



Freud et la bande dessinée : une rencontre onirique

Juliette Marotta, Christian Bonnet, Guy Gimenez

► To cite this version:

Juliette Marotta, Christian Bonnet, Guy Gimenez. Freud et la bande dessinée : une rencontre onirique. Bulletin de psychologie, 2020, 565, pp.57-67. 10.3917/bupsy.565.0057 . hal-02477021

HAL Id: hal-02477021

<https://amu.hal.science/hal-02477021>

Submitted on 13 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Freud et la bande dessinée : une rencontre onirique

MAROTTA Juliette ^a

BONNET Christian ^b

GIMENEZ Guy ^a

Résumé : Dans cet article nous souhaitons éclairer les liens d'analogies et d'isomorphismes existant entre la structure du rêve selon Freud et celle de la bande dessinée. En effet, dans « L'interprétation des rêves », Freud n'aura recours qu'à une seule illustration. N'est-ce pas étonnant que ce soit d'une planche de bande dessinée qu'il s'est emparé ? Loin d'être anecdotique, nous envisageons ce choix comme révélateur des liens d'homologie processuels qui régissent le travail du rêve et le travail de la bande dessinée. Pour illustrer cette homologie, nous mettons en rapport la planche de bande dessinée choisie par Freud pour illustrer le travail du rêve avec les productions de McCay, auteur de renom et explorateur de l'activité onirique.

Freud and comics: An oneiric encounter

Abstract: In this article, we wish to shed light on the analogous and isomorphic links that exist between the structure of dreams according to Freud and that of comics. Indeed, in *The Interpretation of Dreams*, Freud used only one illustration: Is it not surprising that the illustration he chose was a comic strip? Far from being anecdotal, we consider that this choice reveals the homologous procedural links that govern the work of dreams and the work of comics. To demonstrate this homology, we relate the comic strip chosen by Freud to illustrate the work of the dream with the works of Winsor McCay, a renowned author and an explorer of dream activity.

^a Laboratoire de psychologie clinique, de psychopathologie et de psychanalyse (LPCPP) Aix-Marseille Université, France.

^b Laboratoire de psychopathologie clinique, langage et subjectivité (LPCLS), Université d'Aix-Marseille, France.

Correspondance : Juliette Marotta, 215 rue Vendôme, 69003 Lyon, France.

Courriel : marotta.juliette@gmail.com

Texte reçu le 22 juin 2018 et accepté le 2 avril 2019

<http://www.bulletindepsychologie.net>

DÈS L'ORIGINE, FREUD, LA BANDE DESSINÉE ET LE RÊVE

Force est de constater que Freud n'a jamais travaillé sur la bande dessinée, qui était un art récent¹ et peu répandu de son vivant. Toutefois, ce média n'est pas absent de son œuvre, puisqu'on le retrouve dans *L'interprétation des rêves* (1900, traduction révisée de 1967, p. 316), à travers une planche reprographiée servant à illustrer les différents processus psychiques qui jalonnent le travail du rêve. Cette planche, renommée « rêve de la gouvernante française », est proposée à Freud par Ferenczi, qui la découvre en 1907 dans une revue hongroise intitulée *Fidibusz* (Figure 1). 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 bonne vers un poteau pour uriner. Ses urines s'écoulent ensuite sur le trottoir qui devient, peu à peu, un canal, puis un fleuve où navigue une barque, un bateau, puis un 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, supposant 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.

Cette planche est utilisée par Freud pour illustrer le processus de figurabilité et les liens formels existant entre la bande dessinée et le 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. 276). 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 médium 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 depuis la métho-

dologie par laquelle nous abordons ce médium, mais aussi 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 (1972) et à « l'écran blanc du rêve » de Lewin (1972). Il est à préciser que ces interrogations et pistes de réflexion partent du présupposé – qui n'est pas étranger à la démarche de Freud dans *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1901/1989) – que l'utilisation d'une planche de bande dessinée dans son ouvrage princeps est loin d'être un détail ou le fait du hasard, et que cette utilisation a une valeur signifiante qu'il nous faut examiner, d'autant plus 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, dans une perspective psychanalytique et sémiotique. Par récit, nous entendons « 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). Dans une appréhension plus formelle que narrative du récit du rêve et du récit de la bande dessinée, le terme d'isotopie ne sera pas, ici, au cœur de nos préoccupations. Dans son acception linguistique², c'est au terme d'isomorphisme que nous nous intéresserons tout particulièrement.

