

Plus personne ne bouge!

Jacques Nassif

Ce titre dit l'injonction donnée aux enfants, juste avant que le photographe n'ouvre son objectif à l'impression d'une scène. Il s'agit pour lui de capter un regard, pris dans l'axe de son champ de vision.

Lorsque le fonctionnement d'un corps doit être soumis aux investigations de certains appareils qui ont, en définitive, tous à voir avec un objectif de photographe, on fait en sorte que ce corps – mais c'est une vue de l'esprit – soit libre de l'action d'aucuns médicaments qui viendraient modifier les parcours habituels de sa physiologie. Il s'agit à mes yeux d'une autre forme de l'injonction du photographe; « Plus personne ne bouge! » revient à dire ici : qu'il n'y ait aucune influence externe à ce corps.

Mais les corps des sujets humains, c'est ce qui vous a été rappelé par mon prédécesseur, sont aussi plongés dans un bain de paroles; et c'est ce que la médecine scientifique a tendance à oublier. Certaines de ces paroles sont même plus ou moins concentrées dans certaines situations prévues à cet effet et qui sont censées modifier le fonctionnement le plus régulier de la physiologie de ces corps. Parmi ces situations de concentration de paroles, je pense bien évidemment à la situation analytique.

Et il m'a amusé à ce propos de voir que l'on s'est déjà demandé, au cours de la discussion, si l'on pouvait parler d'acting-out à propos de la phobie. Qu'est-ce que ça veut dire? Rien d'autre que ceci : la situation analytique, telle qu'elle est instaurée depuis cent ans maintenant, a largement contribué à modifier la connaissance que nous avons de la folie, « dans le jardin de ses espèces », pour paraphraser Michel Foucault. Il se pourrait même qu'il soit fort difficile d'avoir affaire à des sujets vierges de la psychanalyse, comme on peut tenter d'isoler un corps de l'effet de toute médication chimique, pour l'observer.

Autant dire que les interférences sont partout. En fait, nous n'avons plus affaire qu'à des sujets qui sont les sujets des interférences, et de ces interférences produites par la parole, par le monde des signifiants, sur le monde physico-chimique, tel qu'il se laisse regarder; mais à partir de quoi? De plaques sensibles, évidemment. Mais ces plaques elles-mêmes, pourraient-elles exister sans signifiants? C'est un peu la question qui se pose, et celle même qui est soulevée par tous les

exposés que nous avons écoutés jusqu'à présent, en tant qu'ils indiquaient l'existence de trous dans le réel ou dans le langage, tels qu'ils sont induits par la prise en compte des symptômes phobiques, l'existence de tels trous n'étant pas toujours bien située, et par là même bien supportée.

