

Quelles frontières entre le dedans et le dehors de soi ?

2

Joëlle Molina pour l'UPA Avril 2012

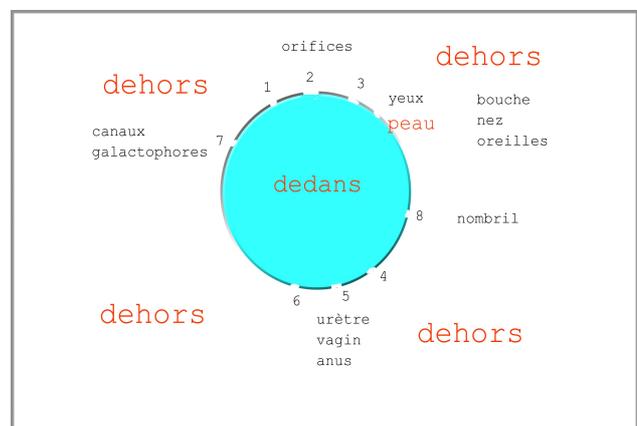
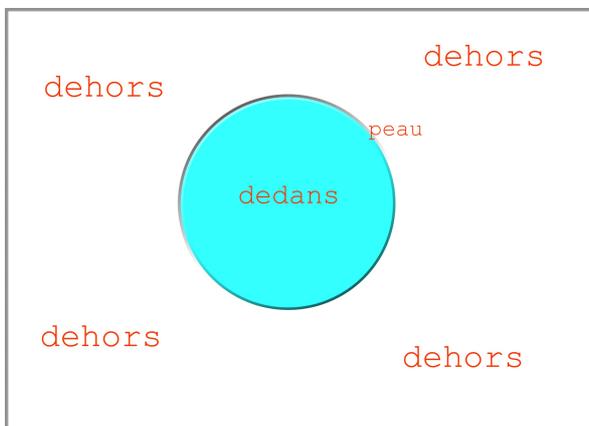
Léonard de Vinci écrit :

"Aucune limite d'un corps ne fait partie de ce corps, car elle devient le début d'un autre corps. Or, puisque les limites d'un corps ne font, ni partie des corps eux-mêmes, ni des corps qui les entourent, elles n'occupent aucun espace..." La ligne ou surface qui délimite un objet "n'a ni matière, ni substance : elle peut être appelée une chose de l'esprit...". "Donc, ô peintre, ne cerne pas tes corps d'un trait."

Pour Léonard de Vinci, la limite est une chose de l'esprit, de fait un concept.

La dernière fois, j'ai essayé de montrer qu'il était possible de conceptualiser, de théoriser la limite, la frontière entre dedans et dehors de soi de plusieurs manières différentes.

Nous étions donc partis de ces deux schémas pour tenter une représentation simplifiée de la frontière entre dedans et dehors de soi.



J'avais montré l'importance des représentations qui s'inspirent de surfaces invaginées.

Cela donnait une autre idée de la frontière entre dedans et dehors de soi.

On peut retrouver ces différentes conceptions dans les représentations du corps dans la peinture.



La maja desnuda de Goya

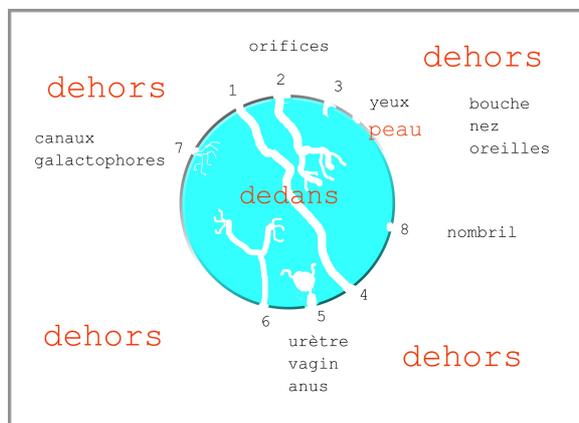


Picasso le regard tourne autour de la personne représentée, la surface de la peau reste représentée comme une surface percée d'orifices



Chez Francis Bacon, le corps semble invaginé par endroit et le dedans semble affleurer au dehors.

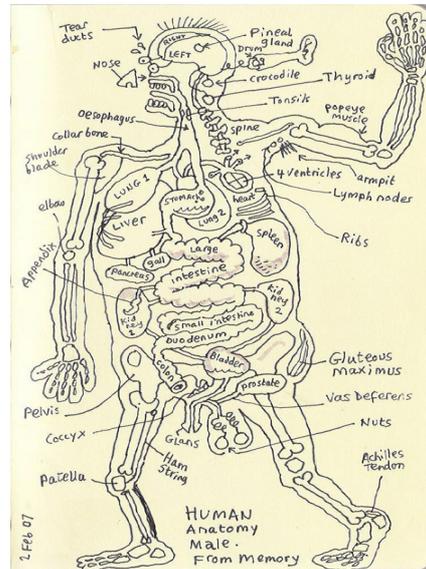
J'avais donc proposé cette autre manière de voir la frontières entre dedans et dehors.



Entre temps, j'ai relu «naissance de la clinique» de Foucault.

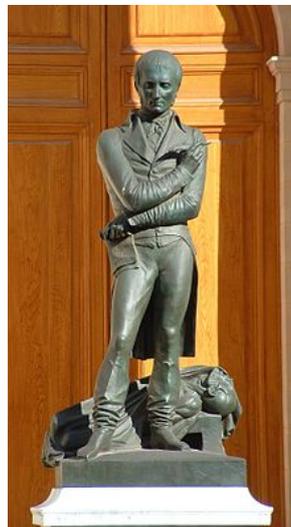
Pour Michel Foucault, Xavier Bichat et son traité des membranes marque le début de la médecine moderne et du regard anatomoclinique qui pour Foucault est un regard de surface et non plus de volume.

Il ne s'agit plus de penser le volume des organes, comme on le voit dans cette représentation naive du corps.



drawn from memory group

mais de penser à partir des tissus qui font les organes. A partir de Bichat, les tissus sont considérés comme les composants élémentaires du corps.

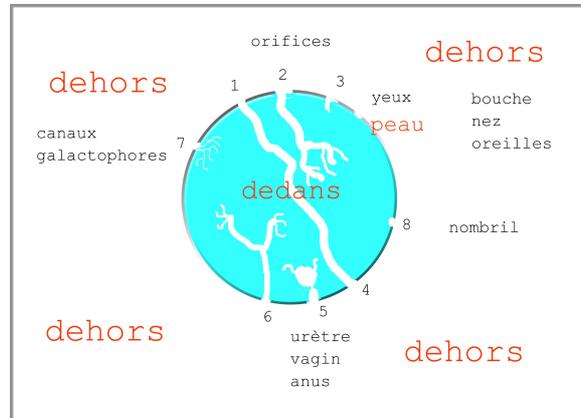


**Xavier Bichat
1771-1802
Vitaliste
Auteur du traité des membranes 1800**

Bichat a une carrière très brillante mais il meurt à 30 ans accidentellement.

Il a écrit en 1800 le traité des membranes.

Je me suis aperçue que cela ressemble beaucoup à cette manière dont je vous ai proposé de penser le dedans et le dehors du corps, la dernière fois :



Bichat décrit trois catégories de membranes : les membranes muqueuses, les membranes séreuses et les membranes fibreuses.

