dimension a été au cœur de mes préoccupations et cela bien avant que le groupe ne commence, puisqu'au détour d'un couloir, j'avais pu rencontrer Rodolphe qui était venu me chercher tout aussi bien du côté de l'image que du côté d'une sensation corporelle soudaine d'un danger mortel. Dès que Rodolphe s'est adressé à moi et que quelque chose de cette image-sensation a été recouverte par une humanité partagée, cette question du mortifère n'a pas disparue mais s'est déplacée pour être attrapée et pensée du côté des motifs de la persécution et de l'intrusion. L'ombre a continué à planer mais s'est faite moins oppressante, permettant de la saisir au regard des vécus et enjeux qui habitent la vie psychique de Rodolphe.

Lors de la 2^{ème} séance et alors que nous parlons des pouvoirs de ses personnages, Rodolphe s'arrête sur le pouvoir de disparaître qui semble éveiller envie et curiosité, je lui demande alors ce qu'il en ferait s'il avait un tel pouvoir :

- « *Je ferais ce que je veux* »

- « *Oui...On peut tout faire si personne ne nous voit, on peut aller dans des supermarchés et prendre ce qu'on veut, on peut faire des blagues* »
- « *Moi ce qui m'intéresse ce serait d'apprendre à maîtriser... D'apprendre à utiliser mon pouvoir* ».

Il laisse entendre qu'à posséder un tel pouvoir il y a un danger. Immédiatement me vient en tête qu'avec la possibilité de se rendre invisible, on pourrait aussi se perdre et disparaître. Je lui fais part de cette idée, il ne dit rien mais semble approuver. C'est d'ailleurs ce qui arrive au personnage de Monsieur Jul qui, dans la 7^{ème} case, se met tout à coup à disparaître en se disloquant en petit fragments sans que Rodolphe puisse vraiment nous expliquer pourquoi il disparaît ainsi tout à coup pour réapparaître ensuite dans la dernière case. Par la suite, nous constatons avec Rodolphe que dans le tournoi qu'il met en scène, c'est justement ce personnage au pouvoir d'invisibilité qui gagne¹²⁸, Rodolphe précise alors au sujet du perdant « *il se bat contre quelque chose qu'il ne voit pas donc il perd* ». Face à ces thématiques, l'équipe soignante me précise que Rodolphe est hospitalisé déjà depuis plusieurs années après être passé à l'acte lors d'une crise délirante qui résulte d'un trouble psychique chronique. Il a alors agressé une femme, lui assénant plusieurs coups de couteaux associés à ce qui ressemble à une tentative de viol. Au sujet de la « maladie » telle qu'elle est nommée par la médecine et de son passage à l'acte, il alterne entre des moments d'acceptation et d'adhésion au soin, et des moments de déni où il voudrait pouvoir « disparaître¹²⁹ » ou « faire disparaître » ces éléments de réalité dont il a le sentiment qu'ils ne lui appartiennent pas. Nous ne sommes pas loin d'une logique introjective et projective, qui se laisse sentir dans la manière dont Rodolphe va alternativement être en lien et pouvoir accueillir quelque chose de l'autre ou au contraire se soustraire au lien et me laisser sentir que toute intervention dès lors qu'elle s'adresse directement à lui est vécue comme « trop proche », persécutoire, éveillant immédiatement une forme d'agressivité tenue qui n'est pas sans éveiller à nouveau le sentiment d'un danger imminent.

¹²⁸ Ce qui n'apparaît pas clairement dans sa planche mais qui revient dans son discours sur sa production.

¹²⁹ Le corps soignant laisse entendre qu'il le formule de cette manière-là, le souhait de pouvoir faire disparaître cette réalité et cette part de lui-même qui lui échappe, ou de pouvoir disparaître pour la fuir.

Ainsi, diverses thématiques traversent la production de Rodolphe et son discours, rejoignant majoritairement la question de la confrontation d'un sujet à un autre, ou à un autre soi, la question de la maîtrise également et de ce qui pourrait être contenu ou au contraire débordé, la question de ce qui est existant et peut être pensé, trouver une forme, et de ce qui ne l'est pas et échappe. Je reviendrai juste après sur la question de la contenance, des limites et sur la manière dont Rodolphe a pu investir les cadres et la structure formelle de la bande dessinée. Néanmoins, en lien avec cette question de la contenance et de la nécessité à se protéger de ce qui pourrait être trop envahissant, que cela déborde ou que cela intruse, il est à noter que, dans sa manière d'investir son propre corps, Rodolphe a une présentation qui surprend. Plus particulièrement au début du groupe où, alors que nous sommes à un moment de l'année où il commence déjà à faire chaud, il est toujours habillé d'un bonnet noir et d'une doudoune, comme emmailloté dans une superposition de vêtements. Il a aussi, très souvent, un casque audio sur les oreilles qu'il n'enlève pas toujours lorsqu'il est en groupe. Laissant pressentir qu'à l'endroit de sa corporéité, il y a une nécessité de suppléer à la question de la contenance et de la pare-excitation, peut-être même à celle de la maintenance, par des dispositifs subsidiaires et palpables.

9.3.2.2. Un lien en pointillé ou le danger d'une trop grande proximité

Lors de la 1^{ère} séance, Rodolphe ne s'adresse jamais directement ni aux co-animateurs ni aux autres participants du groupe. Pour autant il n'est pas mutique et peut répondre longuement à certaines de nos sollicitations. Toutefois, la parole ne semble pas soutenir le lien ou être adressée à un autre. Elle laisse souvent l'impression d'un effet mécanique, désincarné ou tenant d'une forme d'apprentissage social. Il est à noter que, lors de cette 1^{ère} séance Rodolphe va tracer des portions narratives pour délimiter ses cases, qu'il décide de formaliser par des pointillés. C'est un élément d'importance que je reprendrai par la suite. Petit à petit et à chaque séance, la manière dont Rodolphe va entrer en lien avec les co-animateurs puis le groupe va évoluer. A la 3^{ème} séance il s'adresse directement à moi concernant le dessin que j'étais en train de réaliser, dans un lien qui, pour la première fois, m'apparaît comme beaucoup plus incarné et spontané que

jusqu'alors. Il se permet de faire des commentaires sur mon dessin et d'en pointer les incohérences. Laissant présager que le lien, une fois ouvert et possible, n'est pas exempt d'attaque ou d'agressivité, ce que j'avais pu pressentir dès notre première rencontre et qui s'avèrera central par la suite. Ainsi, lors de la 4^{ème} séance, il se présente au groupe plus en retrait, formule des demandes de manière abrupte, coupant la parole, comme si à nouveau l'autre n'existait pas tout à fait ou alors existait au travers des motifs de l'écrasement, de l'envahissement et de la persécution. Donnant l'impression que, à l'endroit de l'autre, il lui est nécessaire d'attaquer ou de bloquer quelque chose. Lors de cette séance, plusieurs scènes illustrent tout particulièrement ce lien en tension, la première se produit lorsque Rodolphe souhaite mettre du sucre dans son café, il pose alors son verre plein à ras-bord directement sur sa planche de bande dessinée. Je lui dis en souriant : « *vous prenez des risques aujourd'hui* ». Il me regarde avec ce même regard que je lui ai connu la première fois que je l'ai rencontré, et me répond de manière abrupte « *je vais m'en sortir* ». L'autre scène se passe à la fin de cette même séance, je constate que Rodolphe semble avoir fini sa planche et reste devant sans bouger, à la limite de l'endormissement. Je lui demande s'il a terminé et je m'autorise une remarque sur la délimitation de ses cases en pointillé : « *peut-être que vous pourriez fermer vos cases en les traçant en noir par exemple ?* ». Immédiatement, je sens que cette proposition est vécue comme intrusive, persécutoire même, Rodolphe répond que ces cases sont déjà fermées par les pointillés. La tension pressentie dès le début de cette séance s'intensifie, j'ai le sentiment que tout est devenue source de danger, alimentant une logique paranoïaque et persécutoire, et que chacun de mes regards ou chacune de mes interventions pourrait attiser un sentiment d'intrusion et une violence associée que je sens palpable chez Rodolphe. Paradoxalement, sur les dernières séances, Rodolphe semble plus en lien avec nous, comme si un espace d'échanges possibles s'était ouvert.

Toutes ces évolutions dans le lien associé à cette tension palpable me semblent très proches de la logique qui organise son rapport à la bande dessinée et surtout son rapport au cadre de la case. Son choix de tracer le cadre de ses cases en pointillé est extrêmement atypique d'autant que c'est un travail fastidieux qui n'a donc aucune valeur d'économie ou de facilité. Comme le rappelle Tisseron (2000) lorsqu'il parle

de la bande dessinée et du trait, tout dessin vient marquer la surface monochrome et unifiée du papier d'un tracé qui, aussi minime soit-il, sépare soudainement la surface en deux espaces : droite/gauche, dessus/dessous, figure/fond. C'est toute une série de processus psychiques qui sont alors initiés ou réinterrogés par le biais du dessin : la question de la séparation, de la différenciation, et de l'individuation. Tout cela d'autant plus prégnant en bande dessinée que c'est toute la logique langagière de ce média que de jouer d'alternances entre des espaces hétérogènes qui, pour être liés par le récit doivent être séparés par le cadre et le blanc inter-case. Chez Rodolphe et en appui sur les évolutions du lien précédemment évoquées, tout donne l'impression que le rapport à l'autre est à la mesure de ces espaces de séparation-liaison en pointillés. L'autre est soit inexistant, en cela il ne représente pas de danger particulier, soit existant, peut-être pas du côté d'une altérité délimitée et dialectisée à la question de la castration mais bien plutôt du côté d'un motif en présence, de quelque chose qui est là et s'impose, possiblement dangereux. Laissant imaginer que chez Rodolphe, les limites différenciatrices qui soutiennent la question de la séparation sont trop poreuses, morcelées ou en pointillés justement, pour permettre d'édifier une contenance et une pare-excitation solide. Les effets de persécution en sont alors le corolaire, une délimitation poreuse de l'espace interne et externe ne peut que créer des confusions entre ce qui appartient à soi ou à l'autre, voire des effets d'amalgames, l'autre devient alors le porteur de notre propre violence, il peut également se faire trop proche, envahissant ce qui aura pu s'édifier d'une subjectivité qui se trouve alors en péril.

A la fin de la 5^{ème} séance, Rodolphe s'approchera des co-animateurs pour leur dire au revoir, prenant le temps de serrer la main de chacun d'entre nous. Un infirmier devait le voir juste après pour des soins, il lui dit alors : « *on se voit tout à l'heure vous savez ?!* ». Ce à quoi Rodolphe lui répond « *oui mais je vous dis au revoir pour le groupe, on se voit la semaine prochaine pour le groupe* », marquant par là une distinction nette entre le rôle de co-animateur de cet infirmier, l'espace du groupe, et l'espace de l'hôpital et du soin infirmier. C'est également lors de cette séance qu'il décidera finalement de repasser ses cases en noir d'un trait continu. Enfin, lors de notre dernière séance, Rodolphe entrera plusieurs fois en lien avec les autres membres du groupe, pour qu'ils lui montrent ce qu'ils ont produit. Un peu avant la

fin du groupe et alors que tous les patients avaient fini leurs productions, Rodolphe a proposé spontanément que l'on puisse utiliser le temps restant pour « parler ». Prenant appui sur la planche d'une patiente qui représente un jardin fleuri, il commence à nous raconter le jardin de son enfance, de ses frères et sœurs, de la maison qu'il habitait à l'époque, et conclut en disant « *c'était bien l'enfance, c'était simple* ». Je conclus alors pour tout le groupe « *c'est toujours difficile de laisser quelque chose qui a été important pour nous, de nous séparer de certains lieux parce qu'il y a plein de souvenirs, mais même si on ne peut pas rester indéfiniment au même endroit et que les choses changent, les souvenirs restent et on grandit avec* ».