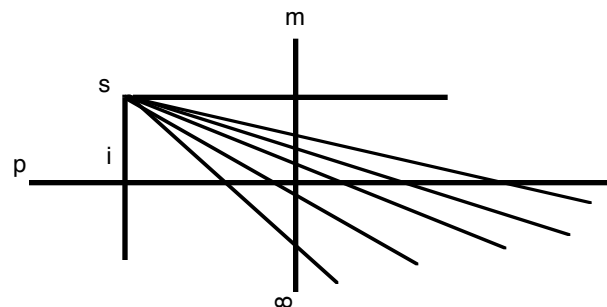
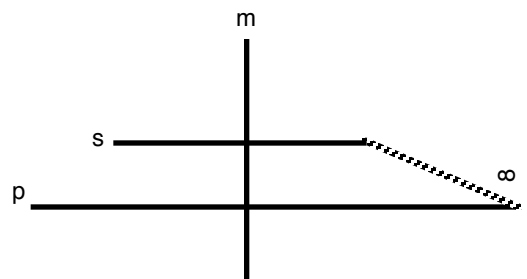
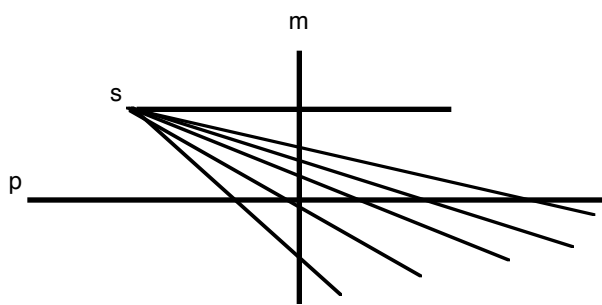
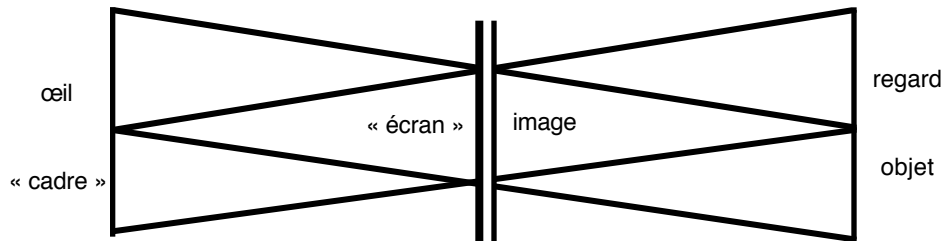
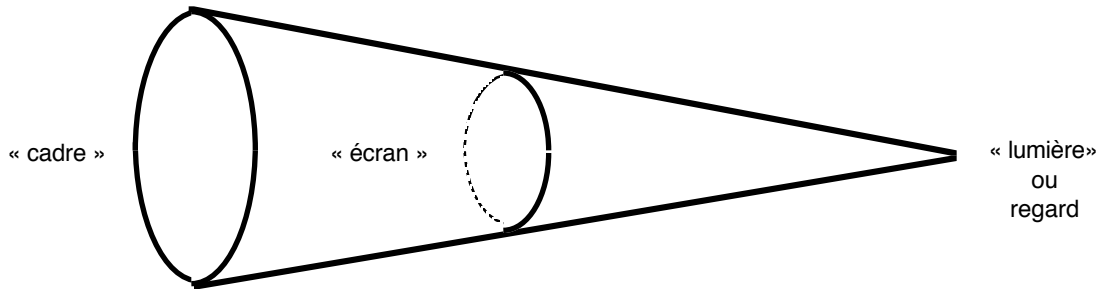
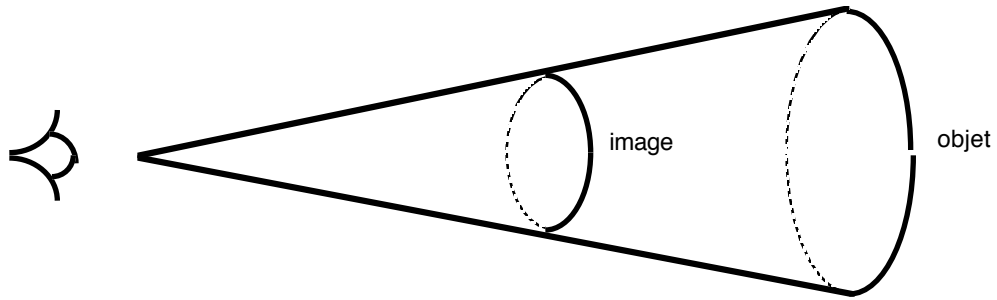
Je vais essayer un exercice un peu difficile, et rendu encore plus difficile par l'acte manqué d'avoir laissé à Paris, sur la table d'où je téléphonais pour confirmer la réservation de mon hôtel, toutes mes notes en partant. Je suis donc livré à la nécessité de revenir directement aux textes dont je voulais vous parler, et sans disposer des notes que j'avais prises et qui auraient pu me faciliter la tâche ou me faire gagner du temps, à moins que cela ne m'en fasse gagner encore davantage. Nous verrons.