Voici comment il décrit les membranes muqueuses :

Elles revêtent l'intérieur de tous les organes ceux qui communiquent à l'extérieur par les diverses ouvertures dont la peau est percée. Telles sont la cavité de la bouche, de l'oesophage, de l'estomac, des intestins, de la vessie, de la matrice, les fosses nasales; tous les conduits excréteurs...

«Si on considère que partout on les voit naître en se prolongeant, les unes des autres, comme elles naissent primitivement de la peau, on concevra que ce nombre doit être singulièrement limité. En effet en les envisageant ainsi, non point isolément en chaque partie, mais en même temps sur toutes celles où elles se continuent, on voit qu'elles se réduisent à deux surfaces générales, dont les autres sont des portions.

La première de ces deux surfaces pénétrant par la bouche, le nez et la face antérieure de l'oeil

1° tapisse la première et la seconde de ces cavités, se prolonge de l'une dans les conduits excréteurs des parotides des glandes sous maxillaires; de l'autre dans tous les sinus forme la conjonctive, s'enfonce dans les points lacrymaux, le canal, le sac nasal et se continue dans le nez

2° descend dans le pharynx et y fournit un prolongement à la trompe d'Eustache qui de là pénètre l'oreille interne

3° s'enfonce dans la trachée artère et se déploie sur toutes les voies aériennes

4° pénètre dans l'oesophage et l'estomac

5 se propage dans le duodénum où elle fournit deux prolongements destinés, l'un au cholédoque, aux rameaux nombreux de l'hépatique, au cystique et à la vésicule, l'autre au pancréatique et à ses diverses branches

6° se continue dans les intestins grêles et gros et se termine enfin à l'anus où on la voit s'identifier à la peau.

La seconde membrane muqueuse générale pénètre dans l'homme par l'urètre, et de là se déploie d'une part sur la vessie, les uretères, les bassinets, les calices, les mamelons, et les conduits capillaires qui s'ouvrent à leur sommet.

On doit donc, d'après l'inspection et l'observation, considérer la surface muqueuse en général, comme formée par deux grandes membranes successivement déployées sur plusieurs organes, n'ayant entre elles de communication que par la peau qui leur sert d'intermédiaire, et qui se continuant avec toutes deux, concourt ainsi avec elles à former une membrane générale partout continue, enveloppant au dehors l'animal et se prolongeant au dedans sur la plupart de ses parties essentielles. On conçoit qu'il doit exister des rapports importants entre la portion intérieure et la portion extérieure de cette membrane unique...»

En fait Bichat pourra ainsi décrire des maladies qui ne respectent pas les frontières abstraites des organes, mais aussi les maladies qui s'attaquent à des tissus de semblables natures, justement parce qu'ils ont des points communs de vulnérabilité.

Ainsi Bichat révolutionne le regard clinique en médecine.

Je ne vais pas en détailler les conséquences pour la médecine, je voulais juste montrer qu'il y a plusieurs manières de voir et qu'elles ont des effets pratiques non négligeables.

Tout cela précède la connaissance des agents pathogènes (virus, bactéries, allergènes...) qui nous est aujourd'hui si familière et qu'on identifie comme les causes de bien des maladies.

Les étapes vers une pensée anatomique du corps

- L'ouverture des cadavres
- La chirurgie et l'anesthésie
- Les endoscopies
- L'imagerie médicale
- L'imagerie augmentée avec des marqueurs chimiques (les scintigraphies, les neurones éclairés.)

Une série d'avancées technologiques nous ont tellement habitués à une pensée anatomique du corps que nous ne nous en apercevons plus, nous n'imaginons plus les étapes qui ont mené à ces conceptions.

La peinture en témoigne :



Leçon d'anatomie du docteur Willem Van Der Meer de Michiel Jansz. 1617



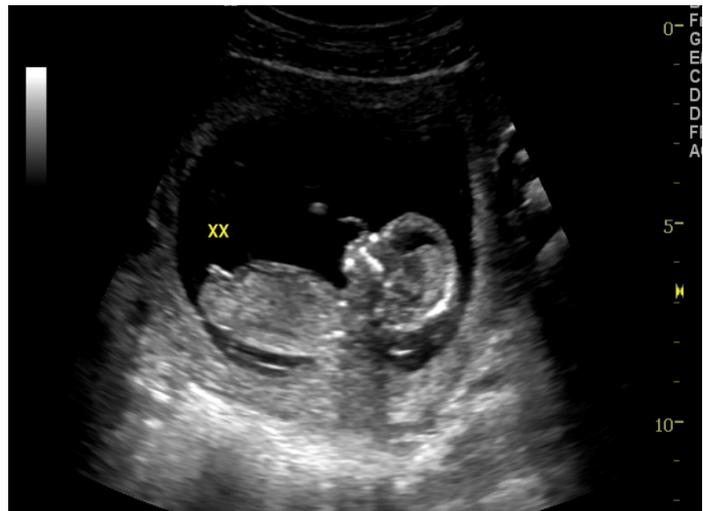
Leçon d'anatomie du professeur Tulp Rembrandt 1632

Aujourd'hui regarder au delà de la frontière entre le dedans et le dehors du corps ne nécessite plus ni la mort préalable, ni la blessure et l'anesthésie, ni même la pénétration d'instruments par les orifices du corps.



radio et IRM corps total

Représentation d'un fœtus in utero de Léonard de Vinci et échographie d'une



grossesse au troisième mois

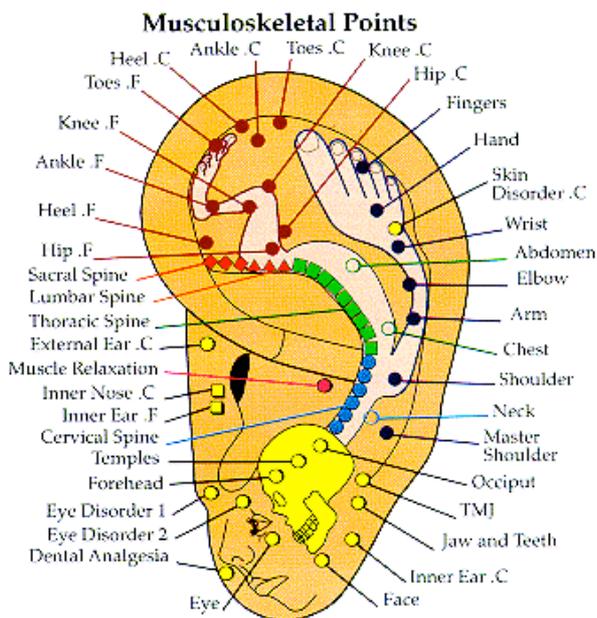
Outre les représentations anatomiques, il y a d'autres manières de penser les frontières entre dedans et dehors de soi.

