De quelques apports psychanalytiques au système signifiant de la bande dessinée

Juliette Marotta, Christian Bonnet, Guy Gimenez

▶ **To cite this version:**

Juliette Marotta, Christian Bonnet, Guy Gimenez. De quelques apports psychanalytiques au système signifiant de la bande dessinée. Recherches en psychanalyse, 2021, N° 29 (1), pp.84-94. 10.3917/rep2.029.0084 . hal-03542073

HAL Id: hal-03542073
https://amu.hal.science/hal-03542073

Submitted on 25 Jan 2022

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.

DE QUELQUES APPORTS PSYCHANALYTIQUES AU SYSTEME SIGNIFIANT DE LA BANDE DESSINEE
Tanguy et le cadre de la case

Nom auteur 1 **Marotta Juliette**
Nom auteur 2 **Bonnet Christian**
Nom auteur 3 **Gimenez Guy**

RESUME

Dans cet article nous sommes allés à la rencontre d'un patient nommé Tanguy à travers une planche de bande dessinée qu'il a créé lors d'un groupe à médiation. Depuis une méthodologie que nous nommons « psychanalyse structurale » et qui « *s'intéresse aux rapports d'homologie existants entre la structure du discours, ici majoritairement iconique, et la structure des processus psychiques qui traversent et ordonnent le sujet*.» nous avons explorés la question du cadre/enveloppe de la case et de ses qualités cliniques. Pour ouvrir ensuite sur la dimension structurante du système signifiant de la bande dessinée. Nous avons pu rapprocher l'espace vide de la case des concepts de « vide encadré » (Milner, 1952), d'« écran du rêve » (Lewin, 1972), d' « hallucination négative de la mère » (Green, 1972) et de la question du féminin. Puis, au cœur même de cette structure d'arrière fond qui n'est autre qu'un héritage des modalités de relation du premier objet d'amour, nous avons exploré ce qu'il en était pour Tanguy : allant des possibilités de réaménagement de cet espace à son déploiement dans la relation contre-transférentielle.

ABSTRACT

In this article we went to meet a patient named Tanguy through a comic strip that he created during a mediation group. Since a methodology that we call "structural psychoanalysis" and which "is interested in existing relations of homology between the structure of the discourse, here mainly iconic, and the structure of the psychic processes that cross and order the subject." We have explored the question of the setting / envelope of the box and its clinical qualities. To open then on the structuring dimension of the system meaning of the comic strip. We have been able to reconcile the empty space of the box with the concepts of "framed void" (Milner, 1952), "dream screen" (Lewin, 1972), "negative hallucination of the mother" (Green , 1972) and the feminine question. Then, at the very heart of this backdrop structure, which is nothing other than a legacy of the modalities of relationship of the first object of love, we explored what it

was for Tanguy: ranging from the possibilities of redevelopment of this space to its deployment in the countertransference relationship.

MOTS-CLES

Bande dessinée, sémiotique, psychanalyse structurale, structure encadrante, blanc

KEYWORDS

Comics, semiotics, structural psychoanalysis, framing structure, blank

C’est dans le cadre d’un groupe « bande dessinée » hebdomadaire mis en place dans une unité de soin psychiatrique que nous rencontrons Tanguy, un patient d’une cinquantaine d’années. Ce dernier fait penser à un enfant dans un corps d’homme amaigri et vieillissant. Eveillant tour à tour des images allant du 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 peux être retenu, de ce qui pèse et se déverse est présente. 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 pourra être qu’insuffisant. 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, lui faisant payer l’absence d’un amour qu’elle n’a jamais pu lui porter, au point de mettre en scène régulièrement son rejet de la sphère familiale. Tanguy s’accroche à cette figure, et l’incarne parfois dans une forme de *transfert par retournement*[1] (Roussillon, 1999) à peine voilé, au sein duquel les soignants sont contraints[2] à rejouer tour à tour le rôle de l’enfant sadisé ou celui de la mauvaise mère castratrice et insatisfaisante. C’est au cœur de cette relation clinique tumultueuse que Tanguy produira une bande dessinée conséquente, composée de trois planches mettant en scène un conte de son invention qui sera le fil conducteur de cet écrit. Dans ce conte, Tanguy se représente 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, son personnage croise une femme qui le soumet à une multitude de questions sur son état et la raison de sa présence en ces lieux avant de disparaître. S’en suit 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 alors un bateau au loin rempli de gens et cris 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.