Les textes en question, je me suis permis de les mettre à contribution, parce qu'ils articulaient tous les deux la phobie à la mélancolie. Cela m'a paru une coïncidence à relever, de laquelle je voulais tirer parti. Comment Diaz Romero – mon ami Ricardo –, est-il amené à faire ce rapprochement? Je voudrais souligner d'emblée qu'un tel rapprochement serait impossible, si la psychanalyse n'existait pas, si cette concentration de paroles que la situation analytique entraîne, si cette interférence généralisée qu'elle produit dans la nature n'avait pas eu lieu. Car auparavant, dans le jardin des espèces de la psychiatrie, la phobie ne rencontre pas la mélancolie.

Elle ne peut commencer à la rencontrer qu'à partir du moment où la psychanalyse fait une théorie de l'objet suffisamment poussée pour constater que dans un cas, cet objet est trop présent, et dans l'autre, trop absent, par exemple, cela dit pour tailler à la serpe. Mais surtout, c'est à partir du moment où la différence entre vue et regard est thématifiée de la façon la plus conséquente qu'il y a nécessité de mettre en relation ces deux entités cliniques.

En effet, Diaz Romero commence par reprendre, et d'une façon très progressive, les schémas lacaniens que l'on trouve dans le Séminaire *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* ou dans le Séminaire sur *L'objet de la psychanalyse*, les schémas, donc, que Lacan consacre à cette différence entre vue et regard, s'appuyant pour les différencier sur la représentation de deux cônes, l'un ayant pour sommet l'œil qui voit et pour base l'objet, l'autre ayant pour sommet le point d'où ça regarde et pour base le tableau. Or, là où les choses se corsent, c'est quand il imagine une section orthogonale quelconque de chacun de ces deux cônes et quand il envisage que ceux-ci se superposent, tout en étant orientés l'un par rapport à l'autre en situation inversée, c'est-à-dire que là où se trouve l'objet du premier, se trouve le point de regard du second, et là où se trouve le tableau du second, se situe l'œil qui voit du premier. Mais, ce n'est pas tout, là où la section orthogonale du premier cône désigne tout naturellement l'image, il faut envisager une section orthogonale au second qui va donc se superposer à l'image et que Lacan appelle « l'écran ».

Cette superposition ne fait rien d'autre qu'indiquer la situation où un sujet peut d'une certaine façon accepter de se voir vu ou de se retrouver dans la nature comme pouvant être sujet au regard. Or, qu'est-ce qui se passe à partir du moment où de la phobie empêche que cet écran fonctionne? Car c'est en ces termes que Diaz Romero formule son hypothèse : la phobie serait une maladie de l'écran, de cet écran qui permet de se placer en relation avec le regard, qui permet de tenir compte de cette schize entre vue et regard, qui permet de se situer dans le monde comme quelqu'un qui accepte de ne pas se voir d'où on le regarde, ce qui signifie qu'il se sait vu et qu'il peut s'énoncer comme pouvant être vu.



NDE :
Schémas repris du livre de
Ricardo Diaz-Romero,
Successivement p. 29, 30 et p. 39

Afin de vous familiariser un peu mieux avec cette hypothèse, je crois que je n'ai rien de mieux à faire que de vous citer un peu de ce texte. Je traduis page 57 :

« Il est fondamental de se rappeler ce que le mot "*perceptum*" veut dire : l'être perçu.

C'est fondamental, dans la mesure où Lacan insiste sur le fait que la voix s'entend, que le regard se voit.

C'est fondamental pour que demeure en place la série des différences que Lacan a pointées sur son chemin : l'existence s'imagine, la présence se perçoit, le savoir se suppose, le fantasme se construit, la voix s'entend, le regard se voit.

Alors, avec cette voix et ce regard, bien séparés, respectivement, de l'entendre et du voir, il se trouve que commence à se mettre en place la construction de "l'écran".