Ainsi, sur les dernières séances et parfois conjointement à un lien qui restera très tendu, Rodolphe semble plus structuré dans son rapport aux autres et dans son discours. Tout cela en appui sur le cadre et le dispositif groupal qu'il reprend à son propre compte comme un organisateur spatial, temporel mais aussi relationnel. Dans le même élan, ses cases se ferment, cadrent et structurent le contenu iconique avec netteté, comme si quelque chose d'une structure encadrante avait pu tout à la fois commencer à organiser le magma iconique, les investissements pulsionnels associés et le travail de pensée de Rodolphe. Bien évidemment, il n'est pas question d'imaginer un rapport de corrélation strict et unilatéral de la médiation bande dessinée vers les transformations psychiques qui sont observées ici, ou inversement, mais de se permettre de s'étonner sur l'apparition conjointe : et d'un investissement de la bande dessinée qui se fait plus structuré et plus net, et d'un lien à l'autre ouvert, dialectisé à une temporalité et une spatialité commune, ainsi qu'à une possibilité de partage, même si tous ces motifs ne s'éveillent pas sans angoisse ou processus défensifs.

Pour terminer avec la clinique de Rodolphe, précisons que la semaine après que le groupe se soit achevé, j'apprendrai par la psychologue du service que l'équipe a pu se positionner pour la première fois vis-à-vis de lui en des termes positifs. Ce sont habituellement les fantasmes de violences et de passage à l'acte qui sont partagés par l'équipe et les périodes où Rodolphe semble plus apaisé avaient, jusque-là, peu été nommées.

9.3.3. La clinique de Rodolphe au regard des hypothèses de la recherche

9.3.3.1. Séquentialité, répétition et travail de représentation

Dès le départ, c'est par le corps que Rodolphe est le plus communicatif, par ce qu'il fait vivre du danger et de l'étrangeté, par ce qu'il dit à travers ses vêtements qui le recouvrent à la manière d'une armure, par ce qu'il laisse entendre de la musique qu'il écoute dans son casque et par le recours aux onomatopées, très nombreuses lorsqu'il parle de sa planche de bande dessinée. Il y a, dans son discours et ses productions, quelque chose qui se répète, qui se met en scène et qui semble vouloir se raconter au travers du registre corporel. D'emblée, donc, la dimension de la symbolisation et du travail de pensée est présent, par les registres de symbolisations qui sont ceux de Rodolphe et que j'essaie de saisir. C'est à travers sa planche de bande dessinée et sa mise en récit pour soi et pour l'autre, répétée de séance en séance que des modifications infimes vont se laisser saisir, passant d'une logique de l'onomatopée à une logique du blason et de la représentation. Ces modifications et leurs déploiements seront les marqueurs des processus psychiques à l'œuvre chez Rodolphe au contact du média bande dessinée et rejoignent ma **deuxième hypothèse** qui propose de penser la bande dessinée comme une multiplicité d'espaces rhétoriques délimités par des cadres donnant corps à la structure formelle qui supporte l'activité représentative et narrative du sujet-créateur dans la bande dessinée. Avec pour effet que l'investissement de cette structure « encadrant » la représentation ordonne le média bande dessinée comme le lieu d'investissement, de réaménagement et de représentation privilégié de l'activité représentative. Ainsi, plus Rodolphe travaille sur sa planche et s'adonne à l'exercice de les présenter à un autre et plus son discours est structuré. Comme si - en appui sur la bande dessinée et ses qualités formelles et narratives, le fait qu'elle impose la répétition par la parcellisation, le fait qu'elle supporte plusieurs espaces de représentation extrêmement structurés et encadrants, le fait qu'elle supporte une narration sur plusieurs niveaux - le travail de pensée, chez Rodolphe, avait pu être soutenu, faisant écho aux apports de Green (1966) concernant les « *structures encadrantes* » du Moi. Ainsi, il est à supposer que dans son rapport avec la structure formelle de la bande

dessinée et en appui sur le dispositif thérapeutique, Rodolphe a pu aller à la rencontre d'un objet étayant et structurant son activité représentative et narrative. Rejoignant par-là **l'hypothèse 2.1 et 2.2** stipulant respectivement que l'hypertextualité de la bande dessinée constitue ce média comme support de représentation privilégié de l'activité représentative et que l'investissement de cette structure encadrante soutient certaines fonctions nécessaires au travail de représentation entre autres la maintenance, contenance et pare-excitation. Il est à préciser que ce n'est pas seulement sa planche de bande dessinée et son récit oral concernant sa production qui ont évolué mais, de manière plus générale, son rapport à la parole dans le groupe et surtout son entrée en lien.

9.3.3.2. Rodolphe et le transfert sur le médium

A la différence de Tanguy et de Charlie avec lesquels la relation transférentielle a été d'emblée puissante, suivant des mouvements relativement proches d'exclusivité et de disparition, avec Rodolphe, l'entrée en relation, si elle a été vive, a suivi un autre chemin. Celui d'un sentiment mortifère et persécutoire qui viendra me frapper dans les couloirs de l'hôpital avant même que je ne le rencontre pleinement et qui donne déjà la teinte des problématiques qui sera celle de cette clinique si particulière. Reprenons, Rodolphe met en scène un scénario inspiré du manga Dragon Ball et de ses tournois d'arts martiaux. Chaque case est le lieu, soit d'un personnage qui se présente au lecteur, soit d'un affrontement entre deux personnages, soit le lieu, soit d'une existence seule soit d'une rencontre qui ne peut être que confrontante et attaquante. Son rapport à la bande dessinée est particulier dans la manière dont il se saisit de la question de la répétition, qui elle-même est au cœur du système langagier de ce média par la logique séquentielle qui l'organise. Nous avons déjà abordé cette question de la répétition dans ces effets structurants sur le travail de pensée, je souhaite ici rappeler qu'elle existe au contact d'un système langagier discontinu, délimité en portions narratives distinctes et séparées par des blancs inter-cases. **L'hypothèse 3.1** propose de penser la bande dessinée comme une structure formelle traversée par un mouvement d'investissement et de rupture entre l'espace iconique et les blancs inter-cases. Cette caractéristique ordonne ce médium comme le lieu de réémergence de vécus psychiques liés à la première relation

d'amour par la réactivation des questions relatives à la séparation. C'est très précisément cette question de la séparation et de la dialectique moi/non-moi qui semble en souffrance chez Rodolphe qui va alternativement être en lien et pouvoir accueillir quelque chose de l'autre ou au contraire se soustraire au lien et me laisser sentir que toute intervention, dès lors qu'elle s'adresse directement à lui, est vécue comme « trop proche », persécutoire, éveillant immédiatement une forme d'agressivité tenue qui n'est pas sans éveiller à nouveau le sentiment d'un danger imminent. Or, toutes ces évolutions dans le lien associées à cette tension palpable me semblent très proches de la logique qui organise son rapport à la bande dessinée et surtout son rapport au cadre de la case. Son choix de tracer le cadre de ses cases en pointillés est extrêmement atypique, d'autant que c'est un travail fastidieux qui n'a donc aucune valeur d'économie ou de facilité. Pourtant, c'est toute une série de processus psychiques qui sont initiés ou réinterrogés par le biais du trait : la question de la séparation, de la différenciation, et de l'individuation. Rejoignant **l'hypothèse 3.2** qui précise la réactivation de traces mnésiques liées à la relation avec l'objet s'actualise dans le transfert sur le médium. Chez Rodolphe et en appui sur les évolutions du lien précédemment évoquées, tout donne l'impression que le rapport à l'autre est à la mesure de ces espaces de séparation-liaison en pointillés et des liens mis en scène entre les personnages de sa bande dessinée. L'autre est soit inexistant, en cela il ne représente pas de danger particulier ; soit existant, peut-être pas du côté d'une altérité délimitée et dialectisée à la question de la castration mais bien plutôt du côté d'un motif en présence, de quelque chose qui est là et s'impose, possiblement dangereux. Laissant imaginer que chez Rodolphe, les limites différenciatrices qui soutiennent la question de la séparation sont trop poreuses, morcelées ou en pointillés justement, pour permettre d'édifier une contenance et une pare-excitation solide. Tout cela rejoignant **l'hypothèse 3** en tant qu'elle envisage le système langagier de la bande dessinée comme traversé par un double mouvement d'investissement et de rupture qui en appelle aux mouvements transférentiels sur le médium réactualisant des expériences liées à la relation primaire avec l'objet. Vers la fin du groupe, il fermera finalement ses cadres, dans la continuité d'une évolution du lien qu'il entretient avec le groupe, auquel il s'adresse volontiers, avec lequel il partage des souvenirs et vis-à-vis duquel il semble prendre le risque de vivre des sentiments persécutoires au profit de la relation à l'autre.

10. POURSUITE DE LA DISCUSSION ET REFORMULATION DES HYPOTHESES

Chaque cas clinique a été l'objet d'une discussion quant à ses liens avec les hypothèses qui organisent cette thèse et leur valeur heuristique. Plusieurs dimensions, que je reprendrai ci-après, se sont révélées saillantes quand d'autres sont apparues moins centrales que ce qui était énoncé initialement. C'est en appui sur ce travail de mise à l'épreuve et en appui sur la clinique que je propose de poursuivre la discussion sur chacune des hypothèses de cette thèse afin d'en proposer une reformulation ou un complément quand cela est nécessaire.

10.1. Discussion et reformulation de l'hypothèse 1 : Temporalité et spatialité

Avant de commencer, rappelons les termes de la première hypothèse afin de rendre la lecture de cette discussion plus aisée. **L'hypothèse 1 stipule que : le média bande dessinée se constitue comme un système formel et narratif favorisant l'émergence de mouvements projectifs liés à la spatialité et la temporalité psychique du sujet qui réalise des planches de BD.**

10.1.1. La bande dessinée et la corporéité psychique

Les questions de la spatialité et de la temporalité psychique ne sont pas aisées à délimiter, d'autant moins qu'elles appartiennent peut-être bien plus au champ de la philosophie que de la psychologie clinique. Le terme « psychique » associé à celui de temporalité et de spatialité ne laisse pas dupe celui qui s'en approche et qui essaye de border les contours toujours évanescents du temps et de l'espace. Face à l'ampleur des sujets évoqués - et bien que le présent texte ait été considérablement enrichi des apports de la philosophie et plus précisément de la daseinsanalyse - mon abord des questions de la temporalité et de la spatialité psychique m'a semblé tout à la fois fondamental, toujours là, en creux, dans chaque case, strip, planche et dans chaque rencontre, tout en étant une forme d'impossible à atteindre.

L'hypothèse 1 n'est pas seulement première dans le texte, elle est en réalité à la genèse de ce travail de recherche qui s'est pensé, intuitivement et naïvement, autour de la question du mouvement, d'un dessin non plus statique telle que peut l'être l'illustration qui s'offre comme un motif unique, mais dynamique à la mesure de la lecture et de la narration qu'impose la bande dessinée. Très rapidement, c'est aux dimensions de la temporalité et de la spatialité psychique que je me suis intéressée comme porteuses de ce mouvement et surtout comme des organisateurs fondamentaux de la vie psychique. La clinique n'a pas démenti cette intuition qui s'est révélée centrale, qui a alimenté mon sujet de recherche en master 2, et que l'on retrouve dans la clinique de Tanguy par exemple, où la question de la temporalité cyclique s'est rapidement imposée et incarnée dans son strip, mais également dans la clinique de Charlie au cœur de laquelle la question de la synchronie a été saisie tout à la fois dans ce qu'elle soutient du lien et dans ce qu'elle laisse entendre du rapport au monde singulier de ce patient. La spatialité n'est pas en reste et c'est le plus souvent accolée à la question de l'absence et de la présence qu'elle a été saisie. Néanmoins, force est de constater qu'il reste, en arrière-fond, l'impression que dans les cliniques traversées il ne s'agit jamais tout à fait de la question du temps et de l'espace, ni même de la temporalité et de la spatialité psychique, et pour cause, il n'y a là rien qui puisse se laisser saisir par le verbe et peut être encore moins par la seule dimension réflexive. En cela, il serait peut-être plus juste et plus humble de venir resserrer la première hypothèse autour de la question de la corporéité psychique, qui est bien-sûr pétrie des dimensions du temps et de l'espace mais qui est plus directement liée aux formes qu'ont pu prendre la temporalité et la spatialité psychique dans l'histoire du sujet et à leurs évolutions au regard des processus intra et interpsychiques. L'idée de ce resserrment n'étant pas de venir recouvrir la question du temps et de l'espace comme on recouvrirait un objet qui nous embête et dont on ne sait quoi faire, mais bien plutôt de les considérer comme des données centrales dans la question de la corporéité psychique tout en leur reconnaissant une dimension dépassant tout à la fois le cadre de ce travail et peut-être même toute velléité de saisie conceptuelle qu'elle soit philosophique ou psychanalytique.