[1] 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.

[2] Dans le sens d’un devenir, toute tentative de déjouer cette répétition étant mise en échec par le système de répétition lui-même.

Lors d'un précédent article[3] nous avions déjà parlé de Tanguy et avons abordé ses productions depuis la clinique de la création spécifique à la bande dessinée. Nous avons exploré la manière dont la temporalité et la spatialité psychique de Tanguy ont infiltrées ses planches et le transfert par le médium bande dessinée. Le présent écrit est une suite donnée à ce premier article. Ainsi, la méthodologie d'approche de ce média reste la même : nous soulignons la nécessité de nous saisir d'une pensée sémiotique pour appréhender le média bande dessinée depuis le système signifiant qui l'organise et au regard des processus psychiques qui peuvent être pensés comme isomorphes ou homologues à la logique de ce système. Pour se faire, nous utiliserons une méthodologie d'approche que nous avons nommé « psychanalyse structurale » et que nous définissons comme ce qui : « *s'intéresse aux rapports d'homologie existants entre la structure du discours, ici majoritairement iconique, et la structure des processus psychiques qui traversent et ordonnent le sujet.*» (référence auteurs*).* Depuis une logique héritée et imprégnée de l'approche structuraliste de Barthes et de « *l'iconographie analytique* » (1997) de Arasse.

Dans cet écrit nous décidons de nous centrer sur ce qui fait l'identité propre du média bande dessinée, à savoir la case et son cadre (dont le blanc inter-case fait aussi partie). Depuis un regard psychanalytique et un rapprochement isomorphique, le cadre sera saisi au regard du concept de Moi-peau, dans ses dimensions fonctionnelles de pare-excitation, de contenance et de maintenance. Ainsi, la délimitation de ces fonctions sera le point de départ de l'axes de travail qui organisent cet écrit, qui concerne la qualité clinique de l'espace vignettal et la question du cadre de la case comme « *structure encadrant*e » (Green, 1972) du travail de pensée.

LE CADRE DE LA CASE, QUELLES FONCTIONS ?

Tanguy et l'armature de la bande dessinée

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 personnage-mirage dont la consistance corporelle tient du vaporeux.

[3] J.Marotta., C.Bonnet., G.Gimenez. (sous presse) « De quelques apports psychanalytiques au système signifiant de la bande dessinée » in Recherches en psychanalyse.

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 sera représenté sous la forme d'un tableau/panorama sans cases, directement réalisé à la peinture et donnant une vue d'ensemble de son histoire. Tout est déposé sur la même feuille. Ce n'est qu'à la 11ème séance que Tanguy souhaitera réaliser ses planches définitives « *avec des cases* » : il se saisit à plusieurs reprises d'un stylo noir, le débouchonne, mime un geste de tracé, puis se ravise...il fera ça pendant une demie heure pour finir par tracer ses cases tout en commentant : "*les cases ça range mais ça arrange pas…ça me coute de faire ça*". Ces cadres-cases sont tracées 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. 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, a rassembler une pensée et une créativité initialement débordante en un récit iconique réagencé et restructuré.

Pour qualifier ce qui fait l'armature de la bande dessinée, Groensteen (1999) utilise le terme de « squelette », qu'il nomme également « *multicadre* » ; soit la somme des cadres imbriqués et imbriquants qui découpent l'espace de la planche en « portions » narratives (cases, strip, planche). La métaphore corporelle renvoie ici à ce qui va venir porter l'image et la narration, à la manière dont l'image va faire corps et récit sur et par l'armature qui la porte et la soutient, rejoignant par là le « *code* » de l'œuvre tel que défini par Anzieu en 1981. Dans son rapport aux cases, ce qui semble douloureux pour Tanguy est bien la constitution de ce squelette qui délimite, porte et permet de contenir les éléments de son récit. Toutefois, cette armature est vécue par lui tour à tour, soit comme despotique, donnant l'impression que ce qui porte la créativité va l'écraser, soit comme un espace « artificiel » et de ce fait fragile et vaporeux. Tout cela laissant pressentir qu'en interne, ce qui structure le rapport au monde de Tanguy n'est en rien sécurisant et alterne entre la chute[4] et la compression. Soit entre une déprise et une emprise de la part de l'objet-interne. Dans sa dimension corporelle et maternelle de soutènement, la

[4] Le motif de la chute est l'objet d'une grande partie de notre premier article sur Tanguy (référence auteurs)

question du squelette n'est pas sans rappeler le concept de Moi-Peau de D.Anzieu (1985) dont nous allons nous saisir à présent.