Autres manières de penser la frontière entre dedans et dehors de soi

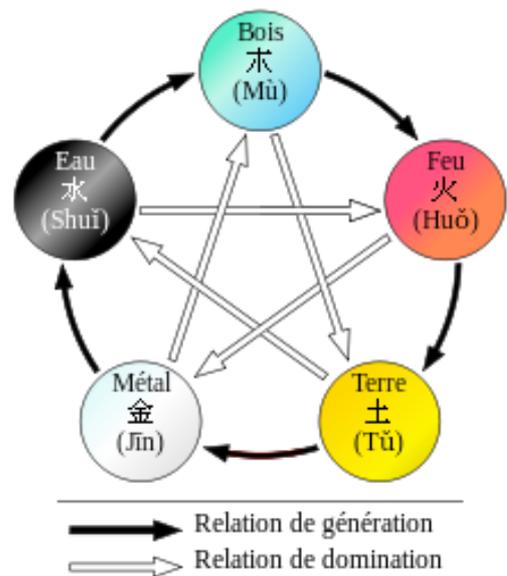
- Relations entre l'homme et l'univers dans l'harmonie des nombres qui organisent le monde
- Acupuncture : Liens énergétiques entre les méridiens et les organes, entre les organes et l'énergie des éléments.
- Frontière anatomique et relation physico chimique à l'environnement

Certains ont pensé et pensent encore que la frontière anatomique entre l'homme et le monde est une illusion et qu'il existe de secrètes correspondances qui témoignent de l'harmonie du monde.

Dans la médecine chinoise, la peau est en relation d'une part avec les organes à l'intérieur du corps et d'autre part avec les éléments.



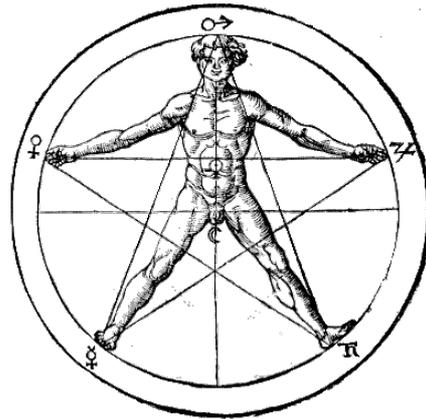
Points d'acupuncture éléments



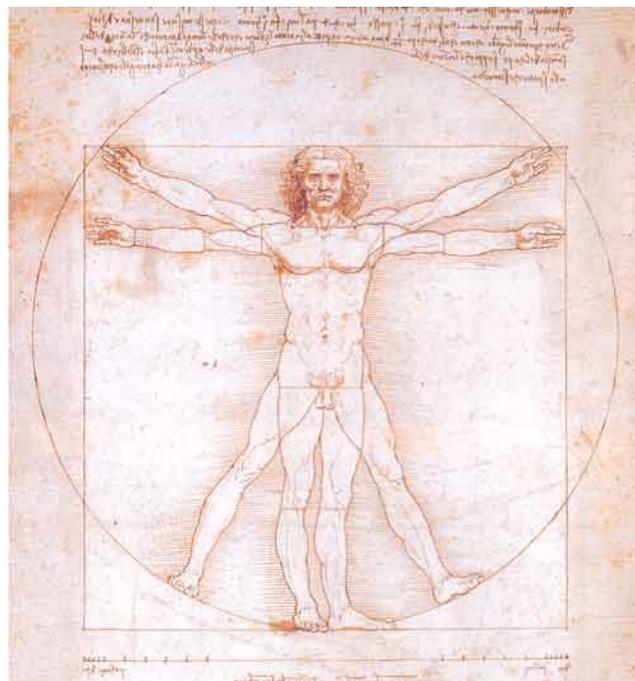
Les cinq éléments

L'homme inscrit dans le cercle de Lucas Paccioli témoigne que la divine proportion autrement dit le nombre d'or organise le monde.

Dans une moindre mesure, est-ce moindre ? L'homme de Vitruve témoignent de l'harmonie du monde et d'une absence de frontière entre l'homme et le monde. D'une relation secrète, inscrite dans les proportions du corps.



La divine proportion de Lucas Paccioli
L'inscription dans le cercle est le signe de l'harmonie avec le monde



L'homme de Vitruve Léonard de Vinci

Nous l'avons vu dans le cours sur les mystiques. Pour Thérèse d'Avila qui veut explorer les sept demeures du chateau de l'âme

«Le corps est grossière sertissure, enceinte du chateau.»

«Il faut donc aller au point le plus central de l'âme pour être au plus prêt de Dieu»

Les mortifications et l'autoflagellation restent donc près de la frontière la plus extérieure de l'âme. C'est une étape nécessaire, mais il n'est pas bon d'en rester là.

Il est des âmes si malades, si accoutumées à s'arrêter aux choses extérieures que c'est sans remède, elles ne semblent pas pouvoir entrer en elles mêmes»

Anouk Bartolini
Sainte Thérèse d'Avila

CARACTÉRIST	CHEMIN DE PÉNITENCE	EXPÉRIENCE	FIANÇAILLES	MARIAGE SPIRITUEL
Position du moi (accueil)	Activité (quête)	PassivitéDemi-sommeil	Abandon propice au	Réceptivité
Figure de l'Autre	Double supplicé	Sein maternel	Christ ou Ange muni	Epoux aimant
Type d'union	Union narcissique	Fusion	Embrasement	Interrelation
Statut du moi (au terme de	narcissisé	annihilé	« Hors de moi »	Nouveau moi, « agrandi et
Sentiments	Jouissance-souffrance	Quiétude	Transports amoureux et	« Jubilation »(
Statut du Logos	Présence de l'entendemen	« Suspension de	Eclipse de l'entendemen	Connaissance dans
Risque	Perversion	Dissolution	Exaltation	Crainte de perdre une
Figures de style	Oxymores	Métaphores aquatiques	OxymoresMétaphore de la	Allégorie de la septième

Comme on l'avait vu dans le tableau d'Anouk Bartolini, si la deuxième colonne correspond à l'oralité et au sein maternel, la première colonne correspond peut-être à ce que Didier Anzieu appelait le moi peau, la première étape de l'individuation du petit d'homme.

Et à la mortification par la flagellation qui touche l'enveloppe du corps en même temps qu'elle touche l'âme.

On a beaucoup d'images de flagellation dans la peinture religieuse.



La flagellation du Christ Rubens



Pour Sainte Thérèse, le chemin de pénitence est celui qui reste à la surface, surface du corps, surface de la peau, surface de l'âme.
Pour Thérèse, la peau est la périphérie de l'âme et l'âme doit entrer en elle même, encore une idée d'invagination.

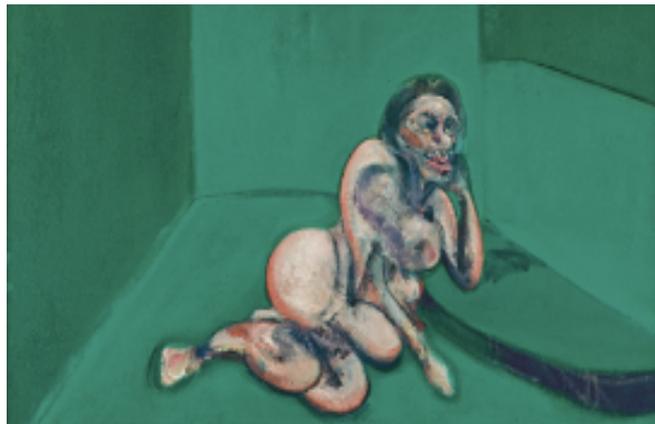
J'ai insisté sur le corps et ses représentations, parce qu'on l'a vu, pour les psychanalystes, la construction du psychisme se fait sur le modèle des fonctions corporelles, pas de l'anatomie du corps, j'ai bien dit sur le modèle des fonctions corporelles.

