

À corps perdu

Alexandra de Séguin

DANS FIGURES DE LA PSYCHANALYSE 2016/1 (N° 31), PAGES 211 À 228

ÉDITIONS ÉRÈS

ISSN 1623-3883

ISBN 9782749251110

DOI 10.3917/fp.031.0211

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2016-1-page-211.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Érès.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

À corps perdu

• **Alexandra de Séguin** •

« Nous naissons, pour ainsi dire, provisoirement, quelque part ;
c'est peu à peu que nous composons en nous le lieu de notre origine,
pour y naître après coup et chaque jour plus définitivement. »

Rainer Maria Rilke¹

Intervenir sur le thème du corps² invite à réfléchir à ce qui pourrait être considéré comme hors sujet. J'ai interrogé le lien entre ces termes : « hors sujet » et « corps ». Plus avant, l'expression « corps hors sujet » est-elle un oxymore, désignerait-elle la part de chair encombrante vouée à la jouissance de l'Autre ou encore la part du corps forcément soustraite, inconnaissable et dérobée au sujet ? Je déploierai ces questions à partir du regard que j'ai porté sur un film documentaire, *Lame de fond*, réalisé il y a deux ans par Perrine Michel³ J'essaierai aussi d'explorer les manières par lesquelles cette création filmique dépasse et subvertit l'expérience psychotique qui en tisse la trame et me paraît composer « à corps perdu » – expression à entendre dans ses différentes équivoques « à corps perdu / accord perdu / à corps père dû » – plutôt que dans la visée de construire une image contenante qui délimiterait le dedans du dehors.

Alexandra de Séguin, psychiatre des hôpitaux, 6^e secteur de psychiatrie de l'Essonne, eps Barthélemy Durand ; deseguin.alexandra@wanadoo.fr

1. R.M. Rilke, *Lettres milanaises : 1921-1926*, lettre du 23 janvier 1923, Paris, Plon, 1956.

2. Intervention réalisée le 5 septembre 2015 lors du séminaire d'été d'Espace analytique sur le thème « Le corps et son rapport à l'inconscient » : la matinée, présidée par Silvia Lippi et discutée par Marcel Drach, portait sur le sujet « Corps et psychose ».

3. P. Michel, *Lame de fond*, édition DVD : Réel Factory, 2015.

À propos du film *Lame de fond*⁴

Perrine Michel fait dans son troisième film documentaire le récit autobiographique d'un épisode délirant aigu traversé à l'âge de 30 ans. L'objet est hors norme, à la fois journal, témoignage sensible d'une expérience de la folie et d'une hospitalisation en psychiatrie, travail d'autofiction et surtout œuvre de création dérangeante, brillante et passionnante.

Elle nous emmène dans la maison familiale de son enfance, désormais vide, vendue quelques années après le décès de son père. Nous suivons son regard qui se porte sur les arbres, les pièces, les murs de la maison. Se succèdent en alternance plans fixes, travellings et photographies. L'image paraît nette puis chancelle, devient par moments floue. On entend son frère aîné et sa mère parler avec elle, évoquer des souvenirs, des anecdotes sur un ton badin, parler de l'ambiance communautaire « baba cool », libertaire, post-soixante-huitarde engagée qui y régnait. Se superposent aux moments de partage évoqués, aux comptines et scènes de la vie quotidienne dépeintes, des photos d'une période révolue. Mais, on ne la voit pas à l'écran, tout au plus apparaissent une main, une silhouette, une ombre, son reflet dans une glace. Le bain de paroles des proches restitue une musicalité de l'enfance, mais une incommunicabilité subsiste ; une sorte de façade s'interpose, les rend lointaines. En soubassement des propos échangés, on entend, en discordance, une autre voix, la voix intérieure de Perrine Michel, qui nous parle – comme à voix basse – du monde devenu peu à peu hostile, dangereux, d'un complot où les enfants sont les objets sexuels des adultes, victimes d'inceste. La voix souterraine prend peu à peu le dessus sur la photo de famille, sur les évocations amusées, voire joyeuses du passé. Dans les séquences où figure le paysage de la maison s'insinuent des plans qui s'attachent aux irrégularités, aux scories : les rainures des carrelages, les cisailles de l'écorce des arbres, les crénelures des feuilles... Elle nous souffle qu'elle est « *suivie, épiée en permanence, sous haute surveillance*⁵ » depuis l'enfance. Peu à peu l'univers se fait de plus en plus menaçant, oppressant, même si une poésie improbable s'en dégage : on l'entend dire : « *Je marche et je suis condamnée à ne jamais m'arrêter ; si je m'immobilise, j'explose et je déclenche la troisième guerre mondiale.* » Nous

4. Les documents relatifs au thème et au contexte de fabrication du film sont disponibles sur le site <http://www.perrinemichel.com/>

5. Les citations de cet article figurant en italique, sauf indication contraire, sont une transcription de la voix de P. Michel dans son film.

marchons avec elle dans le métro. Elle n'est plus une passagère anonyme de la foule en transit, mais une dissidente recherchée. Son évasion prend une couleur politique : « *Je soupçonne les blonds décolorés, les propriétaires de caniche, les porteurs de parapluie. Heureusement il y a mes alliés, ceux qui parlent de vacances, utilisent des béquilles, portent une capuche, lisent le Canard Enchaîné. Il y en a toujours un pour me faire comprendre quand il y a un indic dans la rame de métro.* » Traquée, espionnée, France Culture parle d'elle. Le complot s'étend implacablement du domaine familial au champ politique, sphères publique et intime se conjoignent, les caméras envahissent et colonisent les objets quotidiens, plantes, cafetière, réveil, lunettes.