Du cadre de la case au Moi-peau, des fonctions analogues ?

Le concept d'enveloppe psychique est à envisagé, non pas comme un objet quasi formel qui tendrait à une logique animiste[5], mais plutôt comme un objet définit par les fonctions psychiques qu'il supporte et incarne. Sur ce point, le Moi-peau[6] 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 appréhendés dans ses dimensions potentiellement « enveloppantes ». En effet, la case se détache du reste de la planche et se différencie des autres vignettes par son cadre qui en assure l'intégrité à travers six fonctions définies par Groensteen en 1999. Ces fonctions entretiennent un rapport de similitudes non négligeables avec certaines des huit fonctions du Moi-peau définie par Anzieu en 1974 et en 1985. Pour être au plus près de la clinique de Tanguy, nous retiendrons trois rapports de correspondance entre les différentes fonctions du cadre et du Moi-peau.

Le cadre de la case a pour fonction de circonscrire un espace au sein duquel vont pouvoir se déployer des représentations iconiques. Groensteen l'a nommée ***fonction de clôture,*** 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 psychique enveloppante et contenante au sein de laquelle des phénomènes pulsionnels vont pouvoir se déployer sans risquer le débordement. Cette question de la contenance n'est pas sans lien avec ce que Groensteen nomme la ***fonction séparatrice*** de la case, qui s'exerce selon deux mouvements, l'un s'attachant à délimiter un espace interne qui est un espace symbolique accueillant des représentations iconiques, l'autre s'attachant à séparer et protéger cet espace figuratif de l'environnement externe qui l'entoure. Cette séparation s'appuie sur une double frontière constituée par le cadre de la vignette et le blanc inter case qui l'entoure. Groensteen

[5] Albert Ciconne décrit très bien les limites de cette logique objectalisante dans son article : Ciccone, A. (2001). Enveloppe psychique et fonction contenante : modèles et pratiques. *Cahiers de psychologie clinique*, 17,(2), 81-102.

[6] 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).

insiste bien sur la fonction de protection du cadre et de ce double feuillet qui lutte contre une « *éventuelle poussée hégémonique du représenté* » (1999*).* Ici c'est bien de la ***fonction contenante*** qu'il est de nouveau question, associée à celle de ***pare-excitation***. Toutes deux représentées par le cadre de la vignette, dans ce double mouvement d'endiguement des poussées internes et de protection contre les agressions externes. Enfin, les paramètres formels du cadre de la vignette lui confèrent ***une fonction structurante*** et de soutènement des contenus iconique. Ici ce sont les aspects immuables du cadre qui sont appréhendés comme structure supportant le contenu, pouvant être rapprochée de la ***fonction de maintenance*** du Moi-peau. Le cadre serait alors la colonne vertébrale de la vignette et de la page, maintenant et soutenant l'activité représentative en un tout unifié et cohérent.

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 désir 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 c'est 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 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 investie par Tanguy dans leur dimension réparatrices, c'est aux processus psychiques de représentation et de séparation-différenciation que nous allons nous intéresser.

STRUCTURE ENCADRANTE ET PROCESSUS DE PENSEE

Tanguy : « Les cases ça aide bien c'est dingue ! Ça libère … »

Tanguy représente les différentes actions de son conte à travers plusieurs instants iconiques différenciés. Toutefois, ces derniers ne sont pas séparés formellement par un cadre ce qui rend leur lecture malaisée, donnant l'impression d'un semblant de diachronie malmenée par une organisation spatiale et temporelle confuse. Il est difficile pour Tanguy d'imaginer séparer ces portions narratives par un cadre, comme si ce processus de séparation éveillé en lui des angoisses massives qu'il exprime à travers un agitation motrice et une labilité verbale importante dans les moments qui le confronte à la question du cadre.