Didier Anzieu, avec la notion du Moi peau, insiste sur le fait que les premiers soins maternels et les premières sensations cutanées participent à la constitution psychique du sentiment d'une unité de soi par le tout petit.
Cette notion ressemble beaucoup à celle de Thérèse d'Avila qui fait de la surface du corps, la périphérie de l'âme.

On n'a pas de mal à voir que cette image du corps, cette représentation du corps par Francis Bacon, ce qu'on a vu plus haut, est une représentation d'un corps qui serait le lieu d'invaginations.

On a vu aussi que la représentation de Picasso reste dans un regard de surface, même si le regard fait le tour des objets, il reste un regard de surface.

La peinture de Francis Bacon semble représenter une surface du corps qui incluerait un dedans du corps mis en certains endroits à la surface du corps.

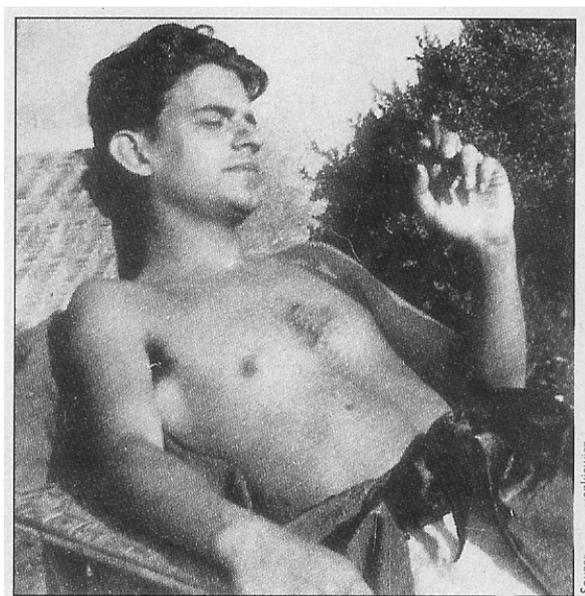


Francis Bacon

Comme si on pouvait voir un envers du corps ou tout au moins deviner, entrapercevoir le dedans.

On lit dans ce tableau une représentation des sensations corporelles. Autrement dit, cette représentation du corps fait ressentir des sensations corporelles plus que donner à voir une représentation anatomique ou réaliste d'un corps.

On sent confusément que cela a à voir avec une frontière entre dehors dedans de soi conçue comme frontière trouée d'orifices.



Jacques Lacan

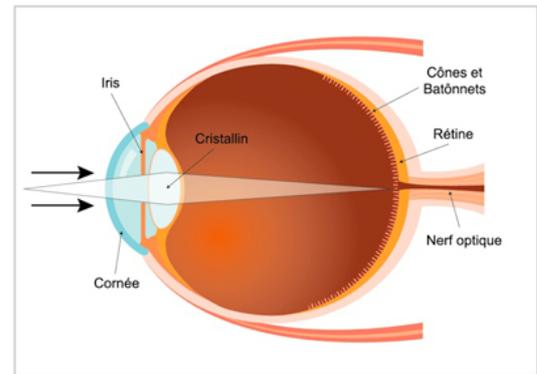
J'ai lu pour vous en début d'année un texte de Jacques Lacan.
Il commençait ainsi :

Un dedans et un dehors, ça a l'air d'aller de soi si nous considérons l'organisme, à savoir un individu qui est, en effet, bien là. Le dedans, c'est ce qui est dans son sac de peau. Le dehors, c'est tout le reste. Penser que ce qu'il se représente de ce dehors doit être aussi à l'intérieur du sac de peau paraît être, au premier abord, un pas modeste et comme allant de soi.

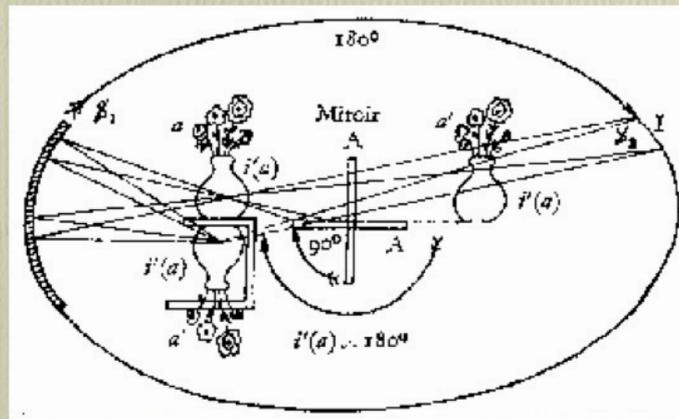
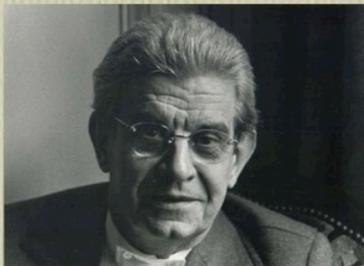
....De ce qui est à l'extérieur, après tout, vous ne savez que ce qu'il y a dans votre tête. Par conséquent, à quelque titre que ce soit, ce sera toujours représentation. Quoique vous avanciez concernant ce monde, je pourrai toujours remarquer que ça vient de ce que vous vous le représentez.

Pour Lacan, cette manière de se représenter la représentation comme intérieure à soi est le modèle même de l'idéalisme, de la caverne de Platon.
Cette manière de penser la représentation a pour modèle la Chambre noire, c'est à dire finalement l'oeil.

Pour Lacan, l'oeil qui regarde au dehors de soi va permettre au petit d'homme de se constituer comme ayant conscience de soi. c'est toute l'histoire du stade du miroir.



Vous voyez que Lacan privilégie lui aussi un des postes frontières dont nous avons parlé au début et ce n'est pas la bouche, ni la peau, c'est l'oeil et le regard.



C'est encore une autre hypothèse encore sur la constitution chez le petit d'homme d' une frontière entre dedans et dehors de soi.

Je vous rappelle la distinction entre excitation et pulsion de Freud, la sensation de réplétion gastrique, la peau comme surface sensible et Contenante, et maintenant l'oeil et son regard dans le miroir.

Ce qui est constant, à toutes les hypothèses, qui vous l'admettez ne s'excluent pas l'une l'autre, c'est que s'opère une sorte de retournement en doigt de gant, une

invagination qui fait que nous appréhendons le dedans comme une sorte de dehors intériorisé sous forme d'une représentation psychique.

Les organes des sens que nous utilisons pour nous intéresser à ce qui se passe au dehors fonctionnent pour manifester ce qui se passe au dedans.

Il est attesté que cela se passe au dedans parce que nous sommes les seuls à nous en apercevoir.

Qu'est ce que le stade du miroir ?



Ce moment où l'enfant va faire la différence entre l'image de la réalité et la représentation dans un miroir.

Il y aurait alors d'une part

JE celui qui voit l'image à laquelle il s'identifie

et le moi qui serait l'image à laquelle l'enfant s'identifie.

Et là Je est un autre. La frontière entre dedans et dehors de soi s'acquière au prix d'une division, Lacan dit une schize, qui permet les mécanismes de l'identification et tout le jeu de l'imagination.