Le travail du rêve au regard de la planche « rêve de la gouvernante française »

Depuis Freud – et avant lui les nombreux peuples, qui ont pressenti toute l'importance des créations oniriques – rien de surprenant à dire que le contenu du rêve est signifiant. Ce dernier s'édifie sur un certain nombre de processus que constitue « le travail du rêve » (Freud, 1900) et qui sont au fondement de tout travail de création. En cela, le rêve pourrait en être le prototype. Ainsi, il est d'importance de rappeler ce qui compose ce travail du rêve pour la suite de nos réflexions.

1. La bande dessinée apparaît en 1827 chez Rodolphe Töpffer, qui en invente les procédés narratifs.

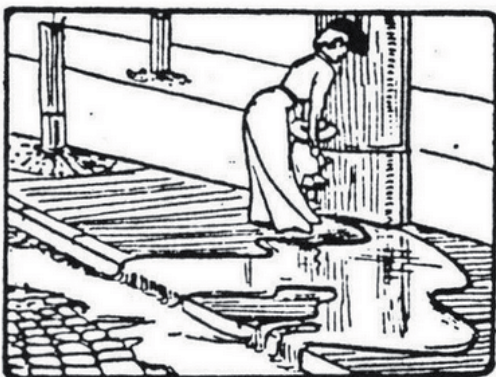
2. Comme relation existant entre deux structures linguistiques quand elles présentent toutes deux le même type de relations combinatoires.



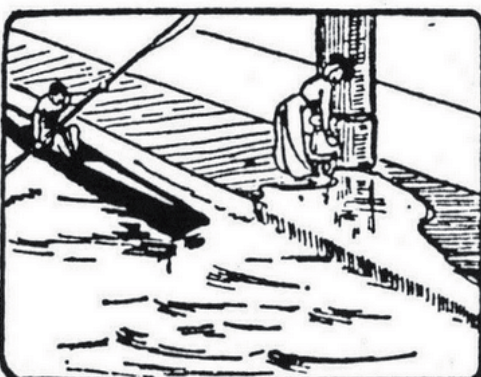
1



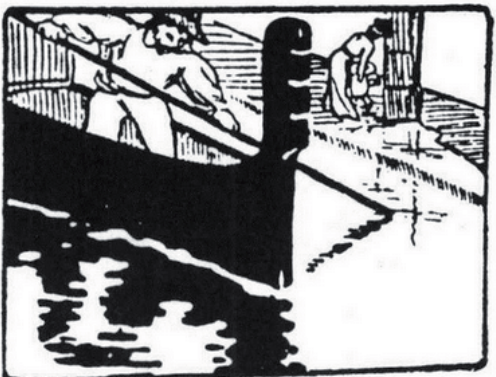
2



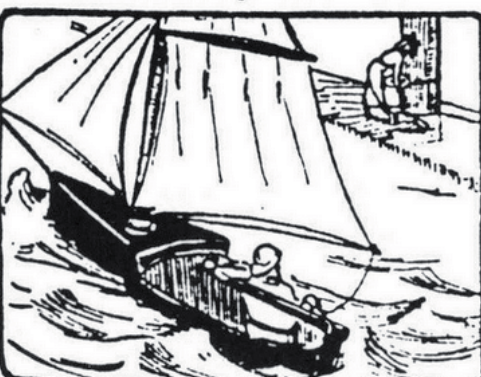
3



4



5



6



8

Illustration 1. « Rêve de la gouvernante française », *Fidibusz* (Budapest).