Puis nous voilà immergés à l'hôpital psychiatrique, Perrine Michel donne à sentir l'épreuve traversée, son esseulement et sa détresse. Hospitalisée sous contrainte, elle se décrit comme à la merci des soignants assimilés à des agents du gouvernement et, de toute évidence, peu prompts à déployer un accueil, à écouter la légitimité de son vécu. Elle décrit l'enfermement avec une question lancinante – « *Quand est-ce que je sors ?* » – et aussi la nécessité jamais désavouée de faire des images, de filmer. Puis, enfin, après deux mois d'hospitalisation, elle sort, admise dans le cadre d'une résidence d'écriture en vue de réaliser un documentaire sur son expérience délirante⁶.

La réalisation de ce film a duré cinq ans. Perrine Michel explique que lors de l'épreuve orale de sélection pour La Fémis, elle était convaincue que le jury était acquis au « contre-pouvoir » et lui confiait comme mission de « sauver le monde⁷ ». Elle précise : « J'ai décidé de faire un film alors que je croyais encore à la vérité de mon délire et c'est petit à petit, en écrivant, en tournant, et bien sûr en montant le film, qu'une distance a pu être construite et qu'une forme a pu rendre cet épisode racontable⁸. »

6. P. Michel explique : « suite à mes demandes répétées, le psychiatre de l'hôpital m'a laissée sortir pour commencer l'atelier documentaire de La Fémis (une résidence d'écriture de huit mois) avec un projet de film sur ma bouffée délirante. J'étais obnubilée par l'idée de faire un film. Il m'a dit avoir accepté car rien d'autre ne m'attendait "dehors" : pas de travail salarié, ni de structure affective ou familiale dans laquelle j'avais confiance. » Cf. note d'intention du film (en ligne).

7. *Ibid.*

8. Entretien avec P. Michel mené par O. Daunizeau figurant dans le document d'accompagnement du film.

Je relie cet épisode, qualifié de « BDA : bouffée délirante aiguë » par la réalisatrice dans sa note d'intention, aux psychoses délirantes aiguës d'apparition brutale de durée transitoire, telles qu'Henri Ey a pu les décrire : « Ces expériences de dépersonnalisation, de dédoublement, de fictions imaginaires, s'imposent comme des événements internes et externes bouleversants, angoissants et exaltants : le vécu délirant se constitue à mesure que le champ de conscience se désorganise⁹. » Rajoutons que Magnan indiquait à propos du délire qu'« il jaillit violemment avec l'instantanéité d'une inspiration [...] Dès son apparition le délire est constitué, armé de toutes pièces, de pied en cap, enveloppé dès sa naissance de son cortège de troubles sensoriels, c'est un *délire d'emblée*¹⁰ ».

Je commencerai par tirer quelques fils autour de séquences¹¹ du film en tant que mise en scène du corps et d'exploration des modalités de jouissance d'un corps sur un autre. Ensuite je tenterai de cerner la manière dont le dispositif du cinéma documentaire – dans une configuration ternaire impliquant le spectateur, le cinéaste et le film – met en circulation un invisible, un insaisissable et interroge par là même le processus de construction mnésique. Enfin, réfléchir autour de la réalisation de ce film dans ses différentes étapes – écriture, tournage, montage et diffusion – ne peut être rabattu sur le travail de guérison qui y opère et me paraît avoir une grande valeur heuristique concernant les enjeux de la création artistique.

Le corps et son ancrage

Perrine Michel explique dans une interview que « *Lame de fond* est un film de perceptions, comme si la caméra était une peau et un corps sensible¹². » En effet, il interroge nos conceptions sur la formation du corps et explore les entours et les surfaces. C'est bien une entreprise de reconstruction d'une expérience de faillite psychotique à laquelle on a affaire, là où la surface a été mise à mal. Deleuze, en parlant d'Artaud¹³, décrit chez le psychotique une « surface

9. H. Ey, P. Bernard, Ch. Brisset « Psychoses délirantes aiguës », dans *Manuel de psychiatrie* (1960), Paris, Masson, 6ème édition, 2010, p. 224-234.

10. V. Magnan, *Leçons cliniques sur les maladies mentales*, (1991), Paris, Bataille éd. 2ème édition, 1893, cité dans H. Ey, P. Bernard, Ch. Brisset, *ibid*.

11. J'ai plus particulièrement sélectionné deux séquences du film : la première se situe dans la maison d'enfance (2'20 à 6'56), la deuxième à l'HP (38'15 à 42'15).

12. Entretien avec P. Michel, *op. cit.*

13. Lire A. Artaud, « Suppôts et Supplications » (1947), *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 1231-1437.

crevée », un « corps-passoire ». Il dépeint un système d'interpénétration, de « mélange de corps » : « Comme il n'y a pas de surface, l'intérieur et l'extérieur, le contenant et le contenu n'ont plus de limite précise et s'enfoncent dans une universelle profondeur ou tournent dans le cercle d'un présent de plus en plus rétréci à mesure qu'il est davantage bourré¹⁴. »

Le film semble être tout à la fois témoignage et récit d'une expérience et produit du travail délirant. Ces deux dimensions – de faillite et de surgissement – machinent ensemble tout le long du film, s'engrenant et formant la fine pellicule, aussi je circulerai entre l'une et l'autre.