Pour autant, cette question du cadre l'intrigue et l'appelle. Nous sommes à la 4ème séance et depuis de longues minutes Tanguy semble perdu devant ses feuilles de brouillon. Nous appuyant sur une intuition clinique quant à son besoin d'être soutenu et contenu dans son activité créatrice, nous lui proposons de se contraindre à tracer des cases vides afin qu'il puisse essayer de les remplir librement avec ce qui lui vient à l'esprit[7]. Il entend notre 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. L'hésitation et la tension jusque-là présentes disparaissent pour laisser place à un élan créatif extrêmement riche. Pendant tout le temps de la création Tanguy ne parlera pas, concentré sur ces cadres vides qui engendrent une activité graphique intense (d'où naitra le passage avec le dauphin et la sirène, absents du conte initial). Tanguy conclura cette rencontre avec la case par une phrase qui dit tout l'étonnement que cette expérience à suscité chez lui : « *Les cases ça aide bien, c'est dingue ! Ça libère* ».

Les cadres comme arrière fond « blanc » pour le travail de pensé

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

[7] Permettant également de soutenir un processus créatif plus librement associatif, se rapprochant de l'écriture automatique formalisée par André Breton.

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 métasymbolisation de Roussillon (2012).

Dans son article « *cadre, plan, lecture* » de 1976 Michel Rio donne l'exemple d'une feuille blanche sur laquelle un sujet viendrait tracer un rond qui, en dehors de toute inscription dans un espace qui en oriente la signification, reste non-signifiant. Puis l'auteur trace une forme rectangulaire fermée 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 alors perçu comme un cadre, délimitant deux espaces distincts. Parmi ces deux espaces hétérogènes l'un appartiendrait toujours à la « réalité objectale », alors que l'autre deviendrait soudain un espace contenant de la représentation. Michel Rio en déduit 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 objectal 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-représentatif, tout du moins du côté de l'iconique. La planche de bande dessinée se trouve donc habitée de deux espaces de natures très différentes qui sont traversés par des modalités d'investissements psychiques hétérogènes. Cette fonction de délimitation d'un espace iconiquement dédié à la représentation n'est pas sans faire penser aux 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 A.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.

Reprenons succinctement ce que nous disent ces auteurs. Marion Milner (1952) s'attache à comprendre quels processus psychiques soutiennent l'apparition du figuratif lorsqu'il y a présence d'un cadre. Celui-ci concerne plus largement le cadre formé par toute surface d'expression, qu'il soit ou pas délimité par un tracé. Il est alors considéré comme un fragment malléable du monde extérieur qui circonscrit un espace symbolique où peuvent se figurer des traces psychiques informes et inconscientes. Cette constatation se rapproche de ce que

Groensteen (1999) peut dire sur l'émergence de l'iconique au contact du cadre : « *Tout se passe alors comme si le cadre, ayant structuré l'espace, favorisait ensuite l'émergence de l'icône.* ». C'est très précisément ce mouvement de figuration que nous retrouvons chez Tanguy dans l'exercice des cases vides, avec l'émergence soudaine des figures du dauphin et de la sirène qui n'existaient pas jusqu'alors. La question du « vide » en psychanalyse est souvent rapprochée d'une valeur « blanche », que l'on retrouve notamment dans les écrits de Lewin (1946) pour désigner « *L'écran du rêve » qui* symboliserait le sein maternel tel que l'enfant l'hallucine dans le sommeil qui suit le nourrissage. 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'oppose à ce désir à travers l'émergence de formes et d'éléments refoulées s'inscrivant sur la surface de l'écran du rêve. Ce qui n'est pas sans faire penser à l'« *hallucination négative de la mère* » telle que conceptualisée par André Green en 1972 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* ». 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. Rappelant les travaux de Bion sur la « *fonction alpha de la mère* » et 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 tenté que telle était sa qualité, à porter le sujet en représentation.