10.1.2. Système langagier et processus créateurs

Si le fait de délimiter avec précision ce qui relevait de la structure formelle de la bande dessinée et ce qui relevait de sa structure narrative a été un impératif pour moi durant une grande partie de ma recherche, il s'est finalement avéré moins central. J'ai très tôt pressenti l'aspect « artificiel » d'une telle démarche, qui avait surtout pour but de circonscrire mais aussi de faire valoir ce qui, de l'arrière fond et de la structure formelle est souvent peu considéré au profit de la narration et du récit. Ainsi, je précise dès ma première utilisation de ces termes qu'il y a fort à parier que l'une et l'autre de ces dimensions ne peuvent en rien exister indépendamment. Il me semble aujourd'hui plus juste de leur redonner une place d'organiseurs fondamentaux englobés au sein d'un système formant un langage complexe et unifié. Reprécisons que l'objet de cette recherche est en partie de pouvoir se saisir du langage de la bande dessinée depuis une méthodologie structurale appliquée au système de signes qui l'organise. L'autre enjeu que l'on pressent dans ma reformulation ci-dessous et qui a été un objet de tensions internes importantes dans cette recherche est celui de la place de la clinique de la création. J'ai très tôt été tiraillée entre des préoccupations liées à mon entrée dans le monde professionnel et, de fait, lié à la question de la pratique clinique et cet objet de recherche que je ne souhaitais pas transformer en outil technique servant la clinique de manière appliquée. D'abord engagée dans la recherche de terrain, c'est autour de la question des médiations artistiques que s'est polarisée mon écriture, sans que j'en sois satisfaite. Pour cause, cette recherche n'a pas pour objet de délimiter une nouvelle pratique à médiation ou un nouvel objet médiateur, cet effet n'est que secondaire. C'est avant tout une recherche sur la question des processus créateurs et de leurs déploiements au sein d'un espace et d'un langage donné, structuré par un système de signes singuliers. Ainsi, il semble important de pouvoir replacer la question d'un système langagier unifié et complexe au cœur de la reformulation de ma première hypothèse. D'autant que cette prise de position est soutenue par la clinique, je pense ici tout particulièrement aux trois productions des patients qui habitent cette recherche. Toutes leurs productions, au-delà même de la question de ce qui appartient au formel ou au narratif, révèlent des singularités dans la manière d'habiter le système langagier de la bande dessinée dans son ensemble, façonnant

par là une parole, au sens Saussurien du terme, propre à chacun. Par l'investissement de l'horizontalité et de la verticalité pour Charlie, par le jeu sur les cases pour Tanguy ou par un découpage en pointillé pour Rodolphe.

10.1.3. Reformulation de l'hypothèse 1

Suivant les remarques que je viens de formuler, je propose de reprendre les hypothèses de la manière suivante :

HYPOTHESE 1 INITIALE : le média bande dessinée se constitue comme un système formel et narratif favorisant l'émergence de mouvements projectifs liés à la spatialité et la temporalité psychique du sujet qui réalise des planches de BD.

HYPOTHESE 1 REFORMULEE : **Le système langagier de la bande dessinée s'organise autour de portions « narratives » découpées et agencées dans le temps et dans l'espace.** Par-là, ce média se constitue comme un système formel et narratif favorisant l'émergence de mouvements projectifs liés à **la corporéité psychique du sujet créateur** des planches de bande dessinée.

10.1.3.1. Reformulation hypothèse 1.1

HYPOTHESE 1.1 INITIALE : Le système formel et narratif de la bande dessinée se constitue comme isomorphe, en terme structural et processuel, avec la spatialité et la temporalité psychique du sujet qui réalise les planches de BD.

HYPOTHESE 1.1 REFORMULEE : **le système langagier** de la bande dessinée se constitue comme isomorphe, en terme structural et processuel, **avec la corporéité du sujet qui réalise les planches de bande dessinée en tant que cette corporéité est structurée dans le temps et dans l'espace.**

10.1.3.2. Reformulation hypothèse 1.2

HYPOTHESE 1.2 INITIALE : Cette possibilité d'inscription isomorphique favorise l'émergence de mouvements projectifs en lien avec la spatialité, la temporalité et la corporéité psychique du sujet qui réalise les planches de BD.

HYPOTHESE 1.2 REFORMULEE : cette possibilité d'inscription isomorphique favorise l'émergence de mouvements projectifs **en lien avec la corporéité psychique du sujet** qui réalise les planches de bande dessinée.

10.2. Discussion et reformulation de l'hypothèse 2 : hypertextualité, structure encadrante et multcadres

Pour rappel, l'hypothèse 2 stipule que : la structure formelle de la bande dessinée se caractérise par la présence d'une multiplicité d'espaces rhétoriques délimités par des cadres. Ces « multcadres » (Groensteen, 1999) donnent corps à la structure formelle qui supporte l'activité représentative et narrative du sujet-créateur dans la bande dessinée. L'investissement de cette structure « encadrant » la représentation ordonne le média bande dessinée comme le lieu d'investissement, de réaménagement et de représentation privilégié de l'activité représentative.

10.2.1. Pour un retour à la question du Moi-peau

Durant cette recherche, la deuxième hypothèse aura bénéficié de nombreux changements et aménagements. Elle concernait initialement l'aspect contenant de la bande dessinée suivant la multiplicité des cadres qui la compose et qui s'offre comme des limites protectrices et structurantes pour l'activité psychique et représentative. Toutefois et à raison, il s'est avéré que cette hypothèse première, bien que pertinente, n'avait pas valeur d'originalité et pouvait tout à fait être étendue à d'autres formats langagiers ou d'autres médias. Néanmoins, si cette deuxième hypothèse s'est resserrée sur la question du travail de pensée, il n'en reste pas moins que ce dernier est rendu possible par les fonctions de l'enveloppe psychique, ce que je souligne en proposant un rapport d'analogie entre les fonctions

du Moi-peau (Anzieu, 1985) et les fonctions du cadre de la case (Groensteen, 1999). Dans la clinique, dès lors que la question du travail de pensée et de symbolisation a émergé, celui de la contenance, de la pare-excitation et/ou de la maintenance n'était pas loin. En atteste l'œuvre de Blast dans le rapport entre la contenance de la case et la puissance pulsionnelle de certains motifs. En atteste également la clinique de Tanguy où le travail sur la délimitation d'espace différenciés par des cases, puis par des cadres, voire l'investissement d'espaces structurés en creux autour d'une grille paginale, a été accolé à un travail de pensée autour de la question du féminin. Il en est de même avec Rodolphe, où la question de la contenance a été fondamentale, d'autant plus que ses vécus psychiques sont pétris de violence et de mouvements persécutoires. Ainsi, l'espace de la bande dessinée, de la relation thérapeutique, du groupe et de l'institution se sont constitués comme un emboîtement de cadres contenant, à la manière des multicadres de la bande dessinée, et ont soutenu un travail de mise en mots là où l'onomatopée et la corporéité brute étaient prévalentes.

Ainsi, même si le travail de thèse tend à faire des propositions originales dans leurs contenus ou dans leurs agencements, il est aussi le lieu où peuvent être réaffirmés ou soutenus certains constats cliniques d'importance. De fait, je propose de reformuler ma deuxième hypothèse en réintégrant la question des enveloppes psychiques et celle de la contenance comme préalables à toute structure encadrante du travail de pensée.

10.2.2. Du Moi-peau au travail de pensée

Il est à noter que cette deuxième hypothèse est la dernière qui a été pensée et retravaillée. A cet effet sa reformulation est plus de l'ordre de l'ajout que d'un réel changement dans les termes qui la composent. Cette reformulation permet de renouer avec la genèse de cette hypothèse et l'histoire qui la traverse, tout en renouant avec des enjeux cliniques fondamentaux et contemporains qui sont ceux liés à la question des enveloppes psychiques et plus spécifiquement du Moi-peau. Outre la dimension clinique qui est bien évidemment première dans cette reformulation et ces retrouvailles avec le Moi-peau, l'abord théorique abonde dans

le sens de cette démarche. Plus particulièrement, le rapprochement isomorphique, qui a pu être opéré entre les fonctions du cadre de la case et celle du Moi-peau, dans ses dimensions fonctionnelles de pare-excitation, de contenance et de maintenance. C'est par ce regard croisé entre sémiotique et psychanalyse, que les fonctions du cadre de la case vont pouvoir être appréhendées dans leurs dimensions potentiellement « enveloppantes » et comme support d'arrière-fond, indispensable, pour le travail de pensée.

10.2.3. Reformulation de l'hypothèse 2

Ainsi, comme pour l'hypothèse 1, je propose de reformuler les hypothèses suivantes au regard de la clinique et de ce qui en a été discuté. Je ne propose pas de reformulation de l'hypothèse 2 qui s'est révélée très proche de la clinique. Je propose toutefois de la faire suivre d'une nouvelle hypothèse, qui réintroduit la question du Moi-peau et permet ainsi une meilleure articulation entre la question des multcadres et le travail de pensée. Pour rappel de l'hypothèse 2 qui reste inchangée :

HYPOTHESE 2 INITIALE ET MAINTENUE : La structure formelle de la bande dessinée se caractérise par la présence d'une multiplicité d'espaces rhétoriques délimités par des cadres. Ces « *multicadres* » (Groensteen, 1999) donnent corps à la structure formelle qui supporte l'activité représentative et narrative du sujet-créateur dans la bande dessinée. L'investissement de cette structure « encadrant » la représentation ordonne le média bande dessinée comme le lieu d'investissement, de réaménagement et de représentation privilégié de l'activité représentative.

10.2.3.1. Proposition d'une nouvelle hypothèse 2.1

Par mesure de cohérence en terme clinique et théorique, l'hypothèse réintroduisant la question du Moi-Peau est présentée comme première et s'énonce comme suit :

NOUVELLE HYPOTHESE 2.1 : Les multcadres qui caractérisent le système langagier de la bande dessinée délimitent des espaces fermés par des cadres au sein desquels certaines fonctions psychiques liées au Moi-Peau (Anzieu)

trouvent à s'étayer. L'investissement successif de ces cadres/enveloppes permet un réaménagement des fonctions de maintenance, de contenance et de pare-excitation psychique.

10.2.3.2. Proposition d'une nouvelle hypothèse 2.2

Par la force des choses, l'hypothèse 2.1 initiale devient l'hypothèse 2.2 mais n'est pas reformulée, là aussi parce qu'au contact de la clinique aucun de ses termes ne semble devoir être modifié.

HYPOTHESE 2.1 DEVENUE HYPOTHESE 2.2 : L'hypertextualité de la bande dessinée constitue ce média comme support de représentation privilégié de l'activité représentative du sujet-créateur. Soit comme support de méta-symbolisation.

10.2.3.3. Proposition d'une nouvelle hypothèse 2.3

Enfin, l'hypothèse 2.2 devient l'hypothèse 2.3 et connaît, quant à elle, un ajout qui permet de mieux la lier aux autres hypothèses, par le rappel de la dimension centrale des multcadres dans les processus qu'elle soutient:

HYPOTHESE 2.2 INITIALE : L'investissement singulier de cette structure encadrante soutient certaines fonctions spécifiques au travail de représentation, à savoir les fonctions de : symbolisation, maintenance, contenance et pare-excitation.