De plus, avec l'image dans le miroir l'enfant découvre le signe qui est prémisse du langage, c'est à dire qu'un signe, une image peut représenter la réalité.

C'est ainsi que Lacan introduit la dimension du langage, et l'importance du langage dans la constitution du psychisme.

Reprenons le modèle de la Chambre noire, celui de la caverne, on voit bien que nous l'utilisons chaque jour mais aussi chaque nuit.

Ce modèle fait appel au fonctionnement de l'oeil. Je vous rappelle les moucharabieh et l'appareil photographique.

Mais entre le jour et la nuit se produit une sorte de retournement du regard. La fonction de l'oeil est utilisée non pas pour regarder l'extérieur, le monde qui nous entoure, mais pour envoyer des messages visuels à partir de ce que Freud appelle l'inconscient.

Cela se complique.

Je vais essayer de simplifier et vous proposer maintenant une approche plus concrète, disons, clinique de la frontière entre le dedans et le dehors de soi.

Elle a un peu à voir avec le texte de Lacan que je vous ai lu en début d'année, mais je prends l'histoire par un autre bout : Je vais vous parler de la peur du noir chez les enfants et de comment il est possible de la soigner, dans le sens que j'ai proposé au début, si vous vous souvenez, de «prendre soin de soi».

Il se trouve et c'est un fait d'expérience de chacun que le moment du coucher et de l'endormissement révèle une porte secrète qui ressemble à celle d'Alice au pays des Merveilles, porte secrète qui donne l'accès à un monde du dedans que nous sommes chacun seuls à pouvoir explorer.

Dans Harry Potter, les passagers embarquent sur le quai neuf trois quart, là se situe la frontière entre le dehors et le dedans de la vie rêvée.

On le voit, le passage se fait, mais la porte est étroite. Omphalos du rêve, rêve qui s'enfuit dès le début du jour, portes de la Nuit de Stéphane Mallarmé ou hymnes à la nuit de Novalis.

La peur du noir des enfants est probablement une tentative des enfants d'empêcher l'ouverture de la frontière entre une vie psychique terrifiante et la réalité du jour, entre conscient et préconscient ou inconscient.

Nous allons d'abord revoir le petit court métrage de Tim Burton que je vous ai montré en fin de séance dernière.

Vincent de *Tim Burton* sous titré en français.

<http://youtu.be/JygQ9JBUUGQ>

Dans *Vincent*, ce petit court métrage de jeunesse de *Tim Burton*, en six minutes, tout est dit ou presque :

D'abord, on remarque l'astuce cinématographique utilisée par *Tim Burton* pour signaler le passage du monde imaginaire de l'enfant au monde de la réalité. Ce passage est marqué par un changement de lumière accompagné d'un clic d'interrupteur. Et puis il y a aussi, l'ouverture et la fermeture de la porte qui donne sur la lumière du jour.

Ce sont les deux événements qui se produisent au moment où l'enfant va se coucher, on éteint la lumière et on ferme la porte.

D'ailleurs, le premier traitement que les parents appliquent à la "peur du noir", c'est laisser de la lumière et ouvrir ou entrouvrir la porte de la chambre de l'enfant.

Parfois, cela semble suffire et parfois pas du tout et chaque soir, ça recommence : les parents le disent, l'enfant fait son cinéma.

Il se relève, veut faire pipi, boire, aller dans la pièce où se trouve la télévision, il appelle, demande ou même exige qu'on reste avec lui, hurle au besoin, pleure et trépigne. Parfois, il va dormir avec ses parents, ou l'un d'eux ou il utilise un frère ou une sœur comme rempart à ses peurs sans que les parents s'en aperçoivent ou avec l'accord tacite des parents épuisés etc....

L'inventivité dans les ruses pour échapper à la peur, qui est parfois un véritable état de panique, est infinie.

Ce que nous montre *Tim Burton*, c'est que ces deux actes anodins, "éteindre la lumière et fermer la porte" ouvrent immédiatement sur les espaces d'un monde imaginaire, l'imagination de l'enfant est alors capable de créer des univers qui surprennent l'enfant lui-même et que parfois l'entourage ignore totalement.

Ce que nous dévoile *Tim Burton*, c'est que les enfants, toutefois, ne sont pas prêts à renoncer à cet univers, car il peut leur plaire, tout terrifiant qu'il puisse être.

Cet univers fantasmatique a aussi une fonction dans la vie psychique des enfants, une fonction analogue au conte de fées dont Bruno Bettelheim a montré en 1976 dans *Psychanalyse des contes de fée*, l'importance.¹

Pour pouvoir régler les problèmes psychologiques de la croissance (c'est à dire surmonter les déceptions narcissiques, les dilemmes œdipiens, les rivalités fraternelles ; être capable de renoncer aux dépendances de l'enfance ; affirmer sa

¹ Bruno Bettelheim. *Psychanalyse des Contes de fées*. Paris, 1976, éd. Robert Laffont

personnalité, prendre conscience de sa propre valeur et de ses obligations morales), l'enfant a besoin de comprendre ce qui se passe dans son être conscient et, grâce à cela, de faire face également à ce qui se passe dans son inconscient. Il peut acquérir cette compréhension non pas en apprenant rationnellement la nature et le contenu de l'inconscient, mais en se familiarisant avec lui, en brochant des rêves éveillés, en élaborant et en ruminant des fantasmes issus de certains éléments du conte qui correspondent aux pressions de son inconscient

Les contes de fées ont pour caractéristique de poser des problèmes existentiels en termes brefs et précis. L'enfant peut ainsi affronter ces problèmes dans leur forme essentielle, alors qu'une intrigue plus élaborée lui compliquerait les choses. Le conte de fées simplifie toutes les situations. Ses personnages sont nettement dessinés ; et les détails, à moins qu'ils ne soient très importants sont laissés de côté. Tous les personnages correspondent à un type ; ils n'ont rien d'unique.

Ce que nous dit *Tim Burton* dans ce petit film, c'est que cet univers a pour fonction de permettre d'exprimer les angoisses à propos de la mort (ici, la peur d'être enterré vivant) mais aussi les fantasmes sadiques, voire meurtriers : la tante est plongée dans la cire par le gentil *Vincent Maloy*, officiellement pour finir en pièce de musée, donc en œuvre d'art. Cet épisode fâcheux revient en une image furtive dégoulinante de cire au moment de la folie finale :

Et la voix off dit catastrophée : "*toutes les horreurs de sa vie se sont immiscées dans le rêve de l'enfant*".

Dans la chambre de la punition, cette folie est augmentée de la colère de la mère, de la solitude dans laquelle elle laisse, sans le savoir, l'enfant. Mais, elle est surtout habitée de sentiments de culpabilité, car si on se souvient bien, le fantasme de la plongée de la tante dans la cire se fait en pleine lumière, et sans l'intermédiaire salutaire de *Vincent Price*. L'enfant sait que c'est lui qui a imaginé ce forfait, comme c'est lui qui est allé creuser dans le parterre de fleurs de sa mère. C'est bien lui, puisqu'il est puni.

Tim Burton nous montre aussi quelles sont les vertus de l'identification à un personnage de fiction. L'identification du petit *Vincent Maloy*, sage et poli, à son héros *Vincent Price* permet dans l'univers imaginaire bien des audaces.

