

Radu Turcanu

« La structure du passage à l'acte * »

Dans ses articles « La dynamique du transfert » et « Remémoration, répétition, perlaboration », Freud utilise le verbe *agieren* pour parler des « motions inconscientes » qui « ne veulent pas être remémorées, comme la cure le souhaite », mais qui « aspirent à se reproduire, conformément à l'atemporalité et à la capacité hallucinatoire de l'inconscient ». Dans ces circonstances, « le malade agit ses passions, sans tenir compte de la situation réelle ¹ ». Et, ajoute Freud, « le patient *n'a aucun souvenir* de ce qu'il a oublié ou refoulé et ne fait que le *traduire en acte*. Ce n'est pas sous forme de souvenir que le fait oublié reparaît, mais sous forme d'action. Le malade *répète* évidemment cet acte sans savoir qu'il s'agit d'une répétition ² ». On a traduit cet *agieren* soit par *acting out*, soit par « mise en acte » (ou « passage à l'acte ») ; par la suite, la distinction entre l'*acting out* et le passage à l'acte n'a pas été toujours faite, ce qui a laissé supposer que les deux pourraient être interchangeables.

Dans ses élaborations et au nom d'un nécessaire retour à Freud, Lacan distingue nettement l'*acting out* du *passage à l'acte*. Il rapproche l'*acting out* d'un acte à caractère immotivé, adressé à l'analyste et qui se présente essentiellement comme une monstration sur le plan imaginaire de ce qui était latent symboliquement. Ainsi, l'*acting out* peut être dit de l'Autre, car il est en même temps « déclenché » par et adressé à l'Autre ; en cela il appelle l'interprétation.

* Texte présenté à l'occasion du 3^e Congrès international francophone de prévention du suicide, XXXV^e Journées de groupement d'études et de prévention du suicide, 13-17 décembre 2004, Poitiers.

1. S. Freud, « La dynamique du transfert », dans *Œuvres complètes*, vol. XI, Paris, Le Seuil, PUF, 1998, p. 116.

2. S. Freud, « Remémoration, répétition et perlaboration », dans *La Technique psychanalytique*, Paris, PUF, 1953, p. 108.

À son tour, le passage à l'acte est plutôt, selon Lacan, un indice de quelque chose qui a un rapport à la répétition et au franchissement des registres imaginaire et symbolique. Il ne peut pas être dit de l'Autre, car il est repérable du côté du sujet. En plus, et contrairement à l'acting out, le passage à l'acte n'inclut pas les suites de ce dont il est question lors de son exécution ; il court-circuite donc l'interprétation.

Lacan précise aussi que l'acting out est une réalisation artificielle, un forçage du réel, alors que le passage à l'acte, dans la perversion par exemple, représente une sorte de fusion avec le réel, un accès à un au-delà de l'image, dans des moments qui ne sont plus ordonnés symboliquement³.

C'est dans son séminaire sur l'angoisse que Lacan développe ce qu'il appelle « la structure du passage à l'acte ». Et ce n'est pas par hasard s'il fait cela au moment où il traite de l'angoisse, ce manque qui vient à manquer et qui n'est pas sans objet.

Lacan explique ainsi que dans le masochisme, là où le sujet vise non pas la jouissance mais l'angoisse de l'Autre, ce sujet se réduit volontairement au statut d'objet-déchet. La scène sur laquelle le sujet évolue d'habitude, scène du fantasme et de l'Autre comme lieu du langage, se réduit à un phénomène de bord, à une ouverture ou une béance. Ici, « la constitution de l'image spéculaire montre sa limite ; c'est le lieu de l'angoisse⁴ ».

Et c'est sur le bord de cette scène illusoire de la reconnaissance que le sujet, réduit au statut d'objet-reste ou d'objet-déchet, est prêt à passer dans l'ob-scène ou dans le hors-scène, au-delà donc des limites de la fenêtre du fantasme.