HYPOTHESE 2.2 DEVENUE 2.3 REFORMULEE : L'investissement singulier de cette structure encadrante **incarnée, entre autres, par les multcadres,** soutient certaines fonctions spécifiques au travail de représentation, à savoir les fonctions de : symbolisation, maintenance, contenance et pare-excitation.

10.3. Discussion et reformulation de l'hypothèse 3 : du transfert dans la rencontre avec la bande dessinée

Pour rappel, l'hypothèse 3 stipule que : le système narratif de la bande dessinée construit autour d'un double mouvement d'investissement et de rupture appelle aux mouvements transférentiels sur le médium réactualisant des expériences liées à la relation primaire avec l'objet.

10.3.1. Le transfert comme point nodal de ce travail de recherche

Au détour de la lecture de « l'art invisible » de McCay associé aux apports de Rio sur la question de l'hétérogénéité des espaces en bande dessinée, je n'ai pu être que frappée par le mouvement singulier qu'impose¹³⁰ la bande dessinée à ses lecteurs et auteur(s). L'image du trapéziste qui, sur le fil, se doit de danser et de se mouvoir au gré des supports qui lui sont offerts, alliant saisissement et lâcher-prise, a grandement alimenté cette troisième hypothèse qui s'est révélée, au fil de ce travail, au fondement d'une clinique de la bande dessinée. C'est bien parce que la thèse n'est pas un travail dénué d'enjeux personnels qu'elle peut se faire créative et, parfois, originale. Et c'est bien au détour de cette intimité et humanité partagée que se tissent les enjeux subtils et mouvants du lien transférentiel, qui n'est pas l'investissement unilatéral d'un objet support vierge de tout passé ou de toute affectivité, mais bien plutôt l'investissement d'espaces qui ont déjà pu s'éprouver par l'autre et qui peuvent soutenir ce qui, chez le patient, est en attente de mise en sens. C'est d'ailleurs pour ces raisons que certaines rencontres se font, là où d'autres se frôlent mais n'adviennent jamais. C'est aussi pour ces raisons que des patients comme Tanguy ou Charlie, étrangement, se ressemblent à l'endroit d'un écrit qui se saisit de leurs problématiques dans ce qu'elles ont de spécifiques, mais qui n'est pas dupe des effets de ressemblances qui unissent ces deux cliniques. Entre lien exclusif et dévorant et crainte d'une disparition soudaine, annihilante, dans les deux cas le

¹³⁰ Ne nous y trompons pas, j'utilise le terme d'imposer dans le sens où la bande dessinée est régie par certaines règles structurales et formelles, mais le lecteur comme l'auteur sont tous deux actifs de cet investissement et s'y plongent à dessein. Très certainement parce qu'ils trouvent à cet endroit là matière à être en tension, en questionnement et au travail.

lien est, comme pour le trapéziste, vacillant. Pour Rodolphe, la question transférentielle a elle aussi bien été là mais sous des formes différentes, qui, toutefois, disent bien toute la difficulté du lien. Entre une relation sans autre, très lointaine, et une relation où l'autre est trop proche et se fait persécuteur au point qu'il faille le détruire pour ne pas être détruit. Ici ce sont bien des couples dialectiques séparation-liaison, absence-présence dont il est question, soutenu par un investissement de la bande dessinée qui a pu être, sur ces points, tout à la fois un indicateur précieux et le lieu de mise en tension et de travail de ces questions qui sont au fondement de toutes relations.

10.3.2. Rupture ou retrait, la question du lien comme lieu d'investissement pulsionnel

Outre le fait de replacer au centre de cette hypothèse la question du système langagier de la bande dessinée, le seul changement qu'il me semblait important d'opérer est terminologique. Ainsi, si dans ma première formulation je proposais d'envisager le mouvement que suppose la lecture d'une bande dessinée comme celui d'un investissement et d'une rupture, il me semble bien plus juste de l'envisager aujourd'hui comme celui d'un investissement et d'un retrait. Plusieurs raisons soutiennent ce changement, la première tient de la logique, si investissement il y a, alors l'objet qui investit est acteur de ce mouvement. Or la question de la rupture ne laisse pas entendre cette dimension active et donne l'impression que quelque chose s'impose au sujet. J'en viens alors à la deuxième raison de ce choix terminologique qui est plus clinique : celui d'une position active là où, dans le passé, elle a pu être passive. En effet, le système langagier de la bande dessinée est, de fait, discontinu. Le patient qui va créer sa planche de bande dessinée va investir ce système discontinu et séquentiel depuis une position active, quitte à en déjouer les codes si nécessaire comme a pu le faire Tanguy. Ce système langagier impose au patient d'opérer un mouvement de retrait à l'endroit des discontinuités iconiques : soit, à l'endroit du cadre et des blancs inter-cases mais aussi du contenu iconique et des phylactères qui relèvent de temporalités différentes. C'est très précisément à cet endroit-là et face à ce mouvement de retrait que vont pouvoir se réactualiser les expériences liées à relation primaire avec l'objet, avec la possibilité de vivre ce

retrait comme un effet de rupture. C'est ce que l'on retrouve dans la clinique de Tanguy. Le vécu de rupture se constitue alors comme un indicateur et un signe clinique parmi d'autres. Ainsi, pour Rodolphe, cet effet de retrait semble avoir été vécu du côté d'un lien émergent, non plus lié à la question de la présence et de l'absence mais plutôt de la séparation-liaison, suscitant d'emblée des vécus de persécution et d'intrusion. Ainsi, le choix terminologique de remplacer le terme de rupture par celui de retrait me semble bien plus juste cliniquement et permet d'ouvrir les possibles en termes d'éprouvés transférentiels.

10.3.3. Reformulation de l'hypothèse 3

La troisième hypothèse traverse l'ensemble de la clinique de cette thèse et demande finalement peu de modification au regard de sa mise à l'épreuve. Néanmoins, la question du retrait telle qu'elle a été discutée en contrepoint du terme de rupture reste d'importance et les reformulations proposées, si elles sont retraintes en terme quantitatif, n'en sont pas moins d'importance en terme sémantique et dans la justesse de ce que la clinique est venue nous révéler. Ainsi, l'hypothèse trois sera reformulée de la manière suivante :

HYPOTHESE 3 INITIALE : Le système narratif de la bande dessinée construit autour d'un double mouvement d'investissement et de rupture appelle aux mouvements transférentiels sur le médium réactualisant des expériences liées à la relation primaire avec l'objet.

HYPOTHESE 3 REFORMULEE : Le système langagier de la bande dessinée construit autour d'un double mouvement d'investissement et de retrait appelle aux mouvements transférentiels sur le médium réactualisant des expériences liées à la relation primaire avec l'objet.

10.3.3.1. Reformulation hypothèse 3.1

HYPOTHESE 3.1 INITIALE : La structure formelle de la bande dessinée procède d'une délimitation de l'espace par les vignettes, et d'un mouvement d'investissement et de rupture entre l'espace iconique et les blancs inter-cases. Cette

caractéristique ordonne ce médium comme le lieu de réémergence de vécus psychiques liés à la première relation d'amour par la réactivation des questions relatives à la séparation et à la dialectique présence/absence.

HYPOTHESE 3.1 REFORMULEE : La structure formelle de la bande dessinée procède d'une délimitation de l'espace par les vignettes, et d'un mouvement d'investissement et **de retrait** entre l'espace iconique et les blancs inter-cases. Cette caractéristique ordonne ce médium comme le lieu de réémergence de vécus psychiques liés à la première relation d'amour par la réactivation des questions relatives à la séparation et à la dialectique présence/absence.

10.3.3.2. Hypothèse 3.2

Cette hypothèse ne connaît pas de reformulation pour deux raisons, la première est qu'elle n'est pas directement liée à la question de la rupture ou du retrait qui est le point qui vient d'être discuté, la deuxième est que, dans la mise à l'épreuve des hypothèses au regard de la clinique, elle s'est révélée très proche des constats de terrain.

HYPOTHESE 3.2 INITIALE ET MAINTENUE : Cette réactivation de traces mnésiques liées à la relation première avec l'objet s'actualise dans le transfert sur le médium.

11. CONCLUSION

Ce travail de recherche s'est attaché à explorer ce que j'ai nommé, au fil de ce texte, la clinique de la bande dessinée. Avec pour désir de saisir ce qui fait la spécificité de son système langagier, ce qui structure sa narration et sa matérialité, dans la perspective d'éclairer quelles en sont les potentialités signifiantes. En questionnement d'arrière-fond, celui de savoir quels sont les processus psychiques qui vont être réactualisés par ce rapport à la bande dessinée, d'autant plus qu'il s'agit ici d'un questionnement relatif à des patients qui ont produit leurs propres planches. S'est imposée au fur et à mesure de la recherche la nécessité de penser ce système langagier depuis une méthodologie d'approche inspirée des apports structuralistes de Arasse et de Barthes et des différentes théorisations de la bande dessinée en sémiotique. Méthodologie d'approche que j'ai nommée « psychanalyse structurale » et qui est présente, en réalité, dès les débuts de la psychanalyse, notamment dans la délimitation du travail du rêve par Freud (1900) ou dans son texte le Moïse de Michel Ange (1914). Dans ces deux écrits, c'est bien de l'agencement et de la structuration d'un certain nombre de signes cliniques qui viennent à se répéter, s'opposer ou se coupler, dont il est question. L'idée ici est moins de proposer une méthodologie d'approche de la bande dessinée et de la clinique en général qui serait pleinement nouvelle - ce serait illusoire et narcissiquement vain - mais bien plutôt de se réemparer d'une approche structuraliste dans l'étroite lignée freudienne et en dehors de la doxa Lacanienne. Ainsi, la bande dessinée a-t-elle pu être attrapée du côté de la corporéité psychique en tant qu'elle est pétrie par le temps et l'espace, mais également du côté du travail de pensée qu'elle réactive et soutient et, évidemment, du côté du transfert et de ce qui, en creux et à l'endroit de ses discontinuités, ses vides et pleins, peut se rejouer du rapport au premier objet d'amour. C'est évidemment par la clinique que ces hypothèses vont pouvoir être éprouvées et mises en mouvement. Aventure dans laquelle Tanguy, Charlie et Rodolphe se sont plongés à travers leurs planches de bande dessinée qui ont été des espaces d'exploration foisonnants, très souvent énigmatiques et qui, indéniablement continueront à échapper à la théorisation. Cet intouchable est extrêmement important et continue à rappeler au clinicien et au théoricien que l'objet de son intérêt et de sa curiosité ne saurait se laisser pleinement attraper par

le verbe et la logique, et qu'il nous faut toujours être en tension, en doute, en frustration. Pour le dire autrement, qu'il nous faudra toujours composer avec la question de la castration. En cela, cette recherche et ses conclusions n'ont surtout pas pour vocation de construire une grille de lecture ou d'ériger une nouvelle médiation artistique qui serait celle de la bande dessinée. C'est tout le risque d'une approche structuraliste qui met en rapport des signes formels, narratifs et cliniques. Le risque n'est pas dans la méthodologie elle-même, mais dans la manière dont elle peut être simplifiée par la suite, au profit d'une technicité clinique qui ne tient pas compte de la tension, de la frustration et du doute énoncés plus haut, qui ne sont pas des effets secondaires du rapport à l'autre mais qui sont au cœur du rapport à l'autre.

Tout travail de recherche suscite des frustrations dans la dimension partielle qu'il recouvre, ici peut-être d'autant plus que la bande dessinée a été peu explorée en des termes psychanalytiques et laisse pressentir de nombreuses ouvertures possibles. En particulier, et parce que cela a été un point souvent évoqué dans mon texte sans que j'ai la possibilité de le développer plus avant, une ouverture vers la question du groupe et de l'espace psychique groupal, notamment dans les effets d'isomorphisme qui pourraient exister entre les organisateurs du groupe, les processus qui le traversent et le système sémiotique de la bande dessinée. Je pense également à des ouvertures possibles avec la question des processus adolescents dans ce qu'ils réaménagent du rapport au corps, à soi et à l'autre, rejoignant très exactement les thématiques qui ont été celles traitées dans ce texte. Je ne propose ici que deux pistes pour poursuivre le travail engagé mais je n'ai nul doute que biens d'autres chemins pourraient être empruntés au gré du désir d'autres psychologues, chercheurs ou artistes de se saisir de cet objet d'une très grande richesse et complexité.