Faillite et surgissement

Le film commence par notre arrivée dans la maison d'enfance de la cinéaste. Une atmosphère d'inquiétante étrangeté s'y insinue progressivement. Lorsque Freud définit le terme *unheimlich*, il fait un rapprochement entre la « maison *unheimlich* » et la « maison hantée ». Il précise que « l'étrangement inquiétant serait quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti¹⁵ ». Perrine Michel parvient à nous faire partager ce moment de bascule, de dissolution progressive des frontières. Les voix se désaccordent et le paysage se fait champ de bataille, territoire sensoriel, charnel. Le rapport intérieur-extérieur est scruté avec des images fêlées par des ombres projetées sur les murs de la chambre, des rais de lumière traversant les interstices et les fenêtres. Le regard ne perce pas le visible, il met au travail un invisible. Lacan dit à cet égard que « Dans ce qui se présente à moi comme espace de la lumière, ce qui est regard est toujours quelque jeu de la lumière et de l'opacité. [...] Pour tout dire, le point de regard participe toujours de l'ambiguïté du joyau¹⁶. »

Dans *Les chimères du corps*¹⁷, Sylvie Le Poulichet s'intéresse à manière dont la création artistique peut faire prendre corps : « la montée du regard qui cerne,

14. G. Deleuze, « 13^e série, du schizophrène et de la petite fille », *Logique du sens*, Éditions de Minuit, coll. « Critiques », 1969, p. 101-114.

15. S. Freud, « Das Unheimliche » (1919) *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio essais, 1985, p. 211-263.

16. J. Lacan, Le Séminaire Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris, Le Seuil, 1973, p. 89-90.

17. S. Le Poulichet, *Les chimères du corps. De la somatisation à la création*, Paris, Aubier/Flammarion, 2010. Lire notamment le chapitre « Processus créateurs et prise de corps », p. 143-162. Les citations de ce paragraphe en sont extraites.

qui tapisse l'horizon, donne *lieu* au corps en tant qu'émergence sensible ». Elle explique que c'est dans l'éclosion d'un champ de regard, à différencier du champ visuel, que se produit l'avènement du corps et souligne que « dans le moment créateur, le sujet ne voit rien, il est submergé par une intensité qui le fait surgir ». En lien, Lacan commente, à propos de la « schize de l'œil et du regard » en référence au schéma optique, que « *là où le sujet se voit, à savoir où se forge cette image réelle et inversée de son propre corps qui lui est donnée dans le schéma du moi, ce n'est pas là d'où il se regarde* ¹⁸ ».

Ce qui échappe au champ visuel est précisément à l'œuvre dans le cinéma par le biais de ce qui apparaît ou pas à l'écran, capté par l'objectif de la caméra par le filmeur. En l'occurrence, la place faite au hors-champ est centrale dans ce film tant sur le plan du son que du visuel. Le film travaille à une véritable extraction des objets voix et regard.

En effet, l'ensemble des voix est situé hors-champ, c'est-à-dire que la source sonore n'est pas visible à l'écran et n'est pas non plus dans un autre espace spatio-temporel (comme le serait une voix *off*, extra diégétique ¹⁹). Il y a une deuxième distinction à opérer entre les voix enregistrées : la voix des membres de la famille ainsi que la sienne lorsqu'elle se fait narrative ou intervient dans un dialogue sont entendues tant par les protagonistes du film que par les spectateurs, tandis que sa voix intérieure répond à un « point d'écoute intérieure ²⁰ » et n'est audible que par elle-même et les spectateurs. Elle n'est pas visible à l'écran dans son énonciation et ce qu'elle dit s'adresse implicitement aussi à nous, spectateurs.

Sur le plan visuel, elle entrelace également plusieurs perspectives avec, d'une part, des images visibles pour tous, telles que les images de la maison ou de l'hôpital et, d'autre part, des images plus « subjectives » qui ont une dimension

18. J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op.cit., p. 132. Lacan dit aussi : « D'une façon générale, le rapport du regard à ce qu'on veut voir est un rapport de leurre. Le sujet se présente comme autre qu'il n'est, et ce qu'on lui donne à voir n'est pas ce qu'il veut voir. *C'est par là que l'œil peut fonctionner comme objet a, c'est-à-dire au niveau du manque (-φ)* », p. 96 ; « *L'objet a dans le champ du visible c'est le regard* », p. 97. C'est moi qui souligne.

19. A. Goliot-Lété, F. Vanoye, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 4^e édition, 2015, p. 51-56.

20. *Ibid.*

connotative importante : ce sont par exemple les plans où l'eau miroite ou ceux où l'on devine des figures à travers les parois, comme ce pigeon immobile à travers la grille des fenêtres de l'hôpital ou ces insectes parcourant les vitres de la maison ou encore les photocollages. Il est bien question du corps, de son corps à elle, mais on ne le voit pas ; elle reste hors-champ.

Jean-Louis Comolli souligne cette mise en jeu de la « limite aveuglante du voir²¹ » : « Il n'y a guère que le cinéma, me semble-t-il, à pouvoir en même temps tendre et tordre le ressort du regard, pousser le spectateur à sa propre transformation critique, faire miroiter l'invisible comme la surface même du visible²². » Le film se donne ainsi à voir par le spectateur dans « le registre de l'œil comme désespéré par le regard²³ » selon la formule de Lacan.

En outre, les images et le son qui construisent le film ne sont pas solidaires. Perrine Michel dit à cet égard : « Au final, le travail de désynchronisation coïncide bien avec l'idée du délire, car dans mon délire, j'avais des flashes visuels, sonores, qui étaient eux-mêmes séparés. Peut-être que la désynchronisation permet de *redoubler l'espace du hors-champ*²⁴. » Ainsi, l'accord perdu, la perte d'unité moïque, l'éclatement que présente le délire est dupliqué dans l'univers sonore et visuel du film. Ce hiatus se prête à la mise en jeu de l'inconscient et de l'imaginaire du spectateur, dont le regard fait aussi partie de la boucle comme incon nue, altérité. Cela rajoute un niveau de prélèvement du dehors. La disjonction des voix et des images produit une équivocité, une multiplicité des interprétations. En cela, le montage procède par élision, construit un espace vacant qui permet des déplacements. La cinéaste explique : « C'est vraiment la réalisation du film, notamment au moment du montage et de l'enregistrement de la voix qui m'a révélé beaucoup. [...] J'avais écrit une voix quatre fois plus longue que la voix définitive du film et Marie-Pomme Carteret, la monteuse, me disait souvent : "Ça, tu n'as pas besoin de le dire : regarde". Et, en effet, petit à petit le film prenait corps, par le montage des images et des sons²⁵. »