Voilà ainsi, selon Lacan, deux des conditions de l'irruption de l'angoisse que l'on retrouve dans la structure du passage à l'acte : la réduction du sujet à un objet-déchet (objet *a*) et son déplacement vertigineux vers l'extrémité de la scène de l'Autre, sur son bord d'où, dans une fulguration, il se précipite dans le vide (comme le fait par ailleurs le sujet mélancolique).

S'appuyant sur deux exemples célèbres de Freud (le cas de la jeune homosexuelle et celui de Dora), Lacan discerne plusieurs

3. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre IV, La Relation d'objet*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 85 et 162.

4. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre X, L'Angoisse*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 127-128.

facteurs, et sur plusieurs niveaux, pour expliciter « la structure du passage à l'acte ».

On se souvient que, dans le cas de la jeune homosexuelle, il s'agit d'une jeune femme qui commence une liaison avec une prostituée, à la vue de tout le monde et en signe de protestation contre le père lors de la naissance d'un petit frère. Dans le cas de Dora, celle-ci imagine une combinaison à quatre (elle-même, son père, madame K. – objet du désir de Dora – et monsieur K., agent d'échange de ce commerce amoureux, si l'on peut dire ainsi). C'est ce dernier qui joue avec Dora une scène imaginaire censée permettre à une scène érotique entre le père et M^{me} K. d'avoir lieu. Cette fantaisie de Dora, dans laquelle tout le monde est embarqué, est garante de son souhait, celui d'arriver, par identification à M^{me} K., sur la place d'où elle serait aimée par son père et donc récompensée par un don de sa part.

Dans les deux cas, Lacan isole deux moments distincts de la trame imaginée par les deux personnages féminins. Il y a d'abord acting out (le spectacle qui provoque le scandale mis en scène par la jeune homosexuelle, d'un côté, et, de l'autre côté, la façon dont Dora réussit à mettre en place la combinaison à quatre). L'acting out est donc quelque chose dans la conduite du sujet qui se montre. L'accent démonstratif de l'acting out, son orientation vers l'Autre, doit être relevé. La jeune homosexuelle veut un enfant du père, mais un enfant comme autre chose (par rapport à l'enfant réel, son petit frère). Elle veut un enfant comme phallus, comme substitut, *ersatz* de quelque chose comme manquant ; l'acting out est une articulation du désir à sa cause, il n'est voilé que pour le sujet qui le fait, sinon il est visible au maximum ⁵.

L'acting out comme monstration d'un désir inconnu, c'est comme un symptôme, sauf que si l'acting out demande l'interprétation, le symptôme, lui, ne la demande pas. Le symptôme est jouissance, il se suffit à lui-même, alors que l'acting out a besoin de l'Autre. À la différence du symptôme, l'acting out peut être l'amorce du transfert ; c'est aussi le transfert sauvage ⁶.

5. *Ibidem*, p. 146.

6. *Ibid.*

Le second temps, dans les deux cas, est celui du passage à l'acte : la jeune homosexuelle se jette d'un pont, alors que Dora gifle M. K. L'intérêt ici est de voir comment on arrive à ce franchissement du plan fantasmatique vers un laisser-tomber (*niederkommen lassen*, dit Freud), synonyme de la réduction du sujet à l'objet-reste. En effet, c'est en tant qu'objet-déchet que le sujet se précipite dans le monde réel, en dehors du cadre représenté par le nouage des registres imaginaire et symbolique. Ce cadre délimite ce que Freud appelle *das anderes Schauspiel*, l'autre scène, celle de l'inconscient ou de l'Autre.