Cette identification qui semble être coutumière, met l'enfant hors de lui-même, hors d'une vie qu'il trouve monotone et ennuyeuse, malgré ou du fait de la présence de la petite soeur et de ses chats. Le discours que lui fait sa mère est exactement celui-ci, tout se passe dans sa tête et il n'est pas *Vincent Price*, il est tout simplement son fils, *Vincent Maloy*.

Qui est *Vincent Price* ? C'est le principal acteur des films d'épouvante de *Roger Corman* que *Tim Burton* regardait avec délectation quand il était enfant.

Une fois adulte et cinéaste, *Tim Burton* rencontre l'acteur et lui demande de prêter sa voix au personnage de *Vincent*. C'est donc la voix du vrai *Vincent Price* que vous avez entendue.

Autant dire que *Tim Burton* a de la suite dans les idées et qu'il n'a pas lâché ses passions d'enfant, ce fil rouge qui lie pour lui le rêve et la créativité, cette passion de se promener entre son univers intérieur et le monde.

Qui est *Roger Corman* ? C'est un cinéaste américain de films de série B mais dont la notoriété a été assurée par des adaptations d'histoires d'*Edgar Allan Poe*. Dans ce petit film, il s'agit de l'adaptation du *Corbeau*, un poème dont le refrain bien connu est *Nevermore*. C'est une citation de ce poème qui clôt le court métrage.

Le *Corbeau*, en anglais, *The Raven*², a été traduit par *Baudelaire* puis *Mallarmé* dont *Edgar Poe* était le maître.

Voici le début du poème traduit par *Stéphane Mallarmé* :

UNE fois, par un minuit lugubre, tandis que je m'appesantissais, faible et fatigué, sur maint curieux et bizarre volume de savoir oublié — tandis que je dodelinais la tête, somnolant presque : soudain se fit un heurt, comme de quelqu'un frappant doucement, frappant à la porte de ma chambre — cela seul et rien de plus.

Ah ! distinctement je me souviens que c'était en le glacial Décembre : et chaque tison, mourant isolé, ouvragait son spectre sur le sol. Ardemment je souhaitais le jour — vainement j'avais cherché d'emprunter à mes livres un sursis au chagrin — au chagrin de la Lénore perdue — de la rare et rayonnante jeune fille que les anges nomment Lénore : — de nom pour elle ici, non, jamais plus !

Et de la soie l'incertain et triste bruissement en chaque rideau purpural me traversait — m'emplissait de fantastiques terreurs pas senties encore : si bien que, pour calmer le battement de mon cœur, je demeurais maintenant à répéter « C'est quelque visiteur qui sollicite l'entrée, à la porte de ma chambre — quelque visiteur qui sollicite l'entrée, à la porte de ma chambre ; c'est cela et rien de plus. »

Mon âme devint subitement plus forte et, n'hésitant davantage « Monsieur, dis-je, ou Madame, j'implore véritablement votre pardon ; mais le fait est que je somnolais et vous vîntes si doucement frapper, et si faiblement vous vîntes heurter, heurter à la porte de ma chambre, que j'étais à peine sûr de vous avoir entendu. » — Ici j'ouvris, grande, la porte : les ténèbres et rien de plus.

et les trois dernières strophes

² [http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Corbeau_\(traduit_par_Stéphane_Mallarmé\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Corbeau_(traduit_par_Stéphane_Mallarmé))

« *Prophète, dis je, être de malheur ! prophète, oui, oiseau ou démon ! Par les Cieux sur nous épars — et le Dieu que nous adorons tous deux — dis à cette âme de chagrin chargée si, dans le distant Eden, elle doit embrasser une jeune fille sanctifiée que les anges nomment Lénore — embrasser une rare et rayonnante jeune fille que les anges nomment Lénore.* » Le Corbeau dit : « *Jamais plus !* »

« *Que ce mot soit le signal de notre séparation, oiseau ou malin esprit,* » hurlai-je, en me dressant. « *Reculer en la tempête et le rivage plutonien de Nuit ! Ne laisse pas une plume noire ici comme un gage du mensonge qu'a proféré ton âme. Laisse inviolé mon abandon ! quitte le buste au-dessus de ma porte ! ôte ton bec de mon cœur et jette ta forme loin de ma porte !* » Le Corbeau dit : « *Jamais plus !* »

Et le Corbeau, sans voleter, siège encore — siège encore sur le buste pallide de Pallas, juste au-dessus de la porte de ma chambre, et ses yeux ont toute la semblance des yeux d'un démon qui rêve, et la lumière de la lampe, ruisselant sur lui, projette son ombre à terre : et mon âme, de cette ombre qui gît flottante à terre, ne s'élèvera — jamais plus !

La femme, que le petit héros du court métrage, va déterrer dans le parterre de fleurs de sa mère est cette *Lénore* du poème de *Poe*.

On ne trouve le fantasme d'être enterré vivant, ni dans le poème d'*Edgar Poe*, ni dans le film de *Roger Corman*, *The Raven*, mais c'est un fantasme récurrent chez *Tim Burton*, avec sa variante aller déterrer les morts et les faire revivre.

Ce fantasme est présent dans un autre petit film de jeunesse de *Tim Burton* : *Frankenweenie*³ :

Le chien d'un enfant, le héros du film, meurt accidentellement. L'enfant est terriblement malheureux. Il a perdu son compagnon de jeu. (Il est aussi question de ce chien dans *Vincent*, on le voit affublé d'appareillages électriques). Malgré sa tristesse, l'enfant retourne à l'école. Là, l'instituteur fait une expérience (que chacun connaît probablement) c'est l'expérience dite de la "grenouille décérébrée", dont les pattes s'agitent quand on leur envoie une décharge électrique, alors que la grenouille est morte et bien morte. L'enfant y voit une manière de redonner vie à son chien et va le déterrer en cachette des parents. Il rassemble du matériel électrique et, le plus fort c'est que ça marche...

³ Frankenweenie in Bonus de L'étrange Noël de Mr Jack

Frankenweenie a été lui aussi édité avec *L'étrange Noël de Monsieur Jack*.⁴

Ce que *Tim Burton* sait faire magnifiquement, c'est se tenir en cette place entre le rêve et la réalité du monde et y jouer, c'est nous faire comme adhérer à l'impossible, nous balader dans l'invraisemblable...

Tim Burton nous montre la porosité, l'absence de frontière étanche entre la réalité et la fiction, le dedans et le dehors, le rêve et la créativité.

Je dirais tout de même que le petit *Vincent* sait que dans cet univers, il n'est pas seul, son compagnon est un grand écrivain : *Edgar Poe*. L'enfant a la possibilité de faire le lien entre l'espace du jeu et l'espace culturel, ces espaces qui sont décrits par le psychanalyste *Winnicott* comme les prolongements de, ce qu'il appelle, l'espace transitionnel.

Presque tous les films de *Tim Burton* évoquent d'une manière ou d'une autre la question de la mort, qu'il s'agisse de *L'étrange Noël de Monsieur Jack*, bien sûr, du *Chevalier sans Tête*, des *Noces funèbres* ou du magnifique *Big Fish*.

Tim Burton se situe toujours du point de vue de l'enfant, pour qui la frontière entre réalité et vie imaginaire est particulièrement ténue.