Le sommeil correspond au moment de bascule, où les représentations inconscientes peuvent s'exprimer avec plus de facilité que dans l'activité psychique diurne, du fait d'un abaissement de la censure. 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 qui s'y trouvait déjà, à laquelle elle transfère son intensité et qui lui sert de couverture. » (Freud, 1900/1967, p. 478-479). Ainsi, les contenus psychiques inconscients ne pourront que 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. Nous proposons de nous saisir de chacun de ces processus à la lumière du contenu de la bande dessinée, que Freud expose dans « L'interprétation des rêves » et que nous avons cité ci-dessus :

1. La condensation consiste à rassembler et à compresser, dans un motif unique, des fragments disparates appartenant à différentes chaînes associatives. Tout cela dans une logique en arborescence, où chaque fragment est lui-même rattaché à une multitude d'autres éléments psychiques. En cela, il est surdéterminé. 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 : le travail du rêve remplace les pensées les plus significatives par des pensées 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. Pour la planche de la gouvernante française, reprenons les motifs précédemment cités. 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 bonne, 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, se déplace 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 bonne et du petit garçon lui-même.

3. La figuration est le moyen par lequel le travail du rêve transforme des pensées en images visuelles. Dans la planche qui nous intéresse, les motifs du « liquide » et du « bateau » en sont un exemple parfait et pourraient être traduits 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 est ce qui 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 bande dessinée : où une pluralité de contenus visuels sont offerts à l'œil du sujet, qui va reconstruire, par sa lecture singulière, un scénario énonçable. 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. À la fin, il y avait un paquebot et puis je me suis réveillé avec l'envie d'aller aux toilettes ».

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 » en une pensée « en choses », soit comme le passage de la langue à l'image, du digital à l'analogique³. Pour les

3. Bien que la question de la valeur analogique de l'image puisse être posée, partant de Pierce (1978), qui définit l'image depuis son rapport de « ressemblance » avec l'objet représenté, nous préférons la pensée d'Umberto Eco (1978) qui envisage l'image dans sa dimension codifiée « 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 ».

raisons exposées en note de bas de page, 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, toutes deux modelées par l'objet auquel elles se réfèrent et, plutôt que d'opposer ces deux formes langagières de langage⁴ il semble bien plus intéressant de les considérer depuis la structure sémiotique commune qui les traversent dans leur rapport à l'objet en question. Ainsi, nous envisageons ces deux formes langagières de langage comme résultant d'une codification et, donc, d'une logique structurale commune. Tout cela suivant Metz (1970, p. 3) : « 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 ». Ce code est bien ce qui nous intéresse pour 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.

Analogie entre le récit de rêve et le récit de bande dessinée

Sans vraiment le nommer, Freud, en exposant une planche de bande dessinée au cœur même du chapitre qui décrit le travail du rêve, laisse pressentir qu'il existe un rapport de similitude entre ces deux univers. Un siècle plus tard, Tassin et Tisseron mettent en évidence certaines analogies entre le processus de lecture du rêve – l'élaboration secondaire – 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 quinze 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. 84). Tout comme la bande dessinée, le rêve serait une succession d'images produites en l'espace d'une seconde, 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, 1900/1967) de ces images pour les transformer en récit pour soi ou pour autrui, opérant chaque fois des modifications qui visent à rendre le rêve intelligible et à « combler les trous ». Cette « élaboration secondaire » pourrait être rapprochée du processus elliptique indispensable à la bande dessinée, où le lecteur/rêveur imagine à foison ce qui se passe entre deux cases/images. McCloud (1993) définit l'« ellipse » comme un phénomène qui consiste à n'observer que des fragments, mais à comprendre une totalité. Le travail de reconstruction et de réagencement que sous-tend un tel processus 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, l'ellipse, en bande dessinée, se loge essentiellement dans les blancs inter-cases, qui marquent la fin d'une case et le début d'une autre. Ainsi, au même titre que le récit du rêve se construirait en « après-coup », depuis l'agencement et la lecture des images qui ont traversé le sommeil du rêveur, le récit de la bande dessinée serait construit, lui aussi, en après-coup, par l'intervention d'un processus elliptique permettant de lier les vignettes qui le compose. Par le recours à l'« élaboration secondaire », les images du rêve et de la bande dessinée, qui étaient jusque-là hors temps, s'inscrivent dans une temporalité, au moins narrative.