21. J.-L. Comolli, « Rétrospective du spectateur », *Images documentaires*, n° 31, 2^e trimestre 1998, p. 25-34

22. *Ibid.*

23. J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op.cit.*, p. 106

24. Entretien avec P. Michel, *op. cit.* Je souligne.

25. *Ibid.*

Le corps en désordre, enfermé, « bris-collé »²⁶

Dans une deuxième partie, les prises de vue de l'hôpital alternent avec des plans réalisés par des procédés d'animation artisanale de photocollage qui poussent la texture, le caractère tangible même du film : la cinéaste y montre des boîtes dans lesquelles des fragments épars de corps découpés, des comprimés apparaissent et se superposent. Une tête d'enfant puis des yeux découpés figurent dans un bocal secoué. Ces bouts de corps surgissent de manière anarchique, se dissolvent parfois, sont recouverts de grandes taches noires ou disparaissent sous un amoncellement de sable. Le chaos intérieur, la dislocation, semble à son comble et la tension douloureuse n'est pas sans évoquer quelque expérience précoce du corps. Pour interroger ces images, un détour par le schéma optique de Lacan²⁷ semble utile. Les images découpées et collées, la discontinuité entre les voix et les images et l'affolement des sens dont ils font état, sont évocateurs du débordement pulsionnel auquel l'enfant est en proie dans ce moment décisif et inaugural où se forme son narcissisme primaire. Moment de fébrilité pulsionnelle dans lequel l'enfant a un accès plus ou moins entravé à une aire de repos soutenue et médiée par l'amour maternel. Il s'agit du premier temps du schéma optique où l'image réelle du corps $i(a)$ – figurant du côté gauche du schéma optique – se forme. Cette image vient englober, prendre dans l'encolure du vase la « multiplicité²⁸ », le « désordre des objets a ²⁹ ». Ce temps ne peut être lu qu'au prisme du deuxième temps c'est-à-dire de là où l'image virtuelle du corps $i'(a)$ apparaît après avoir franchi le miroir-plan du grand Autre. L'opération spéculaire arrime le corps, en lui conférant l'image d'une forme unifiée, à ceci près que les objets a ne sont pas spécularisables : au sein de l'image virtuelle du corps formée dans la relation imaginaire (à droite du schéma), il y a un manque qui naît en écho à l'énigme de l'Autre. En effet il y a une « réserve libidinale »

26. Selon l'expression « bris-collage » employée par Olivier Apprill, auteur du livret du DVD du film, qui précise qu'elle désigne « l'effort permanent de reconstruction du monde par les psychotiques ».

27. Je suis redevable, concernant le développement autour du schéma optique, au séminaire « Folies maternelles ? » mené par Franck Chaumon en 2011 ainsi qu'au texte éponyme : « Folies maternelles », *Essaim*, n° 15, 2005/2. Se référer à J. Lacan dans la « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache », *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 647-684 et dans Le Séminaire, Livre X, *L'angoisse* (1962-1963), Paris, Le Seuil, 2004.

28. J. Lacan, *L'angoisse*, *op.cit.*, p. 139.

29. *Ibid.*, p. 140.

qui ne se réfléchit pas du côté de l'image spéculaire $i'(a)$. Lacan indique que, bien que « le phallus soit sans doute une réserve opératoire, non seulement il n'est pas représenté au niveau de l'imaginaire, mais il est cerné, et, pour dire le mot, coupé de l'image spéculaire³⁰ ». Il confère à ce manque, une place absolument centrale dans la constitution de l'image virtuelle $i'(a)$: « Le désir y est, non pas seulement voilé, mais essentiellement mis en rapport avec une absence³¹. » Lacan avance ainsi que c'est précisément en cette place, où ça manque, que le désir du sujet peut émerger et que, si elle se trouve colmatée, occupée, l'angoisse surgit. Ce manque est si fondateur que Lacan le nomme « *Heim* » et qu'il y situe « la maison de l'homme », « l'absence où nous sommes³² ». Ce qui nous ramène au caractère angoissant, *unheimlich* de la maison lorsqu'elle reste hantée par quelque chose d'encombrant demeuré jusqu'ici silencieux, tapi dans l'ombre.

Nous voyons d'ores et déjà que ces épreuves représentées par le schéma optique peuvent atterrir à plusieurs niveaux : les intensités pulsionnelles qui traversent le corps de l'enfant peuvent échouer à être tamisées par l'amour maternel laissant l'habit qui le voile friable ; ou bien la perte des objets partiels peut ne pas s'inscrire en négatif par le passage du miroir laissant le sujet en proie à une jouissance potentiellement dévastatrice³³.

En d'autres termes, le corps ne peut être entièrement gravé, « *photographié*³⁴ » : il y a toujours un reste, une part énigmatique qui est celle du sujet, mais aussi de l'impensable et foncière inconnue de l'Autre.

La question du corps est prégnante dans le film, sans pour autant être observable sous une forme unifiée. En effet, le film semble à la fois restituer l'empreinte d'expériences charnelles désarrimées et donner forme à un habillage du corps. Un agencement inédit, montage de perspectives partielles, se crée et admet en son sein un reste « non spécularisable », un indéterminé.

30. *Ibid.*, p. 51.

31. *Ibid.*, p. 57.

32. J. Lacan, *L'angoisse*, *op.cit.*, p. 60, cité dans F. Chaumon, « Folies maternelles », *op.cit.*

33. J. Lacan, Le Séminaire, Livre XX, *Encore* (1972-1973), Paris, Le Seuil, 1975. « Ce qu'il y a sous l'habit et que nous appelons le corps, ce n'est peut-être que ce reste que j'appelle l'objet *a* ».