Au creux de la case blanche, 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 tout autre dimension du féminin, plus sexualisé et énigmatique. L'une et l'autre de ces figures semblent tenir de logiques psychiques attenantes mais non moins différentes, 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 contenants 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 pensé 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 a 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 apparait la figure d'un féminin sexualisée dans sa dimension de dévoration dans une de ses représentations les 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 animal 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 (2001) 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* ». On pourrait alors imaginer que ce « Das ding » Freudien (1895) qui correspond à un reste inassimilable, terreau de la castration inhérent 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 désexualisée et se colorer d'une dimension érotique jusque-là absente de la clinique de Tanguy. Tout cela en

appuie sur la structure d'arrière fond de la bande dessinée et en protection des multiples enveloppes dont ce média dispose.

L'enveloppe et le cadre, une séparation couteuse ?

Nous l'avons vu, il est très couteux pour Tanguy de tracer le cadre des vignettes, au point même qu'il ne le dédouble pas d'un blanc inter-case et qu'il ne le dessine jamais comme un espace fermé. Les vignettes apparaissent sous forme d'une grille qui reste ouverte sur les bords externes de la planche. 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 dé-liaison 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. 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 à lui-même une existence autonome, de la même manière, les contenus de pensée peuvent être dans des rapports dialectique dès lors qu'ils existent de manière différencier 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 apparaitre 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 un article le concernant… A cet effet, sa manière d'investir le cadre de la case et le blanc inter-case 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.

CONCLUSION

Dans cet article, nous avons exploré la planche de bande dessinée de Tanguy depuis la question du cadre/enveloppe de la case et de ses qualités cliniques, pour aller vers la dimension structurante du système signifiant de la bande dessinée. Dans un lien d'analogie étroit avec la question d'un espace encadrant qui soutient, appelle et supporte l'activité représentative, nous avons pu rapprocher l'espace vide de la case des concepts de « vide encadré » (Milner, 1952), d'« écran du rêve » (Lewin, 1972), d' « hallucination négative de la mère » (Green, 1972) et de la question du féminin. Au cœur même de cette structure d'arrière fond qui n'est autre qu'un héritage des modalités de relation du premier objet d'amour, nous avons exploré ce qu'il en était pour Tanguy : allant des possibilités de réaménagement de cet espace à son déploiement dans la relation contre-transférentielle.

BIBLIOGRAPHIE

Anzieu, D, (1985). « *Le Moi-peau* ». Paris, Dunod.

Arasse, D. (1997) « *le sujet dans le tableau : Essai d'iconographie analytique* ». Paris, Flammarion.

Barthes, R. (1966), « Introduction à l'analyse structurale des récits ». In: *Communications*, n°8, pp. 1-27.

Ciccone, A. (2001) « Enveloppe psychique et fonction contenante : modèles et pratiques », *Cahiers de psychologie clinique*, n° 17, p. 81-102.

Cournut, J. (2006). « Pourquoi les hommes ont peur des femmes ». Paris, PUF

Freud, S. (1895). Esquisse d'une psychologie scientifique.

Green, A. (1972). « Note sur les processus tertiaires », in *Revue Française de Psychanalyse,* n°3, 151-155

Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. Paris, Presses Universitaires de France.

(Référence auteurs)

Lewin, B., D. (1972). « L'écran blanc du rêve », *Nouvelle revue de Psychanalyse,* 5

Milner, M. (1952) « le vide encadré ». In : *La vie refoulée des gens « normaux » : quarante-quatre années d'explorations psychanalytiques.* Toulouse, Erès**,** pp. 107-111.

McCloud, S. (1993). *L'art invisible, comprendre la bande dessinée*. Paris, Vertige Graphic.

Rio, M. (1976) « Cadre, plan, lecture ». In : *Communication*, n°24, pp.94-107.

Roussillon, R. (1999). Agonie, clivage et symbolisation. Paris, PUF.

Roussillon, R. (2012). Manuel de pratique clinique. Paris, Elsevier Masson.

Vollon C., Gimenez G. (2015). « Mise en chantier des notions d'enveloppe(s) psychique(s) et de moi-peau individuelles et groupales ». In : *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n° 65, p. 167-178.

Winnicott, D-W. (1971) « *jeu et réalité* ». Paris, Gallimard.