Au terme de cette première partie, 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 particuliers à la BD, mais restent tout de même bien présents dans sa réalisation. Quant à la figuration, elle est 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 est 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

4. Opposition ou du moins différenciation stricte que l'on retrouve également dans les écrits de René Roussillon (2012) à travers les notions de « symbolisation primaire » / « symbolisation secondaire ».

de manière latente. Avec, comme nous l'avons 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, au premier abord, tenir d'une logique plus cohérente et conscientisée que le rêve⁵, il n'en reste pas moins qu'elle est émaillée, tout comme un récit de rêve, d'un contenu latent. En attestent les écrits de Tisseron (1985) 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.

LE RÊVE ET LA BANDE DESSINÉE SUIVANT UNE LECTURE STRUCTURALE

L'exploration des processus fondamentaux, qui organisent et structurent le travail du rêve, renforce l'hypothèse d'un lien de correspondance étroit avec les processus, qui président à la réalisation d'une bande dessinée. Cette première exploration porte avant tout sur la dimension narrative de la bande dessinée dans une forme de psychanalyse, appliquée au contenu iconique et scriptural du récit. Intéressons-nous maintenant à ce qui fait l'identité de la bande dessinée : sa structure formelle singulière, qui délimite les qualités spécifiques de ce médium au-delà de son rapport à l'écriture ou aux arts graphiques.

L'hypertextualité de la bande dessinée comme dévoilement de ses ressorts signifiants

Ce qui différencie la bande dessinée d'autres formats artistiques est, en partie, l'exhibition de ses ressorts signifiants et narratifs. En effet, 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'artificial d'un récit et d'une mise en représentation qui créerait de la continuité à partir du discontinu et du mouvement à partir du statique. Pour reprendre l'expression de Barthes (1953), son code est, ici, exhibé le « ventre à l'air », rendant la bande dessinée plus fictionnelle que fonctionnelle. En somme, la bande dessinée impose l'arrêt et expose ses procédés signifiants dans une méta-signifiante que Covin nomme « hypertextualité ». Soit dans une exposi-

tion 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 » (Covin, 1972, p. 145). L'hypertextualité de la bande dessinée n'est pas sans faire penser au concept de métasymbolisation (Roussillon, 2012), comme expérience incarnée de l'activité représentative, qui organise et structure ce médium. Par sa transparence, la bande dessinée pourrait être le support de représentation privilégié de l'activité représentative et de ce qui la structure, notamment quand celle-ci est modelée par la figuration telle que nous la retrouvons dans le rêve. Nombre d'auteurs se sont, d'ailleurs, saisis de cette spécificité pour la détourner⁶. La primauté revient à Windsor McCay, avec sa célèbre bande dessinée « Le petit Sammy éternue » (24 septembre 1905), où l'éternuement d'un enfant fait s'effondrer le cadre de la case dans laquelle il apparaît et qui lui permet d'exister. Le comique de cette scène tient au paradoxe révélé par la situation d'effondrement de la case. Le petit garçon existe en appui à une structure d'arrière-fond non-négative, perceptible *via* le motif du cadre. Or, dans cette courte bande dessinée, les bordures de la vignette se confondent avec l'univers iconique qu'elles délimitent, au point d'être affectées par lui et d'être comme une forme à part entière qui finit par s'effondrer.

C'est précisément par cette qualité d'hypertextualité que la bande dessinée pourra être saisie comme un système signifiant transparent, appréhendable dans ses dimensions narratives et formelles, depuis une lecture tout à la fois psychanalytique et structurale. *A contrario*, dans les études sur le rêve, cette dimension formelle échappe du fait qu'elle est présente en négatif et, par-là, difficile à saisir. Pour autant, il y a fort à parier que cette « structure encadrante » (Green, 1972) joue un rôle fondamental dans l'émergence du rêve et son déploiement.