34. J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux*, *op.cit.*, p. 98.

Deleuze indique « Une psychanalyse doit être de dimensions géométriques, avant d'être d'anecdotes historiques³⁵. » Ce film me paraît tirer sa matière de ce giron « d'infra-sens³⁶ », dans des polarités diffractées sur le territoire.

En lien, ce qui gît dans le corps est cerné de manière éloquente par Serge Leclair : « C'est en cet au-delà que se place d'abord, hors de toute plénitude ce qu'il en est du corps, comme douleur confuse ou plaisir innommable ; comme si, d'emblée, étaient rejetés dans la marge ces premiers poids du corps que sont l'appel de la faim ; le mal-être du besoin de sommeil, la torsion d'un spasme, la tension de l'œil avant qu'il ne reconnaisse. L'au-delà de la marge est habité d'un peuple d'ombres, de morceaux de corps sans nom, qui ne cessent, en des luttes aveugles, de peiner et de s'apaiser : chaos de douleurs et de sourires auquel, rien, jamais, ne pourra mettre *bon* ordre. Enfer ou vert paradis, c'est de ce hors-lieu hanté des morceaux du corps «premier» que naissent toute l'angoisse et la jouissance du monde³⁷. »

Ainsi le sujet s'édifie sur la base d'un « hors-lieu », d'une zone d'aveugle, d'opacité sur son corps, il séjourne au lieu de son exil, au pays de l'absence. Ce lieu de chaos peut aussi – pour peu que la fonction phallique soit mise en défaut – être celui d'un embrasement, d'une efflorescence délirante.

La jouissance d'un corps sur un autre

L'expérience psychotique délirante lève le voile sur ce qui reste habituellement soustrait à notre entendement, à savoir la propension d'un corps à exercer sa jouissance et son pouvoir sur un autre corps. Plus avant, le délire explore, tel un feuilletage, les modalités d'aliénation, de gestion et d'enfermement des corps et se fait quasi petit traité foucauldien de biopolitique, de dénonciation des dispositifs de contrôle des corps indisciplinés. Je ferai un rapide parcours de ces différents plans enchâssés par la cinéaste.

Elle décrit un vécu de malaise diffus, d'envahissement, d'empiètement depuis l'enfance qui la pétrifie ; elle dit au début du film : « *Je me sentais écrasée par un gros caillou, j'aurais voulu laisser glisser ce poids tout doucement sur le sol et partir sur la pointe des pieds* » ou « *J'avais mal au ventre et les pieds gelés* » ou

35. G. Deleuze, « 13^e série, du schizophrène et de la petite fille », *op. cit.*, p. 113.

36. *Ibid.*

37. S. Leclair, *On tue un enfant*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 86.

encore « *Je me sentais couvée par les tentacules d'une pieuvre.* » Cela alterne avec l'expression d'une impossibilité à se libérer de la marche infernale des choses. Que ce soit dans la maison d'enfance, dans la gare ou à l'HP, transparaît une sorte de lutte sourde contre l'immersion et l'engloutissement. Le paysage intérieur est assiégé, claquemuré, inquiétant.

À travers son vécu, la cinéaste aborde la problématique complexe de l'inceste et de la pédophilie. S'il est, ici, question d'une jouissance sexuelle sur le corps de l'enfant qui fait trauma et effracte, le corps n'advient néanmoins pas sans se laisser prendre par une part de jouissance – certes « civilisée » en lien avec le jeu pulsionnel qui s'établit en premier lieu avec la mère – constituant par là même une oasis libidinale. Freud a particulièrement mis en lumière la dépendance totale et première de l'enfant³⁸ qui préfigure la valeur et le pouvoir de l'Autre, parental et culturel.

Le délire se construisant, Perrine Michel déclare : « *tout est lié* », « *je suis politique* ». Filtrent des points de résonance entre son histoire familiale et des éléments de la culture contemporaine (elle parle tour à tour de l'Occupation, de ses grands-parents communistes, des systèmes de vidéosurveillance, etc.). Elle épingle notamment, par le truchement de son délire, la fascination et la passion contemporaine de voir selon une fiction d'une toute transparence, d'un tout observable. C'est ainsi qu'elle donne à voir une radio panoramique dentaire en expliquant qu'à l'occasion de la pose d'un implant, pour remplacer une dent de lait arrachée, un « *micro lui a été incrusté dans la mâchoire* ». Les techniques d'imagerie ont connu une forte expansion et le cerveau est devenu le lieu de prédilection d'investigation et de spéculation de la santé mentale³⁹. Une « *neuromythologie scientifique*⁴⁰ » présente l'imagerie cérébrale comme ce qui rendrait l'intériorité et la propension de chacun à s'écarter de l'ordre social entièrement transparentes et visibles.

38. S. Freud, *Inhibition, symptôme, angoisse* (1926), Paris, Puf, coll. « Quadriges », 2009, p. 67.

39. P. Dardot, M. Bellahsen, *La naissance du paradigme neuronal*. Session du 12 mars 2014 du séminaire du Collège International de Philosophie : *Les nouveaux savoirs de la normalisation*, Université Paris Ouest Nanterre, inédite.

40. E. Clément, F. Guillaume, G. Tiberghien, B. Vivicorsi « Le cerveau ne pense pas tout seul », *Le Monde diplomatique*, septembre 2014, p. 27.