Il est ici nécessaire de penser au fait que tout un chacun, tout le temps, à chaque moment de pulsation de la pulsion en son insistance, a recours à la fonction de l'écran par la médiation duquel il passe rapidement de "l'instant de voir" au "temps de comprendre". Presque toujours, on peut compter avec le montage de la fonction de l'écran et par là même avec le support de la signifiante. Et c'est par ce biais qu'immédiatement, on peut se compter un et parler à l'Autre.

Du moins est-ce ce qui survient dans ce que l'on pourrait appeler la structure "normale", soit : quand les choses se présentent comme si tout avait commencé avec les problématiques renvoyant à la constitution de l'Œdipe et de la Castration, que ce soit en passant par ces étapes ou en en sortant.

Mais il arrive que pour certains les choses ne se passent pas ainsi, car, à chaque fois, ils doivent fabriquer, ils doivent construire à nouveau la fonction de l'écran, et alors, ils le font, en faisant apparaître, en mettant en face d'eux un objet quelconque et singulier qui leur permet d'exister. Telle est la véritable dimension de "l'instant de voir" pour le sujet que nous appelons phobique : si n'est pas constituée cette fonction que nous continuons avec Lacan d'appeler écran, autant dire : si le regard ne s'établit pas dans le champ du *perceptum*, alors, lui, il n'existe pas.

Il en est ainsi, c'est aussi simple et aussi terrible : il n'existe pas. »

Voilà, et c'est ainsi que Diaz Romero parle de perte de connaissance, ce qui en espagnol se dit : *desmayarse*. Mais il poursuit justement en proposant de considérer que le sujet phobique, pour suppléer cette absence de l'écran, se voit contraint de se fabriquer une *malla* (qui se prononce comme maya), une sorte de maille, d'étoffe, de toile, qui va lui permettre, de proche en proche, de se constituer une combinatoire qui lui permettra d'avoir un rapport au monde un peu moins problématique, un peu moins guetté par le « démaillage », si vous me permettez le néologisme. Tout un système d'équivalences est donc mis en place; et il ne s'agit donc pas seulement de l'objet contraphobique qui en est l'élément le plus saillant, mais de toute une combinatoire qui est mise en jeu, qui est convoquée, une toile, donc, un maillage qui remplace l'écran défaillant qui devrait sinon permettre de voir son propre regard, du moins de se situer en tant que sujet du monde visible. La maille de la combinatoire à constituer de proche en proche doit servir à remplacer la métaphore manquante. Car il n'y a pas de substitution possible de l'objet phobique, comme si c'était une métaphore (et comme s'y emploie encore Freud dans *Le Petit Hans*); il faut le resituer par rapport à la combinatoire de tout un système d'équivalences.

Telle est, en gros, la thèse de Diaz Romero concernant la phobie. Et je la trouve assez bien ajustée. Mais il faut voir quelles sont les conséquences, sur le plan de la clinique analytique, de la

nécessité de mettre en jeu cette toile qui permet de ravauder les déchirures que produit la non articulation possible, au départ, entre vision et regard, et d'en supporter les ravages.

Diaz Romero nous dit qu'à cette maille, on ne peut toucher, qu'un analyste ne doit pas s'ingénier à vouloir interpréter, au sens où interpréter, cela voudrait dire, d'une façon tout à fait classique, ceci veut dire cela. De toutes les façons, il n'y a pas moyen, en effet, et ce serait peine perdue, car il faudrait alors démailler une combinatoire entière, ce qui n'a aucun sens. On ne peut pas interpréter un élément, quand c'est à chaque fois le tout d'un agencement signifiant qui est convoqué et que ce système, dans lequel chaque élément renvoie à tous les autres, est un système inconscient qui est à prendre ou à laisser. Si bien que ce n'est, de loin en loin, qu'avec toutes sortes de précautions qu'un repositionnement d'ensemble pourra se faire, petit à petit, si l'on tire au hasard un fil de cette maille, mais à la limite, peu importe lequel; ce qui est loin d'être évident. En revanche, ce qui est sûr, c'est que c'est encore moins évident de pouvoir le faire, si l'on prétend interpréter, au sens de remplacer une chose par une autre.