La psychanalyse structurale comme méthodologie d'approche

Au-delà de sa narrativité diachronique, la planche de bande dessinée est traversée par un niveau de signification synchronique. Ce niveau de lecture est repérable à travers les effets de répétition et de résonance existant entre certains contenus iconiques, qui forment un « réseau » signifiant disséminé dans l'espace de la planche. Ce réseau correspond

5. Quoique 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.

6. Pensons à Fred et « Philémon » ou Marc Antoine Mathieu et son personnage Julius Corentin Acquefacques.

à ce que Groensteen (1999) 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 – *a priori* structurants et autour desquels se nouent les enjeux symboliques du récit – seront répétés et disséminés dans l'espace de la planche et créeront, par-là, un maillage signifiant synchronique. C'est ce que l'on retrouve, par exemple, dans les personnages de Dupont et Dupond (Tintin, Hergé), qui représentent, à eux seuls, tout le paradoxe d'être, à la fois, les mêmes et différents. Interrogeant, par leur présence répétée, tout à la fois dans des effets de ressemblance (ils sont similaires dans leurs habillements, leurs phrasés) et d'opposition (ils ne portent pas le même nom), la nature de leurs liens filiaux⁷. Cette thématique se présente alors comme un fil conducteur latent disséminé au gré des albums de Tintin, sans que cette question ne soit jamais porteuse de la narration. Au regard des liens d'isomorphisme entre la bande dessinée et le rêve, il est possible d'imaginer qu'un tel procédé existe également dans les productions oniriques, mais difficile à appréhender du fait de l'accès essentiellement discursif au contenu du rêve, qui gagnerait à être montré tout autant qu'à être parlé pour pouvoir être saisi dans une totalité synchronique.

Le concept de tressage n'est pas sans rappeler l'« iconographie analytique », méthode d'analyse des productions artistiques conceptualisée par Daniel Arasse (1997), qui considère toutes ces singularités de l'œuvre d'art (anomalies, traces, écarts) comme les marques et les signes de la subjectivité de l'artiste, alors infiltrés à travers la matière et repérables dans l'ensemble de ses créations. L'influence de la pensée de Roland Barthes sur le « style » est ici perceptible, en ce qu'il est la marque d'une poussée qui donne corps à l'œuvre en la teintant d'un lexique et d'un rythme qui lui est propre : « des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de [l'artiste] et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art. » (Barthes, 1953, p. 19). Le style ou, plutôt, la manière dont le sujet habite la matière signifiante qui l'entoure, est, peut-être, ici, à comprendre 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. Nous nous inscrirons ici dans l'étroite lignée de Barthes, dans sa manière d'envisager l'analyse

structurale des récits, postulant qu'« une même organisation formelle règle vraisemblablement tous les systèmes sémiotiques quelles qu'en soient les substances et les dimensions. » (Barthes, 1966, p. 3). À ce titre, nous proposons de nommer notre méthodologie d'approche « psychanalyse structurale⁸ ». Cette dernière traite des rapports d'homologie existant entre la structure d'une production, – ici majoritairement iconique – et la structure des processus psychiques qui traversent et ordonnent le sujet⁹. Cela rejoint ce que Freud propose comme mode de saisissement de certaines œuvres d'art, notamment dans « Le Moïse de Michel-Ange » (1914), où il fait le constat que de nombreux écrits ont été produits au sujet de cette statue et que tous s'attachent à rendre compte de l'effet d'ensemble de cette œuvre. Un auteur, Lermolieff (cité par Freud, 1914), propose, toutefois, un autre angle d'approche en se focalisant sur tous les détails significatifs, qu'il considère comme la marque de l'artiste. Freud voit, dans cette démarche, une analogie avec la méthode psychanalytique, qui s'intéresse aux détails, dédaignés ou inobservés, disséminés dans l'œuvre d'art afin d'en dégager un contenu dissimulé et latent. Entre Lermolieff et Arasse, nous cheminerons au plus près de Freud et de Barthes.