Pour établir « la structure du passage à l'acte », Lacan évoque la conjonction du désir et de la loi, et donc aussi leur confrontation qui a lieu du côté de l'Autre, ici du côté du père. Leur conjonction entraîne chez le sujet un sentiment de déception, entre « ressentiment et vengeance ⁷ ». L'Autre ne répond pas à la demande du sujet de recevoir à la fois le phallus et la garantie de sa pérennité, car cet Autre est troué, incomplet et, de par sa structure, il ne peut pas fournir le type de garantie requise par le sujet. À cette éclipse et cette insuffisance de l'Autre, le sujet oppose une fin de non-recevoir, qui pourtant n'est pas un rejet, d'où la construction imaginaire qu'il met ainsi en place. Le sujet positivise le trou de structure dans l'Autre en le recouvrant du phallus absolu, Phi. Elle offre ce phallus exemplaire à son partenaire, la Dame, pour montrer au père comment il faut faire dans les choses de l'amour, quand, selon la définition de Lacan, on donne ce qu'on n'a pas. La fille fait don de sa propre castration de femme à la Dame, et en cela elle devient support de ce qui manque au champ de l'Autre. Elle se donne à voir, dans sa mise en scène, en tant que garantie suprême du lien entre la loi de l'amour (du don) et le désir du père ; dans la mise en scène, son ressentiment et sa vengeance représentent, ajoute Lacan, cette loi, ce phallus suprême, Phi.

Ce phallus, positivé au lieu du manque dans l'Autre, lie donc loi et cause, amour et désir. Cependant, dans la scène du pont, le signifiant suprême de la loi se réduit à une lettre de jouissance alors que la cause, l'objet *a*, se révèle dans sa chair même d'objet, en tant qu'objet-déchet qui tombe du lieu de l'Autre dans le réel.

7. *Ibid.*, p. 131.

C'est non pas l'Autre mais la cause (*a*) qui laisse tomber le sujet. La loi s'incarne et le phallus se montre, ce qui transforme la mise en scène dans un hors-scène. En effet, c'est au moment où le père vient de lui jeter un regard courroucé (temps 1, celui du suprême embarras) et où la Dame lui dit que leur relation ne peut pas continuer (temps 2, de l'émotion) que la jeune fille se jette par-dessus le pont. Elle réalise ainsi une identification non pas imaginaire mais réelle avec le manque de l'Autre, qui est présentifié comme une lettre de chair ; ce n'est plus la présence féminine stigmatisée par la lettre sur la chair, car la fille est ici cette lettre même, ce stigmaté qui fait d'elle ce qui de la Dame est désigné dans le regard de père comme déchet, ordure, etc., lettre incarnée d'une jouissance sans Autre.

La mise en scène, qui correspond à l'acting out, se transforme dans le hors-scène du passage à l'acte. Dans la première, la fille fait le chevalier servant aux services d'une dame, dans la seconde, au lieu d'arriver à la scène du fantasme où elle se voit au bras de son père, c'est le point de fuite même, celui qui devrait faire tenir cette scène, qui saute, justement par la fenêtre qui aurait dû faire écran au tour de passe-passe de la transformation du phallus suprême en objet cause du désir. La révélation, dans la déchirure de l'écran, donne à voir le réel pur de cet objet en tant qu'objet-déchet.

Le scénario initial du fantasme vole ainsi en éclats et le sujet « se laisse tomber » dans le trou qu'il s'efforçait de boucher. Le phallus qu'il incarnait se réduit à la livre de chair, rendue à son tour au monde pur, au néant. À la structure de l'Autre ainsi remaniée répond non pas une structure de l'acte manqué ou celle de l'acting out, les deux corrélatives d'une dimension subjective, mais la structure du passage à l'acte, quand le sujet s'éjecte de la scène sans la possibilité de se rattraper.