Le délire prenant de l'ampleur, la réalisatrice nous fait part d'un de ses rêves : « *Je dormais, il y avait des voix dans la cour et j'ai fait un rêve où mes pensées étaient contrôlées, elles apparaissent sur un grand écran dans un bureau, où il y avait des femmes en talon et des hommes en cravate assis autour d'une table. Ils regardaient et analysaient les pensées, ils prenaient des notes. Ce rêve m'a beaucoup troublée parce que la seule chose qui m'appartienne encore était dévoilée. Et je me suis réveillée en sursaut, il y avait des voix dans la cour et je ne savais plus très bien si ce rêve avait lui-même été contrôlé*⁴¹ ? » Ce rêve me semble témoigner avec force d'un vécu d'occupation, de colonisation psychique. Il marque, certes, l'envahissement délirant, mais il constitue aussi une protestation légitime contre un savoir psy sondant les tréfonds de la psyché du patient et les exposant en réunion. Ces séquences se font ainsi critique cinglante d'une ambition funeste de la science qui, dans sa fureur de maîtrise, de saisir son objet et de refus de l'incomplétude, est prête à mortifier le sujet, à ruiner tout respect du « lointain de l'autre⁴² » de son opacité.

Perrine Michel donne à voir et entendre l'univers de l'hôpital avec les portes, les couloirs, les clés, la voix froide et lointaine des infirmiers, les interdits, l'administration de médicaments voire d'injections. Le débit de paroles s'accélère, se précipite, témoigne d'un vécu de dérégulation teinté par la menace ressentie⁴³. Elle dit, dans sa note d'intention, n'avoir trouvé à l'hôpital « aucune écoute, aucun soutien ». Les certificats d'hospitalisation à la demande d'un tiers nous sont ici lus et paraissent tomber telles des condamnations.

La narratrice dénonce les abus et maltraitances : « *J'ai cette intuition aiguë que je suis en train de vivre quelque chose de démesuré et mortifiant, et que la*

41. C'est moi qui souligne. En outre, cela n'est pas sans évoquer la manière dont le totalitarisme vient s'insinuer jusque dans les rêves, comme a pu le décrire, à travers le recueil du témoignage de rêveurs, Charlotte Beradt dans *Rêver sous le IIIème Reich*, Paris, Payot, 2002.

42. J. Oury, P. Faugeras, *Préalables à toute clinique des psychoses*, Toulouse, érès, 2012, p. 54-55.

43. La voix de la cinéaste dit à toute vitesse dans une séquence située à l'HP : « *Je ne suis plus maîtresse ni de mon corps, ni de mes choix, je parle, je me débats, je suis délaissée, shootée parfois, enfermée, on m'endort à coup de piqûres, on tente ensuite de me réveiller avec des claques. Il est quelle heure ?* » « *Les hôpitaux psychiatriques sont des lieux d'expérimentation mis en place par le gouvernement, il y a eu des viols, de la torture et des meurtres.* »

seule manière que j'aurais d'en réchapper, ce serait d'en témoigner. [...] Je décide avec détermination que je me souviendrai, que, pour une fois, je mémoriserai. Je ne sais plus ce qui est vrai ou faux des souvenirs de mon enfance vénérable, mais à l'hôpital je fixe les prénoms et les sévices de chacun. »

Il existe dans certains services de psychiatrie une violence institutionnelle, des pratiques notamment de contention et d'isolement dégradantes. Toutefois, il ne faudrait pas que cela masque la problématique du régime de pouvoir du psychiatre et de l'institution inhérente au fait psychiatrique : un certain usage du savoir peut aussi mettre à distance le malade, oblitérer l'espace permettant la rencontre. Lacan, dans son « Petit discours aux psychiatres de Sainte-Anne⁴⁴ », parle de cette manière dont le psychiatre se protège d'être « concerné » en mettant entre lui et le patient « des barrières protectrices » : « Il suffit d'avoir une petite idée, un organo-dynamisme, par exemple, ou n'importe quoi d'autre, une idée qui vous sépare de ce... de cette espèce d'être qui est en face de vous, qui est le fou, qui vous en sépare en l'épinglant, n'est-ce pas, comme une espèce, entre autres, de bizarre coléoptère, dont il s'agit de rendre compte, comme ça, dans sa donnée naturelle. »

Comment sort-on des murs, d'un enfermement qui peut s'exercer tant dehors que dedans ? Quel espace de repli, quel abri possible ? « À qui se fier ? », demande Perrine Michel.

De l'impensable à l'indéterminé

Le lieu des souvenirs

Dans *Lame de fond*, la perte de la maison d'enfance met en question la possibilité même de se souvenir. Perrine Michel sonde la mémoire du corps, ses perceptions et réminiscences prenant part à la genèse du souvenir. Elle dit : « *Je fais des images pour emmagasiner des preuves, des traces.* » Puis aussi : « *Je crois que j'ai une mémoire qui invente des choses : je ne sais plus ce qui est vrai, ce qui est faux. Je voudrais me greffer un bouton on-off sur le cerveau.* » Elle cherche l'opérateur qui pourrait réguler ces perceptions en roue libre qui l'envahissent.

44. J. Lacan « Petit discours aux psychiatres de Sainte-Anne » initialement intitulé « La psychanalyse et la formation du psychiatre », 10 novembre 1967 à Sainte-Anne, Paris, inédit (disponible en ligne : <http://aejcpp.free.fr/lacan/1967-11-10.htm>)

Le film est traversé par une question nodale : est-ce que cela a eu lieu ou pas ? Qu'est-ce qui appartient au délire, au fantasme, à la réalité ? C'est, pour une part, indécidable et ce n'est d'ailleurs pas le rôle du clinicien de départager le vrai du faux.