Voilà, je trouve cette indication tout à fait précieuse sur le plan technique. Il faudrait certes aller plus loin dans le commentaire que lui inspire la lecture de Lacan concernant le fait que l'objet regard ne se trouve pas sur l'écran, tel que c'est représenté sur cet autre schéma où la ligne horizontale p représente le plan du monde, tandis que m est le plan de l'écran sur lequel viennent à se projeter tous les points de p , tels qu'ils convergent vers le point s qui est l'œil du sujet. Il se trouve cependant qu'il y a un seul point qui ne peut pas se spéculariser en m , c'est celui, marqué par i , qui résulte de l'intersection d'une parallèle à m passant par s . Autant dire que ce point du plan p qui n'a pas de projection sur l'écran m retrace la division subjective non homogène entre la vision et le regard, entre s et i . L'objet qui ne peut pas être spécularisé, c'est donc l'objet regard, sauf que, dans le cas du phobique, cette non-spécularisation possible est cela même qui produit des ravages.

*

J'en étais là de ma lecture de Diaz Romero; mais vient maintenant le moment de lui surajouter celle du texte de Claude Jeangirard : *La Troisième Dimension dans la construction du psychisme*. Dans l'un et l'autre texte on a affaire à l'état classique du traitement, dans le lacanisme, de la question de la phobie, avec les quelques petites précisions ou inventions qui en deviennent d'autant plus suggestives, mais le livre de Jeangirard apporte encore beaucoup plus, à cause de son angle d'abord, qui est nouveau. C'est un livre qui interpose, entre le sujet et son monde, entre le visuel du sujet et sa perception, le dessin. Il part de la problématique du dessin d'enfant, et il en tire une certaine combinatoire qui constitue la géométrie de base du sujet humain dans son rapport à l'espace. Tout se passe ici comme si cet espace ne pouvait être perçu autrement qu'il n'est dessiné, parce que la question de l'espace est fondamentale pour qu'un sujet humain parvienne à se situer et à exister, et parce que le pulsionnel se déploie lui-même dans l'espace.

Sauf que cet espace (Jeangirard note en passant que les étymologies d'espace et celle d'espoir sont les mêmes), n'est pas celui où est pris le sujet comme dans une gangue; c'est un élément où l'on peut supposer que le sujet a l'occasion de se mouvoir, de bouger; pourquoi? Parce que le sujet est constitué à partir du moment où, par la distinction entre voir et regard, il est amené à vouloir attraper quelque chose qu'il situe comme un point de l'horizon qui l'attend ou qu'il espère.

Alors, c'est quoi, le dessin d'enfant? C'est la découverte de la verticale, qui est découverte, justement, au travers du rectangle surmonté d'un triangle, qui apparaît comme nécessairement dans la plupart des dessins d'enfants et qui est désigné du terme de « pré-maison », repris d'Arno Stern – un des premiers auteurs à avoir travaillé sur ce thème. C'est donc cette pré-maison qui permet d'accéder à la perception de la verticale, et cette verticale doit pouvoir à son tour induire la notion d'un sol, qui est une horizontale, là même où cette pré-maison se situe, se pose, se positionne dans l'espace.

Mais pour avoir accès à cet espace en tant que tel, il manque encore une troisième dimension qui est l'horizon, lequel s'induit précisément de la différence entre vue et regard, étant toujours le point vers lequel je me projette. Or Jeangirard constate que les psychotiques n'ont pas d'horizon, sont incapables de dessiner l'horizon; et Will de Graaff, qui est le coauteur de ce livre et qui tient un atelier de dessin et de peinture à la clinique de La Chesnaie, nous en montre des exemples tout à fait saisissants. Vraiment, dans l'horizon, les psychotiques sont perdus, ils n'y ont pas accès. Voici le passage où Jeangirard nous expose ce fait :

« Lorsque les psychotiques dessinent, ils utilisent les mêmes moyens d'expression qu'utilise l'enfant, issus de la même culture contemporaine. On retrouve les mêmes constantes, mais fondamentalement altérées. Le cas le plus représentatif de la psychose est l'impossibilité de tendre avec succès vers une représentation où l'ébauche de la perspective pourrait se déceler; de même, les représentations du corps humain sont proches des représentations archaïques du jeune enfant.