Ne nous y trompons pas, nous trouvons de nombreuses traces d'une telle perspective méthodologique dans les écrits psychanalytiques sur l'art. Nous venons de citer Freud, nous pensons également à Roussillon (2015) lorsqu'il écrit sur Shakespeare, à Anzieu (1981), qui n'est pas très loin de telle considération dans *Le corps de l'œuvre*, notamment à travers ce qui fait code ou, récemment, les écrits de Chouvier (2004) qui, dans son écrit sur l'œuvre d'Henry James, considère l'œuvre d'art comme la mise en scène d'une configuration psychopathologique déterminée. Dans l'étroite lignée de la pensée freudienne et winnicotienne, ces traces n'en restent pas moins discrètes, les spécificités de cette méthodologie, voire ses liens avec le structuralisme et les caractéristiques propres de l'espace créatif n'étant pas énoncées de manière claire. Précisons que la question d'une approche structurale de la psyché

8. Le terme de structural renvoyant à la méthode de l'analyse structurale, comme développée par Claude Lévi-Strauss (1958) et qui donnera naissance au structuralisme. À distinguer d'un modèle diagnostique, dit structural, du fonctionnement psychique essentiellement représenté bien plus tardivement en France par Jean Bergeret (1974).

9. Ce que nous avons pu présenter dans un article (Marotta, Bonnet, Gimenez, 2018) portant sur les productions d'un patient nommé Manuel, la méthodologie utilisée n'était alors pas encore nommée « psychanalyse structurale », mais nous en retrouvons les grands traceurs.

7. Tisseron aura beaucoup écrit sur ces enjeux inconscients relatifs au secret de famille d'Hergé, dont le père et l'oncle (jumeaux) ont eu un père biologique, qui ne les a pas reconnus et un père adoptif qui leur a donné son nom, mais ne s'en est pas occupé.

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 constituerait 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'analyse 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 peut être retenue 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.

Le blanc comme arrière-fond du penser, un appel à la figuration

Le choix de Freud, Ferenczi et Rank de la bande dessinée comme support de représentation privilégié du rêve, est éclairé par les liens d'analogie entre travail du rêve et travail de bande dessinée, tout à la fois dans les processus qui se développent au cœur même de la narration séquentielle et dans la manière dont ce contenu disparate sera saisi en « après coup ». Un point reste, tout de même, inexploré, celui de l'émergence de l'image, soit du processus de figuration et de ses modalités de déploiement.

Si nous devons mettre à nu la bande dessinée pour n'en garder que la structure fondamentale, le squelette, en somme, nous nous retrouverions certainement face à un agencement structuré de cases délimitant des portions d'espaces vides. Chacune de ses cases, tel un écran, se constituerait alors comme un espace en attente d'inscription, dont la fonction serait de soutenir la poussée créatrice. Cette structure encadrante de l'activité créatrice n'est pas sans faire penser à l'« hallucination négative de la mère », telle que conceptualisée par André Green en 1983 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'investissement de l'objet a été consacrée au lieu de son investissement ». Ce dont il s'agit ici c'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. Cette structure est un espace d'accueil, d'inscription et de liaison des représentations entre elles, avec l'idée 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 l'arrière-fond de son propre appareil à penser. Cette dernière viendra se loger au creux d'une absence pleine, là où le maternel continue, si tant est que telle était sa qualité, à porter le sujet en représentation. Dans la dynamique relationnelle des premiers temps de la vie, cet espace, qu'incarne l'environnement premier, n'est pas continu, mais est contraint par la présence effective de l'objet maternel. En cela, le squelette de la bande dessinée, réduit à des portions d'espaces à investir, est assez proche de cette structure encadrante première, tout à la fois dans ses dimensions spatiales et rythmiques.