Enfin, c'est dans le monde de l'auteur que je me suis plongée dans ce texte, d'auteurs en souffrance qui se sont nommés Tanguy, Charlie, Rodolphe ou d'auteurs à l'œuvre monumentale comme Manu Larcenet et tant d'autres, qui ont accompagné ce travail de recherche et dont j'ai emprunté les dessins au gré de mes besoins et de mes envies. C'est donc par un auteur que j'affectionne tout particulièrement que je terminerai ce texte, pour que la bande dessinée puisse reprendre l'espace qui lui est

dû, celui d'un voyage visuel dans lequel on prend le risque de plonger et d'être affecté. C'est ici que je vous laisse, entre les mains de Bastien Vivès (2008) non sans une pointe d'humour concernant la question de la séparation et de la fin...

INTERLUDE SCHÉMATIQUE DU COMPORTEMENT RELATIONNEL AMOUREUX



VOUS AVEZ CHOISI ?



OUI, JE VAIS
VOUS PRENDRE
UNE RUPTURE,
S'IL VOUS PLAÎT.

UNE RUPTURE... TRÈS BIEN.
ET COMME ACCOMPAGNEMENT?

RIEN, MERCI.

ET COMME SAUCE?

RIEN, NON PUIS.



SI JE PEUX ME PERMETTRE
ÇA RISQUE D'ÊTRE UN PEU SEC ...

C'EST PAS GRAVE.

TRÈS BIEN.



ET POUR MONSIEUR?

EUH... C'EST QUE
JE SUIS PRIS UN
PEU DE COURT ...



BA... JE LAÏS PRENDRE
UN PEU DE COMPASSION,
S'IL VOUS PLAIT...

AH DÉSOLÉ, ON
EN A PUIS.



AH... D'ACCORD
ET J'IMAGINE QUE
DE L'EMPATHIE, VOUS
N'EN AVEZ PLUS, NON PLUS
...

PAREIL.



EUH... BA PEUT
ÊTRE UN PEU DE
TENDRESSE ...

DÉSOLÉ, C'EST PLUS
DANS LE MENU.
D'AUJOURD'HUI.



BON C'EST PAS
GRAVE. JE PRENDRAI
JUSTE À BOIRE.

VOUS N'AVEZ RIEN
MANGER?...
JE PEUX DEMANDER
AU CHEF DE VOUS
PRÉPARER QUELQUE CHOSE.



PEUT ÊTRE UN PEU
D'ESPOIR, QUELQUE
CHOSE COMME ÇA ...



OUI C'EST TRÈS
BIEN. METTEZ
MOI ÇA.

PARFAIT.



UN APPÉRITIF
AVANT ?

NON NON.
ON VA MANGER
TOUT DE SUITE, MERCI.



-FIN-

12. BIBLIOGRAPHIE

- Anzieu, D.** (1974). Le Moi-peau. *Nouvelle revue de psychanalyse*, 9(1), 195-208.
- Anzieu, D.** (1975). *Le groupe et l'inconscient : l'imaginaire groupale*. Paris, France : Dunod.
- Anzieu, D.** (1981). *Le corps de l'œuvre*. Paris, France : Gallimard.
- Anzieu, D.** (1985). *Le Moi-peau*. Paris, France : Dunod.
- Anzieu, D., Houzel, D., et al.** (1987). *Les enveloppes psychiques..* Paris, France : Dunod.
- Anzieu, D.** (1989). Note pour introduire l'échelle des symbolisations. Dans B. Chouvier (dir.), *Matière à symbolisation* (p.14-16). Paris, France : Delachaux et Niestlé.
- Anzieu, A.** (1996). *Le travail du dessin en psychothérapie de l'enfant*. Paris, France : Dunod.
- Aulagnier, P.** (1975). *La violence de l'interprétation : du pictogramme à l'énoncé*. Paris, France : PUF.
- Aulagnier, P.** (1986), *Un interprète en quête de sens*. Paris, France : Ramsay.
- Arasse, D.** (1992). *Le détail*. Paris, France : Flammarion.
- Arasse, D.** (1992). Petit pinceau deviendra grand. *Nouvelle revue de psychanalyse*, 46(1), 261-275.
- Arasse, D.** (1997). *Le sujet dans le tableau*. Paris, France : Flammarion.
- Avron, O.** (2012). *La pensée scénique*. Paris, France : Eres.
- Barthes, R.** (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, France : Seuil.
- Barthes, R.** (1957). *Mythologies*. Paris, France : Seuil.
- Barthes, R.** (1964). Rhétorique de l'image. *Communication*, 4(1), 40-51.
- Barthes, R.** (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communication*, 8(1), 1-27.
- Barthes, R.** (1970). *L'empire des signes*. Paris, France : Flammarion.
- Barthes, R.** (1985). *L'aventure sémiologique*. Paris, France : Seuil.
- Bejarano, A.** (1972). Résistance et transfert dans les groupes. Dans A. Anzieu et R.Kaës (dir.), *Le travail psychanalytique dans les groupes. 1. Cadre et processus* (p.65-140). Paris, France : Dunod.
- Bergeret, J.** (1984). *La violence fondamentale*. Paris, France : Dunod.

- Bick, E.** (1964). Notes sur l'observation de bébé dans la formation psychanalytique. Dans M. Harris (dir.), *Les écrits de Martha Harris et d'Esther Bick* (p.279-294), Larmor-Plage, France : Hublot.
- Bick, E.** (1968). The experience of the skin in early object-relations. *International Journal of Psychoanalysis*, 49(1), 484-486.
- Bilheran, A.** (2007). *Le temps vécu dans la psychose* (Thèse en psychologie). Université Lumière Lyon II, Lyon, France.
- Bion, W.**(1957). Différenciation des personnalités psychotiques et non psychotiques. Dans *Réflexion faite* (p.51-73). Paris, France : PUF.
- Bion, W.** (1979). *Aux sources de l'expérience*. Paris, France : PUF.
- Binswanger, L.** (1960). *Mélancolie et Manie*. Paris, France : PUF.
- Bleger, J.** (1967), *Symbiose et ambiguïté. Étude psychanalytique*. Paris, France : PUF.
- Bonnet, C. (2001).** *Entre récit et douleur : psychopathologie des récits de plaintes*. (Thèse de psychologie). Aix-Marseille Université, Aix-en-Provence, France.
- Bonnet, C., Pechikoff, S. et Petit, L.** (2014). De l'exposition du héros aux blasons du corps adolescent. *Topique*, 126(1), 25-38.
- Bonnet, C., Petit, L., et Pasquier, A.** (2014). Portrait de l'adolescent en héros à la cicatrice. *Psychologie clinique*, 38(2),45-54.
- Brun, A.** (2007). *Médiations thérapeutiques et psychose infantile*, Paris, France : Dunod.
- Brun, A., Chouvier, B. et Roussillon, R.** (2013). *Manuel des médiations thérapeutiques*. Paris, France : Dunod.
- Brun, A.** (2013). L'acte de création et ses processus dans les médiations thérapeutiques pour enfants autistes et psychotiques. *Enfances & Psy*, 61(4), 109-117.
- Brun, A.** (2015). Processus créateur et figuration des traumas corporels archaïques dans les médiations thérapeutiques pour enfants psychotiques et autistes. *Cliniques méditerranéennes*, 91(1), 9-26.
- Brun, A., Roussillon, R., et Attigui, P.** (2016). *Evaluation clinique des psychothérapies psychanalytiques*. Paris, France : Dunod.
- Brun, A.** (2016). Spécificités de la symbolisation dans les médiations thérapeutiques. *Cliniques*, 11(1), 16-44.

- Charcosset, J. C.** (2012). *Henri Maldiney : penser plus avant... Actes du colloque de Lyon*. Chatou, France : Editions de la transparence.
- Cournut, J.** (2001). *Pourquoi les hommes ont peur des femmes*. Paris, France : PUF.
- Covin, M.** (1972). Proposition sur la bande dessinée. *Communications*, 19(1), 138-147.
- Covin, M.** (1976). L'image dérobée ou comment le désir (re)-vient à la bande dessinée. *Communication*, 24(1), 197-242.
- Chouvier, B. et al.** (2012). *Les processus psychiques de la médiation*. Paris, France : Dunod.
- Chouvier, B.** (2007). Dynamique groupale de la médiation et objet « uniclivé ». Dans D. Quélin-Souligoux et P. Privat (dir.), *Quels groupes thérapeutiques ? Pour qui ?* (p.19-32). Paris, France : ERES.
- Chouvier, B.** (2010). La médiation dans le champ psychopathologique. *Le Carnet PSY*, 141(1), 32-35.
- Ciccone, A.** (1991). Naissance de la vie psychique. Paris, France : Dunod.
- Ciccone, A., Lhopital, M.** (2001). *Naissance à la vie psychique*. Paris, France : Dunod.
- Ciccone, A.** (2001). Enveloppe psychique et fonction contenante : modèles et pratiques. *Cahiers de psychologie clinique*, 17(2), 81-102.
- Ciccone, A.** (2014). *La psychanalyse à l'épreuve du bébé*. Paris, France : Dunod.
- Ciccone, A.** (2014). L'observation clinique attentive, une méthode pour la pratique et la recherche cliniques. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 63(2), 65-78.
- Damisch, H.** (1984). *Fenêtre jaune cadmium, ou, Les dessous de la peinture*. Paris, France : Seuil.
- David, C.** (1985). La sublimation : concept ou valeur ?. *Topique*, 34(1), 66-73.
- Di Rocco, V.** (2006). *Qui est là ? : échecs de la symbolisation et symbolisation des échecs de la symbolisation dans les problématiques psychotiques* (Thèse de psychologie). Université Lumière Lyon II, Lyon, France.
- Eco, U.** (1976). Le mythe de Superman. *Communication*, 24(1), 24-40.
- Eco, U.** (1992). *La production des signes*. Paris, France : Essais.
- Eco, U.** (1992). *Le signe*. Paris, France : Essais.

- Ehrenzweig, A.** (1982). *L'ordre cache de l'art*. Paris, France : Gallimard.
- Eisner, W.** (1985). *Comics and sequential arts*. United States : Poorhouse Press
- Fédida, P.** (1975). Une parole qui ne remplit rien. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 11(1), 91-101.
- Fresnault-Deruelle, P.** (1972). *La bande dessinée, essai d'analyse sémiotique*. Paris, France : Hachette.
- Fresnault-Deruelle, P.** (1976). Du linéaire au tabulaire. *Communication*, 24(1), 7-23.
- Fresnault-Deruelle, P.** (1977). *Récits et discours par la bande*. Paris, France : Hachette.
- Fresnault-Deruelle, P.** (2009). *La bande dessinée*. Paris, France : Armand Colin.
- Freud, S.** (1895). *Esquisse d'une psychologie scientifique*. Paris, France : Eres.
- Freud, S., et Breuer, J.** (1895). *Etudes sur l'hystérie*. Paris, France : PUF.
- Freud, S.** (1897). *Lettres à Fliess, 1887-1904*. Paris, France : PUF
- Freud, S.** (1900). *L'interprétation des rêves*. Paris, France : France loisir.
- Freud, S.** (1901). *Sur le rêve*. Paris, France : Folio.
- Freud, S.** (1907). *Les délires et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*. Paris, France : PUF.
- Freud, S.** (1908). La création littéraire et le rêve éveillé. Dans *Essais de psychanalyse appliquée* (p.69-81). Paris, France : Gallimard.
- Freud, S.** (1914). Le Moïse de Michel-Ange. Dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (p.83-126). Paris, France : Gallimard.
- Freud, S.** (1915). *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*. Paris, France : Payot.
- Freud, S.** (1919). *L'inquiétante étrangeté*. Paris, France : Gallimard.
- Freud, S.** (1920). *Au-delà du principe de plaisir*. Paris, France : Payot.
- Freud, S.** (1923). *Le moi et le ça*. Paris, France : Payot.
- Freud, S.** (1925). Note sur le bloc note magique. Dans *Huit études sur la mémoire et ses troubles* (p.129-141). Paris, France : Gallimard.
- Freud, S.** (1930). Le malaise dans la culture. Dans *Œuvres complètes, vol.XVIII* (p.249-251). Paris, France : PUF.
- Freud, S.** (1932). *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*. Paris, France : Gallimard.