Également, les représentations de scènes sont morcelées, à telle enseigne que jamais la ligne d'horizon ne figure dans une recherche de représentation, jusques et y compris dans la copie, fidèle par ailleurs, d'un document réaliste, où il est fréquent que la ligne d'horizon reste en blanc.

Mais si l'autre, c'est aussi le monde, on peut s'attendre à ce que sa représentation leur soit commune. Le regard de l'Autre par la brillance de ses yeux, ou le regard du monde par la certitude pour l'homme qu'il existe une ligne d'horizon, sont une seule et même chose.

Les effets du stade du miroir peuvent se repérer à travers quelques situations expérimentales : le sentiment très particulier qu'inflige le parapet ajouré d'un pont fluvial qu'on parcourt en voiture lorsque sa main courante occulte exactement la ligne de l'horizon; l'angoisse indicible que l'on constate chez un sujet schizophrène qui ne se reconnaît pas dans la glace; une photo dont les yeux sont masqués, perdant à la fois identité et "présence"; le jeu idiot dont conviennent plusieurs enfants à l'égard d'un autre, qui consiste à faire semblant de le chercher et à le traverser du regard à de nombreuses reprises en feignant de ne pas le voir, jusqu'à

produire un affolement précurseur du sentiment de dépersonnalisation parfois inaugural de la folie¹ »

Voilà donc qu'est posé un « axiome de fermeture », suivant lequel il n'y a pas d'horizon pour le psychotique, et qui nous fait entendre sous un jour différent tout ce qui a été déjà évoqué ce matin autour de l'horizon et de ses possibles trous. Alors, qu'est-ce qui caractérise la phobie, étant donné le schéma triple, tiré du dessin d'enfant, dont Jeangirard résume le propos sous le terme, bien sûr nouveau, de « pulsion dromique »?

Car c'est à partir de la géométrie élémentaire que le dessin d'enfant lui a permis de constituer, qu'il propose ce nouveau concept. En fait, sous cette appellation qui me paraît plus adéquate, c'est de la pulsion de vie dont il parle. Comment entendre, en effet, ce que désigne la « pulsion de vie », sinon comme ce qui pousse un sujet à se projeter vers un point de l'horizon? Je cite Jeangirard :

« La source de cette pulsion est ce qui, du corps, en règle le mouvement : cette partie du système nerveux central qui intègre l'équilibre issu (verticalité et vision) que cette verticalité impose [...] ou, mieux encore, intègre la béance entre les deux schémas de verticalité et de vision, et entre leurs appareils :

– oreille interne et cervelet pour la motricité;

– appareil visuel dédoublé lui-même en ses deux fonctions distinctes que sont la vue et le regard.

Béance qui se redouble d'un effet de bord lisible dans la béance supposée entre le ciel et la terre.

L'objet et le but de la pulsion qu'on appellera dromique demandent à s'établir sur de nouvelles hypothèses.

Il faut pour cela supposer que s'arrête sur un point de l'horizon le vecteur du regard, qui, jusque-là, tournait indifféremment sur 360°; qu'il s'oriente, comme si le nombre p était là, réel de toujours, en attente pour fragmenter la circonférence sur laquelle est posée, comme une frise, l'image indistincte du monde.