Freud décrit le délire comme un équivalent de construction dans l'analyse⁴⁵ qui restitue un fragment de l'histoire vécue. Il s'agit, dit-il, de le reléguer « au point du passé où il appartient ». Pourtant il indique que ce travail chez les psychotiques ne peut « conduire qu'à remplacer le morceau de réalité qu'on dénie dans le présent par un autre morceau qu'on avait également dénié dans la période d'une enfance reculée ». Il précise que les délires tirent leur force de la « vérité qu'ils ont été puiser dans le refoulement de temps originaires oubliés ». Morceau oublié qui taraude le psychotique, faute d'avoir pu être inscrit, défalqué. La création documentaire tisse en quelque sorte des mots et des images autour de ce fragment disparu, resté en suspens, exerçant son empire, parfois féroce : elle reconstruit un tenant lieu de refoulement originaire, ou du moins le dessine en creux, fait comme sépulture au trauma lui donnant le statut d'événement passé – événement mystérieux du corps là où le sujet n'était pas – et non désastre à venir, annoncé.

Le lieu des illusions

À propos d'une patiente que nous avons suivie l'un et l'autre à l'hôpital, Luca Errichiello me parlait d'une « illusion de mémoire » qu'elle présentait, c'est-à-dire un souvenir qui avait l'allure de la réalité mais qui, de toute évidence, ne s'était pas déroulé et dont la tangibilité demeurait vacillante. Lui faisant part de mon trouble face à ce terme qui donnait un relief particulier aux paroles et au vécu de cette patiente, il m'avait donné à lire ce petit extrait paru dans la thèse de Lacan qui va servir ma réflexion : « Ainsi est-ce à bâtons rompus que nous devisions, quand nous avons eu la surprise d'entendre notre malade nous tenir ce propos : "Oui, c'est comme au temps où j'allais au journal acheter des numéros remontant à un ou deux mois auparavant. Je voulais y retrouver ce que j'avais lu, par exemple qu'on allait tuer mon fils et la photo où je l'avais reconnu. Mais je ne retrouvai jamais ni l'article, ni la photo, dont je me souvenais pourtant. À la

45. S. Freud, « Constructions dans l'analyse » (1937), *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, Puf, 1985, p. 269-281 ; les citations de ce paragraphe en sont issues.

fin la chambre était encombrée de ces journaux.” Questionnée par nous, la malade reconnut qu’elle ne pouvait se souvenir que d’un fait : c’est, à un instant donné, *avoir cru se rappeler* cet article et cette photographie. Le phénomène se réduisait donc à une *illusion de la mémoire*. [...] Ces troubles consistent donc uniquement en une insuffisance de la remémoration, qui permet à une image-fantasme (évoquée elle-même par les associations d’une perception, d’un rêve ou d’un complexe délirant) de se transformer en image-souvenir⁴⁶. »

Retenons ces termes : « *Image-fantasme* », « *image-souvenir* ». Lacan reprend l’expression d’illusion de la mémoire à Kraepelin qui décrit son rôle en tant que phénomène élémentaire dans la formation du délire. Il précise, dans une note, l’expression originelle en langue allemande : « *Erinnerungs falschungen*, littéralement : falsifications de la mémoire⁴⁷ ». Ainsi le délire fabrique en quelque sorte avec l’illusion mémorielle un avatar de « l’image-souvenir », faute du voile du semblant pour faire paravent au trou. Aimée part à la recherche d’un souvenir perdu dont on sent confusément qu’elle sait qu’elle ne le trouvera pas, mais c’est comme si, dans ces achats de journaux, dans cette quête d’en retrouver l’inscription, il s’agissait par ses invocations d’éprouver la forme de l’empreinte noyée à l’intérieur. Pour revenir au film, ce qui meut la quête de Perrine Michel, c’est le souvenir et pourtant on entend bien que la trace de ce qui a eu lieu manque et produit ce chancèlement, ce mirage propre à l’illusion, cette recherche de quelque chose qui est tout à la fois là, mais reste évanoui, indicible. L’illusion de mémoire semble venir recouvrir un souvenir non pas refoulé mais aboli, un non-lieu en tentant de fabriquer un récit à la bordure d’un fragment indiscernable, resté hors sens.

Le travail des images me paraît contourner l’arrêt sur image, restaurer une temporalité et produire – en paraphrasant l’expression « illusion de mémoire » – une *illusion du manque*, là où celui-ci ne pouvait consister et être mis en jeu. La tâche est sans cesse à reprendre pour se tenir sur cet équilibre instable où l’entrevu est du déjà perdu.

46. J. Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (1932), Paris, Le Seuil, 1975.

47. E. Kraepelin, *Lehrbuch der Psychiatrie*, 1915, p. 1716, cité dans la note 24 de J. Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, op. cit.

La création cinématographique se fait donc véritable point d'extériorité étant comme substantiellement expropriée de ce qu'elle tente de représenter, elle prend sa source dans cette « indétermination⁴⁸ ».

La création, construction *in absentia*

Dans *Le partage du sensible*, Rancière indique que « Le réel doit être fictionné pour être pensé⁴⁹. » La création documentaire, de par le lacunaire et les opérations de saisissement-dessaïssement engagés, soutient à mon sens un travail de séparation. Comment peut-il opérer sans en passer par le truchement de la signification phallique ?

Création et travail de séparation

Dans un mouvement premier d'aliénation⁵⁰, le sujet s'inféode aux mots de l'Autre qui marquent leur empreinte, l'embrigadent dans le monde du sens laissant inéluctablement une de ses parties hors-sens (en tant qu'*aphanisis*⁵¹). Mais que lui veut donc cet Autre primordial ? Pour éviter que cela ne vire à la vrille mortifère, il est préférable qu'un tiers terme intervienne. La voie royale pour se séparer sans y sacrifier son corps implique que l'Autre puisse être décomplété et ne recouvre pas la demande en subvenant au besoin allégué. Mais si ce don d'amour-là vient à manquer, si le regard s'absente à cet instant-là, il s'agira de trouver un autre montage pour recréer ce tiers terme à partir de « rien » : créer *ex nihilo* est assurément une variante assez miraculeuse, parce qu'en effet ce n'est pas donné. Jean-Daniel Causse indique que « toute création marque la

48. N. Brenez souligne la fertilité pour les œuvres filmiques de l'expérience de « l'aveuglement empirique au corps ». Elle cite Claude Lefort : « Le corps ne se présente pas comme un être positif, il ne se dévoile que parce qu'il se laisse interroger, il ne se laisse interroger que parce qu'il est porteur d'une indétermination essentielle que nous ne saurions résorber, ou seulement penser même en termes simples de la contradiction ou de l'ambiguïté. » C. Lefort « L'idée d'être brut et d'esprit sauvage », dans *Sur une colonne absente. Écrits autour de Merleau-Ponty*, Paris, Gallimard, 1978, cité dans N. Brenez, « À propos de quelques regrettables tâtonnements... », *La Revue Documentaires*, n°24, 2011.