- Freud, S.** (2001). *Sigmund Freud, Correspondance 1873-1939*. Paris, France : Gallimard.
- Gagnebin, M.** (2009). L'inquiétante étrangeté en art. Dans L. Danon-Boileau et F. Nayrou (dir.), *Inquiétante étrangeté* (p.179-202). Paris : France, PUF.
- Gimenez, G.** (1999). Les couleurs d'une rencontre : objet de relation et gestion du lien contre-transférentiel avec une patiente hallucinée : les couleurs d'une rencontre. Dans *Objet et contre-transfert* (p.51-77). Arles, hôpital Joseph-Imbert, France : Actes des journées d'études du COR.
- Gimenez, G.** (2003). L'objet de relation dans la thérapie individuelle et groupale de patients schizophrènes. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 41(2), 41-62.
- Gimenez, G.** (2006). Les objets de relation en situation individuelle, groupale et familiale. *Le Divan familial*, 16(1), 77-96.
- Gimenez, G. & Barthélémy, S.** (2011). Le temps de la prise de notes: Propositions d'une méthode de notation dans les groupes cliniques. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 56(1), 171-185.
- Giovacchini, P.** (1975). Le soi Blanc. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 11(1), 63-78.
- Giust-Desprairies, F.** (2015). Les incertitudes de l'avènement du sens. *Nouvelle revue de psychosociologie*, 19(1), 29-47.
- Goethe.** (1950). *Faust*. Paris, France : Lemerre.
- Gotlib.** (1974). *Rubrique-à-brac, Tome 5*. Paris, France : Dargaud.
- Groensteen, T.** (1999). *Système de la bande dessinée*. Paris, France : PUF.
- Groensteen, T.** (2011). *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*. Paris, France : PUF.
- Grotstein, J.S.** (1981). *Splitting and Projective Identification*. NY, United States : Jason Aronson.
- Green, A.** (1972). Note sur les processus tertiaires. *Revue Française de Psychanalyse*, 3(1), 151-155.
- Green, A.** (1973). « *Le discours vivant* ». Paris, France : PUF.
- Green, A., Donnet, J. L.** (1973). « *L'enfant de Ça* ». Paris, France : Minuit.
- Green, A.** (1983). *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. Paris, France : Minuit.

- Groupe μ .** (1992). *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*. Paris, France : Seuil.
- Guerin, C.** (1993). L'objet de relation. ou la transparence de l'obstacle à propos du film de W.Wenders, « Paris, Texas ». Dans *Objet culturel, travail psychique* (p.117-147). Arles, hôpital Joseph Imbert, France : Actes des journées d'étude du COR.
- Haag, G.** (1990). Le dessin préfiguratif de l'enfant, quel niveau de représentation ? *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, 8(1), 91-29.
- Kaës, R. (1976).** *L'appareil psychique groupal. Constructions du groupe*. Paris, France : Dunod.
- Kaës,R.**(1983). La catégorie de l'intermédiaire et l'articulation psychosociale. *Bulletin de psychologie*, 26(1), 587-593.
- Kaës, R.** (1985). La catégorie de l'intermédiaire chez Freud : un concept pour la psychanalyse ?. *L'Evolution psychiatrique*, 50(1), 893-926.
- Kaës,R.**(2004). Médiation, analyse transitionnelle et formation intermédiaire. Dans *Les processus psychiques de la médiation* (p.11-28). Paris, France : Dunod.
- Kaës, R.** (2010). Les médiations entre les espaces psychiques dans les groupes. *Le Carnet PSY*, 141(1), 35-38.
- Kaës, R.** (2012). Conteneurs et metaconteneurs. *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, vol. 2(2), 643-660.
- Kaës, R.** (2015). *L'extension de la psychanalyse*. Paris, France : Dunod.
- Klein, M.** (1932). *La psychanalyse des enfants*. Paris, France : PUF.
- Lacan, J.** (1991). *Le séminaire, livre XVII : L'envers de la psychanalyse*. Paris, France : Seuil.
- Laplanche, J.**(1987), *Nouveaux Fondements pour la psychanalyse*, Paris, France : PUF
- Levinas.** (1947). *De l'existence à l'existant*. Paris, France : Vrin.
- Levi-Strauss, C.** (1958). *Anthropologie structurale*. Paris, Agora.
- Levi-Strauss, C.** (1964). *Mythologiques, 1. Le cru et le cuit*. Paris, France : Plon.
- Levi-Strauss, C.** (1967). *Mythologiques, 2. Du miel aux cendres*. Paris, France : Plon.
- Levi-Strauss, C.** (1968). *Mythologiques, 3. L'origine des manières de table*. Paris, France : Plon.

- Levi-Strauss, C.** (1970). *Mythologiques, 4. L'homme nu*. Paris, France : Plon.
- Lewin, B. D.** (1972). Le sommeil, la bouche et l'écran du rêve. *Nouvelle revue de Psychanalyse*, 5(1), 211-224.
- M'uzan, M.** (1977). *De l'art à la mort*. Paris, France : Gallimard.
- Maldiney, H.** (1973). *Regard, parole, espace*. Lausanne, Suisse : L'âge d'homme.
- Maldiney, H.** (1997), *Penser l'homme et sa folie*. Paris, France : Jérôme Million.
- Maldiney, H.** (2010). *Ouvrir le rien, l'art nu*. Paris, France : Belles lettres.
- Maldiney, H.** (2012). Rencontre et ouverture du réel. Dans J-P. Charcosset(dir.), *Henry Maldiney, penser plus avant...*(p.23-33). Chatou, France : Transparence
- Maldiney, H.** (2012). Sur le Vertige. Dans J-P. Charcosset (dir.), *Henri Maldiney : penser plus avant...*(p.13-15). Chatou, France : La transparence.
- Maalouf, A.** (1988). *Samarcande*. Paris, France : Livres de Poche.
- Manu Larcenet.** (2003-2008). *Le combat ordinaire*. Paris, France : Dargaud.
- Manu Larcenet.** (2009 – 2014). *Blast*. Paris, France : Dargaud.
- Marin, L.** (1988). Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures. *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 24(1), 62-81.
- Marc-Antoine Mathieu.** (2013). *Le décalage*. Paris, France : Delcourt.
- Marotta, J., Bonnet, C. & Gimenez, G.** (2018). La bande dessinée comme scène psychique : entre séquentialité et dé-mesure. *Cliniques méditerranéennes*, 97(1), 257-270.
- Marotta, J., Bonnet, C. & Gimenez, G.** (sous presse). De quelques apports psychanalytiques au système sémiotique de la bande dessinée. *Recherches en psychanalyse*.
- Marotta, J., Bonnet, C. & Gimenez, G.** (2019). Tanguy et le cadre de la case: De quelques apports psychanalytiques au système signifiant de la bande dessinée. *Psychothérapies*, vol. 39(2), 93-100.
- Marotta, J., Bonnet, C. & Gimenez, G.** (sous presse). Freud et la bande dessinée, une rencontre onirique. *Bulletin de psychologie*.
- McCloud, S.** (1993). « *L'art invisible, comprendre la bande dessinée* ». Paris, Vertige Graphic.
- Meltzer, D., Bremner, J., Hoxter, S., Weddell, D. et Wittenberg, I.** (1980). *Explorations dans le monde de l'autisme*. Paris, France : Payot.
- Metz, C.** (1970). Au-delà de l'analogie, l'image. *Communications*, 15(1), 1-10.

- Mijolla-Mellor, S.** (2005). *La sublimation*. Paris, France : PUF.
- Milner, M.** (1952). Le rôle de l'illusion dans la formation de symbole. Dans *La folie refoulée des gens normaux : quarante-quatre années d'explorations psychanalytiques* (p.113-147). Toulouse, France : Eres.
- Milner, M.** (1952). Le vide encadré. Dans *La folie refoulée des gens normaux ; quarante-quatre années d'explorations psychanalytiques* (p.107-112). Toulouse, France : Erès.
- Milner, M.** (1956). Psychanalyse et art. Dans *La folie refoulée des gens normaux : quarante-quatre années d'exploration psychanalytique* (p.233-260). Toulouse, France : Erès.
- Milner, M.** (1975) « *les mains du dieu vivant* ». Paris, France : Gallimard.
- Milner, M.** (2008). *La folie refoulée des gens normaux : quarante-quatre années d'exploration psychanalytiques*. Toulouse, France : Erès.
- McCloud, S.** (1993). *L'art invisible, comprendre la bande dessinée*. Paris, France : Vertige Graphic.
- Nouhet-Roseman, J.** (2011). *Les mangas pour jeunes filles, figures du sexuel à l'adolescence*. Paris, France : Eres.
- Pankow, G.** (1969). *L'homme et sa psychose*. Paris, France : Flammarion.
- Pankow, G.** (1969). La folie et le corps perdu. *Etudes*, 330(3), 433-448.
- Pankow, G.** (1976). Image du corps et objet transitionnel : une contribution à la structuration de l'espace potentiel. *Revue Française de Psychanalyse*, 76(2), 285-302.
- Pankow, G.** (1981). *L'être là du schizophrène*. Paris, France : Flammarion.
- Pedinielli, J. L. et Fernandez, L.** (2011). *L'observation clinique et l'étude de cas*. Paris, France : Armand Colin.
- Peeters, B.** (2003). *Lire la bande dessinée*. Paris, France : Flammarion.
- Piaget, J.** (1945). *La formation de symbole chez l'enfant*. Paris, France : Delachaux et Niestlé.
- Pierce, C.** (1993). *A la recherche d'une méthode*. Perpignan, France : PUF.
- Quinodoz, D.** (1990). Le vertige dans la cure. *Revue Française de psychanalyse*, 54(2), 493-510.
- Rio, M.** (1976). Cadre, plan, lecture. *Communication*, 24(1), 94-107.
- Roheim, G.** (1943). *Origine et fonction de la culture*. Paris, France : Gallimard.