Dans son rapport au maternel et à un espace ouvert et contenant « à investir », la structure encadrante de Green n'est pas sans faire penser à « L'écran blanc du rêve » de Lewin (1972) comme arrière-fond blanc sur lequel va se projeter le contenu du rêve. Relativement à la langue anglaise, une précision sémantique s'impose : en anglais il existe deux termes traduits par le mot « blanc » : « *white* » et « *blank* ». Lewin utilise à dessein le terme de « *blank* », dont le sens ne recouvre pas la question chromatique, mais plutôt la question du vide, 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 : comme une surface convexe qui viendrait se confondre avec le dormeur. 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, viendrait perturber 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. Enfin, pour revenir aux arts et au cadre, cette question d'un espace « *blank* » n'est pas sans rappeler le concept de « vide encadré » théorisé par Marion Milner, concept qui décrit 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 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. 109). À 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 suppose 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). Le processus de figuration reste énigmatique dans la définition succincte qu'en a donnée Freud, avec les questions toujours renouvelées de l'acte créateur et son fonctionnement. Il n'en reste pas moins que les analogies, qui lient rêve et bande dessinée, renforcent la thèse de Lewin sur la présence d'une structure d'arrière-fond, qui soutiendrait le travail onirique, mais aussi pose la question de ce qui encadre cette structure et permet l'émergence de l'iconique. À cet égard, l'hallucination négative de la mère, tout à la fois dans ses dimensions corporelles (celle du soin, mais aussi d'un Moi-peau, qui trouve son origine dans le peau-à-peau mère-bébé) et représentative (celle de la fonction *alpha* de Bion et de la présentation de l'objet de Winnicott) est un apport particulièrement éclairant de ce cadre du rêve ou ces cadres des « vignettes » du rêve.

DE FREUD À LITTLE NEMO

Des entrecroisements temporels, géographiques et conceptuels

En août 1909, en compagnie de Ferenczi et de Jung, Freud fait un voyage aux États-Unis, qui durera un mois. À 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 a aperçu, lu, voire s'il a porté un quelconque intérêt aux planches de McCay, d'autant que le style graphique de cet auteur s'inscrit pleinement dans une mouvance art nouveau et surréaliste, que Freud appréciait peu. Toutefois – et nous sommes là face à des propositions qui resteront à l'état d'hypothèses – nous pouvons imaginer qu'en un mois, aux États-Unis, Freud aura peut-être 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, à moins que ce ne soit 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 » écrit : « 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 Nemo 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 Nemo 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, à supposer, celle du rêve. Les cases s'allongent, se déforment, s'imbriquent, s'inversent et se démultiplient. Enfin, le réveil de Nemo 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 Nemo par le travail de transformation et de figuration des stimuli perturbateurs est étonnamment proche des propositions de Freud sur les mécanismes du rêve. À 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*.

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 renoncerais 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, 1900/1967, p. 242). 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 (Illustration 1), 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 dans le *New York Herald*¹⁰. Toutes deux suivent 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 sur ce milieu aqueux et l'habitent. 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 éventuellement apaisante. Tout cela se déroule sur une seule planche, certes, pour des raisons qui tiennent au support de publication, mais il n'est pas interdit de penser que c'est également le format qui, structurellement, se rapproche le plus du rêve¹¹. Ces deux planches relèvent d'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 « *strips* »¹².

Ainsi, et même si Freud n'a pas eu l'occasion 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 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.

CONCLUSION

Tout au long de cet article nous n'aurons eu de cesse d'explorer les contrées énigmatiques du rêve et celles, plus populaires, mais aussi plus méconnues, de la bande dessinée. Au-delà de son rapport avec le monde de l'adolescence et de l'enfance, la bande dessinée, dans sa richesse et sa complexité, tout à la fois artistique et sémiotique, reste un objet souvent mal considéré, si ce n'est négativement. Pourtant, dans *L'interprétation des rêves* et au cœur même de la multitude des choix offerts à lui, compte tenu de sa grande culture artistique, Freud n'aura recours qu'à une seule illustration. N'est-ce pas étonnant que ce soit d'une planche de bande dessinée qu'il se soit emparé ? Selon tout ce qui a été exploré dans cet écrit, force est de constater que, loin d'être le fruit du hasard, le choix de Freud est d'une grande justesse clinique et théorique. Nous avons ainsi éclairé l'homologie structurelle qui régit le récit du rêve et le récit de la bande dessinée, pour, ensuite, ouvrir sur les apports méthodologiques et sémiologiques que la perspective structurale de la bande dessinée peut offrir au rêve. Nous avons fini sur une rencontre entre Freud et McCay qui, tous deux, à leur manière, ont exploré le monde du rêve et les lois qui le régissent pour en arriver à des conclusions d'une incroyable similarité. Terminons sur ce qui se dévoile au terme de cet article et réaffirmons ce qui structure notre propos : il existe un rapport d'isomorphisme étroit entre le travail du rêve et une planche de bande dessinée.