Au moment où il est puni (à cause du saccage du parterre de fleurs), l'enfant sait qu'enfermé dans la chambre tous les démons seront là et qu'il ne pourra rien faire contre eux. Il sait qu'il rejoint la folie, la peur et la solitude.

Dans *Jeu et Réalité*⁵, *Winnicott* propose une théorisation de la genèse et des conséquences du traumatisme chez le bébé :

"Le sentiment de l'existence de la mère dure x minutes. Si la mère s'absente plus de x minutes, l'imgo s'efface. Le bébé est désespéré, mais il est bientôt remis de son désarroi, si la mère revient après x+y minutes. En x+y minutes, le bébé n'a pas subi d'altération, mais en x+y+z minutes, il devient traumatisé. Après x+y+z minutes, le retour de la mère ne répare pas l'altération de l'état du bébé. Le traumatisme implique que le bébé a éprouvé une coupure dans la continuité de son existence, de sorte que les défenses primitives vont dès lors s'organiser de manière à opérer une protection contre le retour de l'angoisse impensable."

Autrement dit, la détresse de l'enfant peut être réparée par une présence consolante, mais si la durée de la détresse est trop longue l'inscription traumatique est là, et laisse la trace de l'expérience de la folie.

⁴ Tim Burton. *L'étrange Noël de Mr Jack*

⁵ *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Gallimard, 1975 (*Playing and Reality*, 1971), réédité en folio, 2004 (ISBN 2070419843)

C'est exactement ce que *Vincent* dit à sa mère quand elle vient lever la punition et lui enjoindre d'aller jouer dehors. Trop tard. Le mal est fait, je n'en sortirai plus. D'ailleurs, il ne veut plus en sortir, jamais plus. Nevermore.

La frontière entre le rêve et la réalité, le dedans et le dehors s'est fissurée gravement, et toute la réalité du monde est restée enfermée du côté de la nuit et de ses divagations.

C'est avec humour, que *Tim Burton* nous indique que cette chambre, cet univers de clair obscur, avec les horreurs qu'il y invente deviendra la source de sa création cinématographique. En somme, il y passera toute sa vie.

C'est tout de même ce qui peut arriver de mieux au névrosé et plus généralement à la part de folie en chacun.

Mais, ce n'est pas le cas de tous les enfants et ceux qui sont amenés en consultation ont mis en place un mode de défense contre la survenue de cette vie fantasmatique terrifiante. C'est à elle qu'ils tentent d'échapper en faisant le "cirque" du soir.

Le tour que joue le traumatisme c'est qu'il induit la construction de défenses psychiques qui persistent en l'absence même du risque de sa répétition. Ces défenses peuvent aller jusqu'à devenir des remparts infranchissables.

Au moment de la rencontre avec le psychanalyste, le plus souvent, l'enfant qui n'arrive pas à dormir admet qu'il a peur du noir. Il dit cela en écho de ce que disent ses parents, ils se sont comme mis d'accord là dessus.

Les enfants ont constitué une phobie de leurs propres productions imaginaires, c'est à dire qu'ils ont construit des défenses efficaces, tracé une frontière à l'intérieur d'eux mêmes, bâti un mur de défense qui puisse les séparer d'un imaginaire terrifiant et culpabilisant.

Voici un extrait d'un poème de *Thomas Vinau* dont le titre est *Noir dedans*⁶ qui me paraît bien dire cela.

*On regarde
On scrute
On examine le noir
Et ça reste noir
Noir et vide dedans.*

⁶ Thomas Vinau. *Noir Dedans*, Avignon, 2011, éd. Cousu main.
<http://cousumain.wordpress.com/?s=noir+dedans>

C'est pour ça que la plupart des hommes consacrent toutes leurs forces à ne pas regarder dedans. Ou à oublier ce qu'ils ont vu dedans. Ou à essayer de se retenir de regarder dedans.

La peur du noir s'apparente donc à une phobie, c'est à dire à la construction d'un rempart contre son propre esprit, d'un rempart contre une partie de sa pensée qui se trouve remise et immobilisée.

Evidemment dans les séances, on s'occupe des contextes mais tout cela a été décrit abondamment et fait l'ordinaire du psychanalyste d'enfant et cela sortirait de notre attention aux frontières entre dedans et dehors de soi.

Si on veut en savoir plus : Il suffit de se reporter au livre de Françoise Dolto "le cas Dominique"⁷ daté des années 70, elle fait précisément le récit du travail nécessaire à l'abord psychothérapique des enfants : les entretiens avec les parents, avec chaque parent et l'enfant, l'exploration de l'histoire familiale avant et après la naissance de l'enfant, les évènements récents (nouvelle naissance, divorces, problèmes conjugaux), la mise au jour des identifications inconscientes etc.

Le travail analytique avec ces petits patients terrifiés, n'est possible qu'après avoir aidé l'enfant à renouer avec le monde imaginaire, l'avoir apprivoisé, qu'après que l'enfant ait retrouvé sa créativité.

En réalité, ce qui importe c'est de parvenir à permettre à l'enfant de jouer avec ses fantasmes, et pour cela, je participe au jeu.

Non pas que je joue avec l'enfant, mais je crée un espace possible pour le jeu.

Dans le jeu, mon rôle est d'être le lecteur découvreur de l'histoire extraordinaire qui m'est contée et surtout d'aider l'enfant à aller au delà du point de la peur avec ses dessins.

J'appelle cela une BD, car nous changeons de feuille quand un événement nouveau se produit et l'enfant fait des dessins assez rapides et schématise un peu. Au début je ne parle pas de BD, on fait une histoire avec plusieurs dessins successifs, je ne parle de BD que lorsque le jeu est lancé et semble porter ses fruits.

Mon but est d'aider l'enfant à éprouver que ses peurs dans le noir viennent d'histoires qu'il produit lui-même et de l'aider à en jouer, à s'en rendre maître.

Ici, avec les enfants, je pars du symptôme, ce qui est inhabituel dans notre domaine. Mais oui, là, je pars du symptôme.

⁷ Françoise Dolto *Le cas Dominique*, éd. du Seuil (1971)

On dit qu'il a peur du noir, mais lui, de quoi a-t-il peur ? Est-ce de bruits ? De choses qu'il voit ?

L'enfant en général commence l'histoire à la première personne, il est là dans la chambre, il se dessine, il est là, il a peur du noir, puis les personnages imaginaires arrivent tous plus dangereux les uns que les autres.

Quand l'histoire semble caler, j'invite à poursuivre et à un moment, j'utilise la troisième personne pour désigner l'enfant représenté par son personnage.

Je lui dis "ton personnage, là que va-t-il faire ?"

C'est difficile de rendre compte de ce moment subtil où l'enfant éprouve que ce dont il a peur c'est d'une histoire qu'il crée lui-même et qu'il peut la manier comme il l'entend au lieu de se laisser mener par elle.

Mais, c'est cela mon but, faire entrer l'enfant dans la compréhension du processus créatif qui de fait le domine.

Il m'arrive de lui dire : "tu vois c'est comme ça que des adultes font des bandes dessinées ou des films qui font peur, avec ces peurs qu'ils avaient quand ils étaient enfants".

Mais l'essentiel cela reste de jouer très sérieusement avec l'histoire qu'ils racontent.