- Roussillon, R.** (1991). *Paradoxes et situations limites de la psychanalyse*. Paris, France : PUF.
- Roussillon, R. et al.** (2007). *Manuel de psychopathologie et psychologie clinique*. Paris, France : Elsevier Masson.
- Roussillon, R.** (2010). Propositions pour une théorie des dispositifs thérapeutiques à médiations. *Le Carnet PSY*, 141(1), 28-31.
- Roussillon, R.** (2010). Satisfaction et plaisir partagé. *Revue française de psychanalyse*, 74(1), 21-38.
- Roussillon, R.** (2010). La fonction symbolisante de l'objet. Dans B. Golse (dir.), *La naissance de l'objet* (p.127-154). Paris, France : PUF.
- Roussillon, R.** (2012). *Manuel de pratique clinique*. Paris, France : Elsevier Masson.
- Roussillon, R.** (2013). Une métapsychologie de la médiation et du médium malléable. Dans A. Brun, B. Chouvier et R. Roussillon (dir.), *Manuel des médiations thérapeutiques* (p.41-70). Paris, France : Dunod.
- Roussillon, R.** (2015). La criminalité de Richard III et la malédiction de l'objet. *Le Carnet PSY*, 191(6), 44-47.
- Roseman, J.** (2014). Charles in Slumberland, rêve et bande dessinée. In : *Adolescence*, Paris, GREUPP.
- Rosolato, G.** (1978). *La relation d'inconnu*. Paris, France : Gallimard.
- Rosolato, G.** (1985). *Éléments de l'interprétation*. Paris, France : Gallimard.
- Sami-Ali, M.** (1974). *L'espace imaginaire*. Paris, France : Gallimard.
- Saussure, F.** (1916). *Cours de linguistique générale*. Paris, France : Payot.
- Searles, H.** (1986). *L'environnement non humain*. Paris, France : Gallimard.
- Stendhal.** (1817). *Rome, Naples et Florence*. Paris, France: Delaunay.
- Stern, D.** (1989). *Le monde interpersonnel du nourrisson*. Paris, France : PUF.
- Taniguchi, J.** (1994). *Le journal de mon père*. Paris, France : Casterman.
- Taniguchi, J.** (1995). *L'homme qui marche*. Paris, France : Casterman.
- Taniguchi, J.** (1997). *Le gourmet solitaire*. Paris, France : Casterman.
- Taniguchi, J.** (1998). *Quartier lointain*. Paris, France : Casterman.
- Tassin, J.P., Tisseron, S.** (2014). *Les 100 mots du rêve*. Paris, France : PUF

- Thaon, M.** (1988). Caractéristiques et fonctions des objets de relation. Dans *Après Winnicott* (p.13-17). Arles, hôpital Joseph-Imbert, France : Actes des journées d'études du COR.
- Tisseron, S. (1975).** *Contribution à l'utilisation de la bande dessinée comme instrument pédagogique : une tentative graphique sur l'histoire de la psychiatrie* (thèse de médecine). Université Claude Bernard Lyon 1, Lyon, France.
- Tisseron, S.** (1997). *Psychanalyse de l'image : des premiers traits au virtuel*. Paris, France : Fayard.
- Tisseron, S.** (1977). La bande dessinée peut-elle être pédagogique ? *Communication et langages*. 35(1), 11-21.
- Tisseron, S.** (1985). *Tintin chez le psychanalyste*. Paris, France : Aubier.
- Tisseron, S.** (1990). *Tintin et les secrets de famille*. Paris, France : Segquier.
- Tisseron, S.** (1993). *Tintin et le secret d'Hergé*, Paris, France : Presses de la Cité.
- Tisseron, S.** (2000). *Psychanalyse de la bande dessinée*. Paris, France : Flammarion.
- Tisseron, S.** (2003). L'image comme processus, le visuel comme fantasme. *Cahiers de psychologie clinique*, 20(1), 125-135.
- Vollon, C. et Gimenez, G.** (2015). Enveloppe psychique et Moi-peau dans la prise en charge groupale de patients psychotiques. *Psychothérapies*, vol. 36(4), 259-265.
- Winnicott, D.W.** (1951). Objets transitionnels et phénomènes transitionnels. Dans *De la pédiatrie à la psychanalyse* (p.169-186). Paris, France : Payot.
- Winnicott, D.W.** (1956). La préoccupation maternelle primaire. Dans *De la pédiatrie à la psychanalyse* (p.168-174). Paris, France : Payot.
- Winnicott, D.W.** (1965). *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*. Paris, France : Gallimard.
- Winnicott, D.,W.** (1968). La communication entre le nourrisson et la mère, et la mère et le nourrisson. Comparaisons et contrastes. Dans *Le bébé et sa mère* (p.125-145). Paris, France : Payot.
- Winnicott, D.W.** (1971). *Jeu et réalité*. Paris, France : Gallimard.

13. INDEX DES AUTEURS

A

Anzieu.. 9, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 58,
60, 76, 91, 102, 119, 120, 121, 136, 138,
149, 150, 156, 163, 178, 188, 199, 200,
221, 247, 266, 288, 289, 302, 347, 349,
363
Arasse.....13, 178, 179, 180, 181, 182, 183,
355, 363, 380, 383, 384
Attigui.....143, 165, 364
Aulagnier.....50, 51, 363
Avron.....313, 363

B

Barthélémy.....169, 172, 367
Barthes 11, 13, 99, 101, 105, 106, 107, 112,
113, 149, 156, 177, 178, 180, 183, 355,
363, 380, 381, 383, 384
Bejarano.....76, 363
Bergeret185, 202, 256, 272, 329, 364
Beylie..... 89
Bick.....138, 169, 171, 221, 364
Bilal.....31, 273, 309
Bilheran.....137, 364
Binswanger137, 282, 364
Bion51, 74, 103, 169, 213, 221, 364, 381
Bleger76, 219, 364
Bonnet..... 1, 5, 81, 87, 95, 96, 97, 99, 100,
134, 187, 188, 239, 273, 329, 330, 364,
369
Brun...50, 76, 143, 145, 150, 152, 165, 364,
365, 371
368

C

Cabu..... 273
Charcosset 365, 369
Chevalier..... 61
Chouvier 29, 70, 71, 143, 145, 164, 165,
363, 364, 365, 371
Ciccione... 136, 139, 160, 169, 171, 288, 365
Combe..... 215
Cournut..... 295, 365
Covin ... 11, 30, 54, 113, 114, 115, 144, 155,
157, 197, 331, 365, 379

D

Damisch 109, 110, 365
David..... 55, 222, 365
Debeurme..... 31, 84
Deleuze..... 175, 176
Di Rocco 52, 365
Don Rosa..... 218
Donnet 224, 367

E

Eco..... 11, 36, 101, 107, 108, 112, 365, 366
Ehrenzweig 64, 366
Eisner 122, 366

F

Fédida 222, 366
Fernandez 172, 173, 370
Fred..... 31

Fresnault-Deruelle.....144, 328, 366
Freud ... 9, 10, 11, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43,
48, 49, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60,
65, 66, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87,
120, 128, 133, 134, 135, 137, 142, 147,
149, 155, 184, 185, 186, 188, 199, 206,
208, 217, 218, 219, 223, 226, 236, 248,
249, 267, 319, 355, 366, 367, 368, 369,
380, 382

G

Gagnebin.....248, 249, 250, 367
Jimenez 1, 5, 46, 51, 68, 69, 70, 87, 169,
170, 172, 173, 236, 237, 289, 367, 369,
372
Giovacchini223, 367
Giust-Desprairies211, 246, 247, 367
Goethe305, 367
Gotlib18, 367
Green ..52, 66, 80, 121, 149, 150, 157, 217,
219, 220, 221, 224, 294, 295, 331, 339,
367, 368, 380
Groensteen11, 92, 105, 109, 110, 115, 116,
117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 153,
156, 157, 178, 179, 266, 280, 288, 289,
294, 302, 346, 347, 348, 367, 379, 381,
382
Grotstein.....160, 367
Groupe µ.....11, 107, 368
Guerin68, 368

H

Haag160, 368
Heiddeger137

Hergé84, 89, 91, 94, 103, 124, 151, 273,
309, 372

J

Jensen.....185, 366

K

Kaës67, 69, 75, 204, 311, 363, 368
Klein.....9, 59, 220, 234, 368

L

Lacan.....13, 125, 147, 158, 187, 368
Laplanche52, 55, 368
Larcenet.....13, 14, 31, 185, 188, 189, 190,
198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 207,
209, 224, 225, 230, 235, 236, 237, 253,
255, 257, 260, 267, 356, 369, 383, 384
Levi-Strauss47, 368, 369
Lewin80, 156, 215, 217, 219, 221, 223,
294, 369, 381
Lhopital.....365

M

M'uzan.....45, 369
Maalouf153, 369
Maester31
Maldiney137, 154, 215, 216, 232, 233, 365,
369
Marc-Antoine Mathieu14, 31, 122, 132,
228, 229, 369
Marguerite Duras.....3, 179
Marotta87, 369
Mayeliss de Kerangal179
McCloud 122, 123, 127, 128, 131, 132, 133,
222, 297, 369, 370

Meltzer226, 267, 370
Metz37, 370
Michaelis 220
Mijolla-Mellor57, 370
Milner .. 11, 29, 63, 64, 65, 72, 75, 117, 119,
126, 142, 143, 145, 156, 198, 219, 291,
294, 370, 381
Minkowski..... 137

P

Parmigianino13, 180, 182
Pasquier97, 364
Pedinielli.....172, 173, 370
Peeters 11, 31, 92, 113, 123, 128, 129, 130,
213, 241, 267, 370
Petit 19, 97, 134, 324, 330, 335, 363, 364
Piaget 370
Pierce.....11, 101, 111, 112, 150, 370
Pontalis.....55, 221
Primateice13, 181, 182, 183

Q

Quinodoz.....233, 234, 235, 371

R

Rio 11, 92, 123, 124, 125, 126, 127, 131,
133, 156, 158, 294, 350, 371
Roheim66, 371
Roseman ... 84, 85, 95, 96, 97, 98, 328, 370,
371
Rosolato47, 52, 371

Roussillon 29, 37, 41, 49, 53, 72, 73, 74, 75,
76, 114, 117, 145, 156, 165, 276, 294,
318, 364, 371

S

Saussure.. 11, 101, 103, 104, 108, 109, 110,
111, 112, 148, 150, 176, 178, 371, 381
Schuiten 31, 128, 241
Searles 72, 371
Serpieri 31
Stendhal..... 233, 247, 248, 371
Stern 49, 317, 371

T

Talpin 143, 165
Taniguchi 18, 19, 225, 371, 372
Tassin 81, 372
Thaon..... 68, 69, 372
Tisseron .. 10, 30, 31, 81, 84, 87, 89, 90, 91,
92, 93, 94, 95, 96, 98, 103, 124, 128,
143, 144, 151, 328, 336, 372

V

Vollon..... 289, 372

W

Winnicott...9, 41, 42, 43, 46, 52, 53, 61, 62,
64, 67, 74, 77, 109, 119, 121, 138, 157,
160, 217, 221, 222, 260, 288, 317, 318,
372

14. INDEX DES CONCEPTS

A

accordage affectif49, 139, 317
aire intermédiaire d'expérience ..9, 41, 42,
43
anthropologie structurale 13, 175, 176
Anthropologie structurale.....176, 368
arthrologie . 11, 92, 115, 117, 122, 123, 153

B

blason.....330, 338

C

condensation ... 35, 40, 82, 83, 85, 146, 329
contenant-contenu.....213, 221
contenu latent 36, 84, 146, 180, 182
contenu manifeste36, 146, 217

D

Das ding40, 227, 295
décollage créateur.....44
diffraction sensorielle76
double négatif263

E

écran blanc du rêve 80, 156, 215, 219, 221,
294
élaboration secondaire ... 36, 40, 81, 83, 85
environnement non humain72, 371

F

figuration.....36, 40, 69, 70, 82, 83, 85, 86,
122, 143, 146, 169, 172, 364
fonction alpha 74, 221
fonction séparatrice..... 120, 288, 289
fonction structurante..... 289

H

hallucination négative de la mère. 14, 157,
219, 220, 224, 294, 295
handling..... 119, 157, 221, 288
hypertextualité .. 11, 16, 54, 113, 114, 121,
155, 157, 158, 266, 268, 269, 302, 331,
339, 346, 349, 384

I

iconographie analytique 13, 178, 179, 180,
181, 382
idéogrammes 51, 99
inquiétante étrangeté.... 14, 155, 241, 248,
249, 250, 252, 260, 261, 263, 264, 267,
271, 366, 367
inter-rythmicité..... 16, 312, 313

L

la vivance..... 260

M

médium malléable10, 63, 65, 71, 72, 73,
74, 75, 76, 145, 160, 219, 371

mère suffisamment bonne138, 221

Moi-peau...16, 17, 118, 119, 120, 121, 138,
156, 204, 221, 266, 267, 288, 289, 302,
346, 347, 348, 363, 372

multicadres .12, 13, 16, 117, 121, 155, 157,
191, 268, 269, 294, 303, 346, 347, 348,
349, 381, 383

O

objet de relation68, 69, 367, 368

objet transitionnel 9, 31, 41, 42, 64, 66, 69,
109, 370

P

pictogramme.....50, 51, 363

pré-conception 103

préoccupation maternelle primaire 138,
372

processus hallucinatoire . 51, 236, 237, 270

processus tertiaires 52, 367

protention 282

psychanalyse structurale 147, 186, 187,
188, 355, 382, 384, 385

psychose blanche 217, 224

pulsion d'interliaison 314

Q

quatre colonnes..... 12, 169, 171

15. GLOSSAIRE

Hypertextualité

Particularité sémiotique de la bande dessinée en tant qu'elle n'efface pas ce qui fait articulations et jonctions dans son système signifiant, au contraire même, elle l'érige en code qui s'impose à la vue et ne peut que confronter le lecteur à l'artificial d'un récit et d'une mise en représentation qui voudrait créer de la continuité à partir du discontinu ou du mouvement à partir du statique. C'est à Michel Covin (1972) que l'on doit ce concept, qui me permet de penser la bande dessinée comme l'espace de représentation du travail de mise en représentation : une hyper-représentation ou, plus proche de la psychanalyse, le lieu d'une méta-représentation. Ce qui fait de ce média un objet particulièrement riche dans le travail psychique qu'il supporte et nourrit.