Le sujet, qui *suit* sa cause, se laisse donc tomber dans le monde réel, sans Autre. C'est ce « sans Autre », donc ce « sans sujet », qui à la fois rapproche et distingue le passage à l'acte de l'acte. Dans ce dernier, par exemple, il y a toujours un avant et un après dans le mouvement de suspension du sujet. Alors que, en tant que chute du sujet par le trou de l'Autre dans le monde réel, le passage à l'acte est plutôt une épuration du sujet, et donc de l'Autre, ce qui met le passage à l'acte à l'opposé du traumatisme, qui, lui, est du côté de

l'Autre. Dans le traumatisme, il y a un effet sur le sujet qui est l'effet d'un « éveil », même si c'est l'éveil d'un symptôme (par ailleurs, dans les névroses traumatiques décrites par Freud, on peut parler d'un passage à l'acte de l'Autre, comme dans le cas des cauchemars répétitifs).

Revenons maintenant aux deux cas de Freud. Chez la jeune homosexuelle, l'objet élu, la dame, est celui qui se donne à voir à la ville entière au bras de la fille, son chevalier servant. Mais cet objet de très haute estime est dévalué au moment même de la rencontre avec le père, qui jette un regard désapprobateur dans la direction de sa fille et de la dame. Suite à cette scène, la dame adresse des remontrances à la jeune fille et lui demande de mettre un terme à leur relation.

Sur fond d'embarras (le regard du père) et d'émotion forte (les reproches que lui adresse la dame), le sujet s'identifie à l'objet-déchet au moment où il est confronté au désir et à la loi, désir du père sur lequel tout dans la conduite de la fille est construit, et loi « qui se présente dans le regard du père [...]. Et cela, seul le *laisser tomber*, le *se laisser tomber*, peut le réaliser ⁸ ». Le sujet se promet comme support de la castration de l'Autre, comme Phi, et c'est quand cette castration fait retour sur lui que le sujet se voit pour ce qu'il est en fait dans cette position, à savoir un objet-rebut.

Lacan mentionne ici l'hypnose, et il explique que la cause de l'hypnose, comme celle du passage à l'acte dans ce cas, à savoir le regard (de l'hypnotiseur, du père), ne se livre pas dans ses conséquences ; le sujet n'y est plus dans ces conséquences (voir plus haut), car il est passé à la trappe ⁹.

Le laisser-tomber en question (le *niederkommen lassen*) est le corrélat essentiel du passage à l'acte ¹⁰. De quel côté faut-il voir le *se laisser tomber*, car on pourrait penser que c'est l'Autre qui laisse tomber le sujet ?

Si on se réfère à la formule lacanienne du fantasme (\$ & "), le passage à l'acte est du côté du sujet, en tant que celui-ci apparaît effacé au maximum par la barre. Comme on l'a déjà noté, le moment

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, p. 132.

10. *Ibid.*, p. 136.

du passage à l'acte est celui du plus grand embarras du sujet, avec l'addition « comportementale » de l'émotion comme désordre du mouvement. « C'est alors que, de là où il est – à savoir le lieu de la scène où, comme sujet fondamentalement historisé, seulement il peut se maintenir dans son statut de sujet –, il se précipite et bascule hors de la scène ¹¹. »

Dans le second cas de Freud, Dora passe à l'acte au moment de l'embarras et de l'émotion où la met la phrase piège, maladroite, de M. K. : « Ma femme n'est rien pour moi. » La gifle que donne Dora à M. K., dit Lacan, exprime une parfaite ambiguïté – est-ce M. K. ou M^{me} K. qu'elle aime ? « Ce n'est certes pas la gifle qui nous le dira. Mais une telle gifle est un de ces signes, de ces moments cruciaux dans le destin, que nous pouvons voir rebondir de génération en génération, avec sa valeur d'aiguillage dans une destinée ¹². » Le sujet va dans la direction de s'évader de la scène, comme dans ce qu'on appelle la fugue, qui est une « sortie de la scène », un « départ vagabond dans le monde pur où le sujet s'en va à la recherche de quelque chose de rejeté, de refusé partout ». Ce départ, « c'est bien le passage de la scène au monde ¹³ ».

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*, p. 137.

13. *Ibid.*