Là aussi, *Winnicott* a tenté de théoriser cet espace de jeu dans les psychothérapies, jusqu'à écrire dans *Jeu et réalité* :

"La psychothérapie se situe en ce lieu où deux aires de jeu se chevauchent, celle du patient et celle du thérapeute. En psychothérapie, à qui a-t-on à faire ? A deux personnes en train de jouer ensemble. Le corollaire sera donc que là où le jeu n'est pas possible, le travail du thérapeute vise à amener le patient d'une état où il n'est pas capable de jouer à un état où il est capable de le faire."

Pour *Winnicott*, l'espace transitionnel, l'espace de jeu, l'espace de la créativité et l'espace culturel et même finalement l'espace de l'apprentissage sont en lien.

Bien sûr, les histoires sont diverses.

Il s'agit le plus souvent de fantasme de dévoration ou d'enlèvement ce qui, finalement revient graphiquement au même, l'enfant se retrouve dans un ventre ou dans le sac du voleur.

Parfois ce sont des morceaux de corps coupés, des bras, des jambes, la tête et qui saignent abondamment.

Les histoires sont diverses et vous allez le voir dans le petit montage vidéo que j'ai fait en jouant à faire mon Tim Burton.

J'en raconte une toutefois :

C'était l'histoire d'un grand ours blanc qui chaque soir venait dans la chambre et laissait même des poils de sa fourrure, et pourtant, malgré ces preuves évidentes de son passage, personne n'y croyait. L'enfant se faisait sermonner et réussissait chaque soir à dormir avec sa mère. Mais la mère me disait que l'enfant semblait vraiment absolument terrifiée alors elle acceptait.

Nous sommes partis de là, de cet animal auquel personne ne croyait.

Il s'en est suivi une saga étonnante.

L'ours blanc faisait partie d'une famille qui avait mission de père en fils de dévorer les enfants humains.

Les dévorations se chiffraient par centaines ou par milliers.

Les grands ours partaient dans les pays glacés faisaient des petits et revenaient encore plus nombreux pour dévorer encore de plus nombreux enfants.

Cela a duré plusieurs séances, jusqu'au jour où la petite fille est arrivée en me disant qu'elle avait trouvé la solution : le sauvetage est survenu quand un dinosaure de 2500 mètres a pu sauver les enfants et manger à son tour les grands ours. Elle m'a autorisée à montrer sa bande dessinée à condition que je ne dise pas son prénom.

Ce qui importe le plus, c'est l'encouragement et l'accompagnement du processus au cours duquel les enfants passent d'une sorte d'inhibition terrifiée à une joie de partager et de jouer avec des personnages inventés.

L'histoire qui survient dans le noir est, bien sûr, différente d'autres histoires plus banales, car elle sert de masque à des conflits psychiques inconscients.

Dans le monde imaginaire, le meurtre est permis, ainsi que la dévoration ou l'abandon volontaire, l'existence de monstres de tous ordres, de dangereux bandits qui vous débarrassent en même temps qu'ils vous tuent d'une sœur, d'un frère ou d'un parent encombrants.

Le petit montage qui va suivre montre la diversité et la richesse de leurs productions.

Dessins d'enfants en traitement :

Montage jlmfilm2011 de

Monstres, sorcières, dragons, bêtes féroces, grands bandits, voleurs et kidnappeurs.

<http://youtu.be/CEKIWTHGGdg>

Je ne dis pas que les enfants fassent en séance des œuvres d'art, l'œuvre d'art est bien autre chose. Je ne dis pas non plus qu'ils soient des artistes. Il me semble qu'il faille distinguer créativité et œuvre d'art. La créativité n'est pas limitée à la création d'une œuvre d'art reconnue socialement comme telle. Il importe de reconnaître en chacun quelque chose que Winnicott appelait : pulsion créative et dont il disait que c'est elle qui donne le sentiment d'être en vie. La vie fantasmatique en est la première manifestation.

Qu'elle survienne surtout au moment où l'enfant se retrouve seul avec lui-même dans l'obscurité n'est pas étonnant. Qu'elle survienne à ce moment proche du sommeil ne l'est pas plus.

Que la peur que cela engendre soit une manière d'empêcher le processus de surgir me paraît une hypothèse tout à fait probable. Il s'agirait alors d'une phobie de son propre imaginaire.

Le travail thérapeutique permet, en allant au delà de cette peur, d'entrer avec l'enfant dans son monde imaginaire et de lui permettre d'utiliser ses capacités créatives pour se guérir lui-même de la peur qu'elles ont engendrée.

Soigner ce serait dans ce cas, aider l'enfant à franchir sans trop de peur la frontière vers son monde intérieur.

C'est après avoir fait ce simple constat que seule la parole des patients permet l'accès à ce monde que Freud laisse parler ses patientes pour explorer avec elles, c'est à dire avec leur concours, leur vie psychique. Aujourd'hui encore, la technologie, tous les enregistrements de tracés électroencéphalographiques, tous les scanners, tous les IRM, toutes les études de chimie du cerveau, n'y ont rien changé.

L'imagerie médicale ne dit rien du fantasme, l'étude des comportements non plus.

La parole et ses dérivés, l'écriture, la peinture, le cinéma, le dessin sont les seuls moyens d'accéder à la pensée qu'elle soit consciente ou inconsciente.

C'est pourquoi les psychanalystes sont des explorateurs démunis : ils comptent sur des patients qui comptent sur eux pour explorer leur univers intérieur et les débarrasser des tours que celui-ci leur joue parfois.

Joëlle Molina Avignon Avril 2012

Les explorateurs de la Nuit et des frontières entre dedans et dehors de soi.

Novalis

Enfui, la splendeur terrestre, et mon deuil avec elle - et dans le même temps, ma mélancolie s'abîma dans un nouveau monde insondable. O ferveur de la Nuit, tu descendis sur moi, sommeil céleste ! Le monde se soulève doucement ; nouveau-né, délivré de ses chaînes, sur lui mon esprit plane. Le tertre croule en nuage de poussière - je vois au travers, transfiguré, les traits de la Bien-Aimée. Dans ses yeux dort l'éternité - je saisis ses mains, et voici que les larmes deviennent une chaîne étincelante, indestructible. Comme un orage, des milliers d'années s'enfuient à l'horizon. À son cou suspendu je pleure devant la vie nouvelle des larmes d'extase. Ce fut le premier rêve, le seul - et depuis lors, d'une foi éternelle, immuable, je crois au ciel de la Nuit et à sa lumière : la Bien-Aimée. »

Stéphane Mallarmé
Igitur ou la folie d'Elbehnon
L'ombre disparue en l'obscurité la nuit....

<http://youtu.be/nJiWdWFZohU>

Jean Pierre Bobillot lit in extenso - avec reprise, ratures et repentirs - un extrait du manuscrit d'Igitur dans la fidèle retranscription de Bertrand Marchal parue aux Oeuvres Complètes de la Pleiade en 1998, sur une idée de Joëlle Louise Molina, prise de son, images et montages de jlmfilm2010.

Le film a été projeté dans le cadre du spectacle de Joëlle Molina "Le Cas Mallarmé ou la folie utile" au Musée Fajak à Avignon en 2010. Alain Cesco Resia, puis Laurent Stéphan ont lu Igitur. La Récitante Joëlle Molina.