10. Consulté le 2 avril 2019, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Little_Nemo_1905-11-05.jpg?uselang=fr

11. Ce que Tisseron (2014) défend : « 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 ! »

12. 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.

RÉFÉRENCES

- ANZIEU (Didier).– *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.
- ARASSE (Daniel).– *Le sujet dans le tableau : essai d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997.
- BARTHES (Roland).– *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- BARTHES (Roland).– Introduction à l'analyse structurale des récits, *Communications*, 8, 1966, p. 1-27.
- BERGERET (Jean).– *La personnalité normale et pathologique*, Paris, Dunod, 1974.
- BONNET (Christian). – Entre récit et douleur, psychopathologie des récits de plainte, thèse de doctorat, Aix-Marseille Université, 2001.
- COVIN (Michel).– Proposition sur la bande dessinée, *Communication*, 19, 1972, p. 138-147.
- CHOUVIER (Bernard).– Souffrance traumatique, imagos parentales et transgénérationnel, *Cahiers de psychologie clinique*, 23, 2004, p. 83-130.
- ECO (Umberto).– Pour une reformulation du concept de signe iconique, *Communications*, 29, 1978, p. 141-191.
- FREUD (Sigmund).– *L'interprétation des rêves* [1900], Paris, Presses universitaires de France, 1967.
- FREUD (Sigmund).– *Psychopathologie de la vie quotidienne* [1901], Paris, Payot, 1989.
- FREUD (Sigmund).– Le Moïse de Michel-Ange [1914], *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.
- GREEN (André).– Note sur les processus tertiaires, *Revue française de psychanalyse*, 3, 1972, p. 151-155.
- GREEN (André).– *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.
- GROENSTEEN (Thierry).– *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- LÉVI-STRAUSS (Claude).– *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- LEWIN (Bertrand D.).– Le sommeil, la bouche et l'écran du rêve, *Nouvelle revue de psychanalyse*, 5, 1972, p. 211-224.
- MAROTTA (Juliette), BONNET (Christian), GIMENEZ (Guy).– La bande dessinée comme scène psychique : entre séquentialité et dé-mesure, *Cliniques méditerranéennes*, 97, 2018, p. 257-270.
- MCCAY (Windsor).– *Little Nemo in Slumberland 1905-1907*, Toulouse, Édition Milan, 1989.
- MCCLOUD (Schott).– *L'art invisible, comprendre la bande dessinée*, Paris, Vertige Graphic, 1993.
- METZ (Christian).– Au-delà de l'analogie, l'image, *Communications*, 15, 1970, p. 1-10.
- MILNER (Marion).– Le vide encadré, dans *La folie refoulée des gens normaux : quarante-quatre années d'exploration psychanalytiques*, Toulouse, Erès, 1952, p. 107-111.
- PIERCE (Charles Sanders).– *Écrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, 1978.
- ROUSSILLON (René).– *Manuel de pratique clinique*, Paris, Elsevier Masson, 2012.
- ROUSSILLON (René).– La criminalité de Richard III et la malédiction de l'objet, *Le carnet PSY*, 191, 2015, p. 44-47.
- ROSEMAN (Joëlle).– Charles in Slumberland, rêve et bande dessinée, *Adolescence*, n°4, 2014, p. 877-890.
- TASSIN (Jean P.), TISSERON (Serge).– *Les 100 mots du rêve*, Paris, Presses universitaires de France, 2014.
- TISSERON (Serge).– *Tintin chez le psychanalyste*, Paris, Aubier, 1985.