Multicadre

Concept phare de Groensteen (1999) dans son ouvrage « le système de la bande dessinée » qui correspond à la somme des cadres imbriqués et imbriquants qui découpent l'espace de la planche en « portions » narratives. Parmi cette multiplicité, on retrouve les cadres qui entourent et délimitent l'espace de la vignette, du strip, de la planche et de l'album dans son entier. Ces multicadres forment tout à la fois un objet appréhendable visuellement qui va pouvoir être saisi au grès des investissements du créateur, et la marque d'une structure d'arrière-fond, sémiotique et psychique, qui rejoint la question de ce qui structure le rapport au monde du sujet créateur : le temps, l'espace, le rythme, la dialectique présence/absence et séparation/liaison ainsi que la structure encadrante du travail de mise en représentation et de penser. En cela, les multicadres tels qu'ils se présentent dans la planche peuvent être considérés comme des signes cliniques appréhendables visuellement à partir desquels certaines dimensions de la vie psychique du sujet créateur peuvent être interrogées.

Psychanalyse structurale

Méthodologie d'approche que j'ai développé tout au long de cette recherche qui considère les signes cliniques depuis ce qui sous-tend un rapport d'homologie entre la structure du discours, qu'il soit langagier ou iconique, et la structure des processus psychiques qui traversent et ordonnent le sujet. On retrouve une approche analogue chez Freud dans l'interprétation des rêves ou le Moïse de Michel Ange et chez de nombreux auteurs contemporains sans pour autant que la spécificité de la démarche soit soulignée. La psychanalyse structurale s'inspire également d'apports sémiotiques tels que l'iconographie analytique de Arasse (1997) ou les apports de Barthes concernant l'image (1957, 1964) et plus spécifiquement concernant ce qu'il nomme le « style » (1953).

Strip

Format d'une bande dessinée en trois ou quatre cases avec un début et une fin. Prend la forme d'une bande/séquence qui nécessite la présence d'au moins trois cases pour soutenir l'exercice narratif et séquentiel. Est appréhendé dans cette recherche non pas dans ses aspects techniques mais comme le support d'enjeux psychiques spécifiquement tournés vers la question de la temporalité et de la spatialité, ici très resserrés et dialectisés autour de temps forts (début-milieu-fin ou chute) et d'un espace restreint. C'est plus particulièrement avec Tanguy (partie 9.2.3 p.271) que les qualités d'un tel dispositif seront explorées cliniquement et théoriquement, en lien avec la première hypothèse de cette recherche.

Structure encadrante

Concept proposé par Green : « *La mère est prise dans le cadre vide de l'hallucination négative et devient structure encadrante pour le sujet lui-même. Le sujet s'édifie là où l'investiture de l'objet a été consacrée au lieu de son investissement* » (Green, 1983, p.126). Pour le dire autrement, la structure encadrante est un espace en creux médiatisé par l'objet, permettant d'assurer la conjonction de sa présence et de son

absence comme structure encadrante de la symbolisation, susceptible de recueillir, d'inscrire et de faire jouer entre elles les représentations. Cette structure encadrante est saisie en complémentarité et en parallèle de la notion de « vide encadré » de Marion Milner, d'« écran du rêve » de Lewin et d'appareil à penser les pensées de Bion. Dans le champ de la sémiotique, il est rapproché du cadre de la case et des multicadres, non plus depuis une formalisation de cet espace encadrant mais bien plutôt depuis un rapport singulier à ces espaces encadrés que je suppose modelé par la qualité de la structure encadrante du créateur et/ou du lecteur.

Structure formelle et structure narrative

Découpage structurel qui sert la démonstration théorique et qui me permet de saisir les deux niveaux signifiants qui traversent le système langagier de la bande dessinée. Ainsi, la structure formelle correspond à un ensemble d'éléments qui constituent l'identité et l'armature de la bande dessinée : à « *l'espace tel que la bande dessinée se l'approprie et l'aménage* » (Groensteen, 1999). Le premier espace est celui de la vignette, qui va être mis en relation avec d'autres vignettes par un système de cadres imbriqués les uns dans les autres. Le deuxième espace est celui des blancs inter-cases qui opèrent un travail de séparation et de liaison d'espaces potentiellement porteurs de sens et significatifs les uns par rapport aux autres.

La structure narrative correspond quand à elle à ce qui permet à des vignettes fixes et dispersées de créer un mouvement narratif et d'être liées entre elles par un procédé de « solidarité iconique » et de mise en sens.

Style

« *Sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toute les grands thèmes verbaux de son existence. Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention* » (Barthes, 1957, p.12-13). Le « style » ou la « parole »

(Saussure, 1916) est précisément ce qui m'intéresse dans le langage de la bande dessinée, non pas comme un élément qui viendrait colorer l'œuvre quelles qu'en soient les spécificités, mais bien plutôt comme un élément qui infiltre l'œuvre depuis ses spécificités. Le style est ce qui parle du sujet au contact d'un système sémiotique donné et au contact d'une matière qui a ses propres règles, limites et possibilités. Il est au cœur de la psychanalyse structurale et rejoint le concept que Groensteen nomme « le tressage » et qui permet d'appréhender la bande dessinée dans sa valeur synchronique.

Tressage

Procédé signifiant qui, bien qu'il colore et produise du sens au sein de l'espace narratif, ne s'inscrit pas dans la linéarité du récit. Il est un maillage signifiant repérable à travers les répétitions, les thématiques, le rythme, les effets de correspondance ou d'opposition. En somme, à travers ce qui va constituer l'œuvre comme un objet total, appréhendable synchroniquement depuis un tableau d'ensemble. Groensteen en parle plus précisément dans un article qu'il publie sur son site internet « [editiondelan2](#) » et qu'il nomme « Précisions sur l'art du tressage » (2015), il fait alors référence à la qualité d'hypertextualité de la bande dessinée et à l'ouverture vers une deuxième lecture de la planche qui s'opère depuis une saisie globale, proche de ce que propose Freud (1900) dans l'interprétation des rêves et en appui sur la planche de « la gouvernante française ».

16. RESUME

Ce travail de recherche s'est attaché à explorer la clinique de la bande dessinée, avec pour désir de saisir ce qui fait la spécificité de son système langagier, ce qui structure sa narration et sa matérialité, dans la perspective d'éclairer quelles en sont les potentialités signifiantes. Ce travail s'inscrit au carrefour d'une rencontre entre psychanalyse et sémiotique de la bande dessinée, sans laquelle il n'aurait pu exister. Au fond, il s'agit de comprendre quels sont les processus psychiques qui vont être réactualisés par ce rapport à la bande dessinée et à ses spécificités langagières.

Ce travail s'est nourri de bandes dessinées réalisées dans la cadre de soins hospitaliers en psychiatrie mais aussi de l'œuvre de Manu Larcenet qui, si elle ne s'inscrit pas spécifiquement dans le champ psychiatrique, est teintée par la question de la souffrance psychique. Dans l'étroite lignée Freudienne, c'est par la « psychanalyse structurale », méthodologie d'approche inspirée des apports structuralistes de Arasse et de Barthes, que ces différentes productions ont pu être saisies, interrogées et parlées. Trois lignes directrices ont alors été explorées dans leurs spécificités comme dans leurs entrecroisements. Ainsi, la bande dessinée a été attrapée du côté de la corporéité psychique en tant qu'elle est pétrie par le temps et l'espace, mais également du côté du travail de pensée qu'elle réactive et soutient et, enfin, du côté du transfert et de ce qui, en creux et à l'endroit de ses discontinuités, ses vides et pleins, peut se rejouer du rapport aux premiers objets d'amour.

Entre psychanalyse et sémiotique, cette recherche s'offre comme une ouverture, une pierre à l'édifice pour penser une clinique de la bande dessinée, qui reste toutefois un objet d'exploration nouveau dans le champ de la psychologie clinique et de la psychopathologie et, par-là, nous réserve certainement encore bien des surprises.

17. ABSTRACT

This research work has focused on exploring the comic book clinic, with the desire to capture the specificity of its language system, which structures its narrative and its materiality, in the perspective of enlightening them. are its signifying potentialities. This work is at the crossroads of a meeting between psychoanalysis and semiotics of comics, without which it could not have existed. Basically, it's a matter of understanding what are the psychic processes that will be updated by this report to the comic strip and its linguistic specificities, all the more so since it is a matter of questioning about patients. who produced their own boards.

Indeed, this work has been fed by comic strips produced in the context of hospital care in psychiatry but also by the work of Manu Larcenet who, if she does not fit specifically into the psychiatric field, is tinged by the question psychic suffering. In the narrow Freudian lineage, it is through "structural psychoanalysis", methodology of approach inspired by the structuralist contributions of Arasse and Barthes, that these different productions could be grasped, questioned and spoken. Three guidelines were then explored in their specificities as in their intertwining. Thus, the comic book was caught on the side of psychic corporality as it is kneaded by time and space, but also on the side of the work of thought that it reactivates and supports and, finally, on the side of transfer and of what, hollow and at the place of these discontinuities, its empty and full, can be replayed of the relation to the first object of love.

This research between psychoanalysis and semiotics offers itself as an opening and a first stone to the building to think a comic book clinic which, rich of this first writing, remains a new object of exploration in the field of psychology clinical and psychopathology and, by that, certainly reserves many surprises.

LA BANDE DESSINEE ENTRE SEMIOTIQUE ET PSYCHANALYSE

Ce travail de recherche s'attache à explorer la clinique de la bande dessinée, avec pour objectif de saisir ce qui structure sa narration, sa matérialité et son système langagier, tout cela dans la perspective d'éclairer quelles en sont les potentialités signifiantes. Cette recherche s'inscrit au carrefour d'une rencontre entre psychanalyse et sémiotique de la bande dessinée, sans laquelle elle n'aurait pu exister. Au fond, il s'agit de comprendre quels sont les processus psychiques qui vont être réactualisés par le rapport à la bande dessinée et à ses spécificités langagières.

Cet écrit s'est nourri de bandes dessinées réalisées dans la cadre de soins hospitaliers en psychiatrie mais aussi de l'œuvre de Manu Larcenet qui, si elle ne s'inscrit pas spécifiquement dans le champ psychiatrique, est teintée par la question de la souffrance psychique. Dans l'étroite lignée Freudienne, c'est par la « psychanalyse structurale », méthodologie d'approche inspirée des apports structuralistes de Arasse et de Barthes, que ces différentes productions sont saisies, interrogées et parlées. Trois lignes directrices organisent ce texte et sont explorées dans leurs spécificités comme dans leurs entrecroisements. La bande dessinée est attrapée en premier lieu du côté de la corporéité psychique en tant qu'elle est pétrie par le temps et l'espace. Dans un deuxième temps c'est le travail de pensée qui est exploré, dans la manière dont la bande dessinée le réactive et le soutient. Enfin, la bande dessinée est saisie du côté du transfert et de ce qui, en creux et à l'endroit de ses discontinuités, ses vides et pleins, peut se rejouer du rapport aux premiers objets d'amour.

Entre psychanalyse et sémiotique, cette recherche s'offre comme une ouverture, une pierre à l'édifice pour penser une clinique de la bande dessinée, qui reste toutefois un objet d'exploration nouveau dans le champ de la psychologie clinique et de la psychopathologie et, par-là, nous réserve certainement encore bien des surprises.