49. J. Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000, p. 61.

50. J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit.

51. *Ibid.*, p. 191.

place de ce qui ne peut être représenté que comme absent⁵² ». Il s'appuie sur la manière dont le geste du potier, décrit par Heidegger, donne forme au vase en cernant le vide ; Lacan dit, à cet égard : « Or, si vous considérez le vase dans la perspective que j'ai promue d'abord, comme un objet fait pour représenter l'existence du vide au centre du réel qui s'appelle la Chose, ce vide, tel qu'il se présente dans la représentation, se présente bien comme un *nihil*, comme rien. Et c'est pourquoi le potier, tout comme vous à qui je parle, crée le vase autour de ce vide avec sa main, qu'il le crée tout comme le créateur mythique, *ex nihilo*, à partir du trou⁵³. » Cela n'est pas sans faire écho au fait que la pulsion rate toujours son objet. Mais il vaut mieux qu'elle puisse, dans sa trajectoire, « contourner l'objet éternellement manquant⁵⁴ », c'est-à-dire accrocher quelque chose sans l'emporter, pour parvenir à faire réversion.

Donner corps

Quelles voies emprunter pour soutenir une déprise du corps à corps ravaillant, pour un pas de côté par rapport à une logique implacable duelle meurtrière ou incestuelle ?

La construction narrative du film prend sa source dans le délire et le démembrer, en dévoile le vide qui lui donne naissance, pour y substituer une nouvelle écriture. L'engendrement du corps du film peut constituer une formation prothétique, une « prise de corps dans un hors corps⁵⁵ ». La création de l'image porte, selon Sylvie Le Poulichet, la « fabrique d'un lieu du corps⁵⁶ ».

Se construit ainsi une scène inédite qui admet une part d'énigme⁵⁷ et traduit un impensable en une absence rendue présente. Au cœur du travail des images

52. J.-D. Causse, « Le concept de création *ex nihilo* et ses enjeux cliniques », dans F. Vinot, J.-M. Vives (sous la direction de), *Les médiations thérapeutiques par l'art. Le Réel en jeu*, Toulouse, érès, 2014, p. 179-197. Ce concept est resitué à partir du développement de Lacan dans *L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Le séminaire, Livre VII, Paris, Le Seuil, 1986, p. 139-152.

53. J. Lacan, *ibid.*, p. 146.

54. J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 164.

55. S. Le Poulichet *L'art du danger. De la détresse à la création*, Paris, Anthropos, 1996.

56. S. Le Poulichet, *Les chimères du corps*, *op. cit.*

57. G. Dana souligne la valeur de la reconstruction d'une « énigme supportable » dans le travail clinique avec les psychotiques dans une intervention à New York en 2012 intitulée « À quel titre la thérapeutique des psychoses est-elle une création ? » (inédite).

et de la composition de l'univers sonore figure la béance où je me tiens. Le dispositif cinématographique produit, en ce sens, une variante du stade du miroir qui borde le trou, admet les déformations : il évite de livrer en pâture le corps propre à la jouissance de l'Autre et soutient l'ouverture d'un espace désirant où un auteur peut prendre place.

Pour boucler la boucle, je dirai que le génie du film de Perrine Michel est de nous rendre sensibles au fait que concevoir le corps comme une unité, comme une figure autonome et harmonieuse où le dedans serait dedans et le dehors dehors, selon une binarité bien établie, est une fiction bien névrotique, en adéquation avec la rationalité néolibérale. Elle nous montre même que le corps non lesté par la signification phallique, le corps sans ancrage, sans gravité, peut un instant sortir du sujet et se faire feuille, eau, main, souffle ou regard.

À la fin du film, Perrine Michel tourne la clé, sort de chez elle, ferme la porte. Elle nous laisse en plan avec cette œuvre de cinéma du réel.

Jusqu'à son prochain film...

RÉSUMÉ

À partir de son regard porté sur le film *Lame de fond* de Perrine Michel, l'auteur explore la manière dont cette œuvre de création artistique entreprend la reconstruction d'une expérience de faillite psychotique par le récit d'une bouffée délirante aiguë. Le travail des images cerne un invisible et donne forme à une illusion du manque – là où ceux-ci ne pouvaient consister – en traduisant l'impensable psychotique en une indétermination du corps. Plus avant, le dispositif cinématographique aménage un espace autre qui évite la mise en pâture du corps à la jouissance de l'Autre.

MOTS-CLÉS

Cinéma, création artistique, délire, corps, regard, image, jouissance, séparation.

SUMMARY

"À corps perdu"

*Stemming from his reading of the Pierre Michel's film, *Lame de fond*, (2013) the author explores the way in which an artistic, creative work undertakes the reconstruction of an experience of psychotic failure by way of the narration of the acute delirious episode. The work with images circumscribes invisibility and gives form to an illusion of lack—there where it could not consist—in translating the psychotic unthinkable into a bodily indetermination. Further, the cinematographic apparatus adjusts the other space and thereby avoids using the body as fodder for the jouissance of the Other.*

KEYWORDS

Cinema, artistic creation, delusion, body, image, jouissance, separation.