Fragmenter cette horizontale en regards successifs est l'acte fondateur qui par cette division fait que le regard voit. Aucune représentation psychique n'échappe à cette contingence. Toujours un cadre, fût-il "panoramique", est imposé par la physiologie de l'œil humain, ce qui n'existe pas pour l'exploration verticale qui tient ensemble le haut du ciel et l'inférieur². »

Puis, il reprend les termes de Freud pour décrire la pulsion, à savoir : poussée, source, but et objet. Je continue de le lire :

« [La poussée de cette pulsion] est incoercible par définition. Elle n'apparaît que lorsque la motricité est déclarée : l'enfant serait toujours tenté de s'éloigner. On peut admettre qu'elle est irrépressible comme le prouvent, par exemple, les évasions, l'incroyable force et l'ingéniosité – mobilisation générale de l'être – que

représente la pulsion à s'évader. [...]

La source est dans le corps; il faut la chercher dans l'ensemble des organes du système nerveux qui conditionnent la soumission aux trois axes d'orientation : les organes de l'équilibre, la coordination motrice, le regard dont l'aboutissement au lobe occipital sépare la fovéa du reste de la rétine (vision centrale/vision périphérique).

Le but est probablement à relier à celui d'une pulsion de vie : maintenir la cohérence du psychisme quand il s'est constitué à partir du narcissisme.

Expérimentalement, c'est-à-dire, avec la psychopathologie, il semble justement que les actes incompréhensibles comme les défenestrations ou les voyages pathologiques des schizophrènes trouvent leur cause dans un "trou de la spatialité", comme on dit un "trou dans le signifiant". L'espace du psychotique est à deux dimensions : la sagittale lui manque, celle qui appelle l'horizon et situe le corps dans l'espace. D'où ces "dromies" aberrantes, recherche aveugle d'une direction manquante qu'inspire le cadre d'une fenêtre ouverte ou "l'appel de Katmandou", légende d'un corps qui, dans cet "ailleurs", se constituerait dans le sein de la grande divinité primitive et maternelle. La pulsion démantelée par la psychose trouve son ultime trace dans ce saut ou dans ce voyage intemporel³. »

Et alors – tenez-vous bien! –, quel est l'objet de cette pulsion dromique? Eh bien, c'est là une chose qui a souvent été dite cet après-midi, comme quoi, ce qu'a d'intéressant l'apport de ce concept, c'est qu'il articule le scopique avec l'otique, avec l'oreille :

« L'objet [de la pulsion dromique] est la voix – qui n'est pas celle de la mère en tant qu'elle représente l'Autre. Les hallucinations auditives (verbales et psychomotrices) témoignent de la dissolution de la conscience, c'est-à-dire de la rupture de l'intégrité psychique dont nous avons dit que sa sauvegarde était le but de la pulsion dromique. La défaillance de cette instance à maîtriser l'espace prive la voix d'une assignation d'origine et la répand en échos multiples dans un affolant espace sans dimension. Le moindre mal est l'attribution, au hasard, d'identifications du Moi au premier persécuteur crédible à lui donner au moins une origine humaine.

L'objet est la voix de l'Autre tel que le définit Lacan.

Les différents objets autour desquels tourne la pulsion sont mis en perspective par la demande du Prince ou de ses substituts qui animent la démarche du savant, de l'artiste, voire du sorcier⁴. »

Vous le voyez, toutes ces thèses recadrent un peu toute la discussion que nous avons eue jusqu'à présent, à partir de l'énonciation de cette limite qu'est la psychose. C'est la psychose qui permet donc d'y voir clair, si je peux m'exprimer ainsi, dans ce que peut être la phobie, en tant qu'elle n'est pas une psychose. Alors, parler de « trou dans l'horizon » devient maintenant relativement facile, étant donné le caractère absolument indispensable, pour fixer les choses, de la présence d'un horizon. Il est bien évident qu'un tel trou n'a pas les conséquences qu'il pourrait

avoir, si c'était de psychose qu'il s'agissait.

Comment Jeangirard en vient-il alors à parler de phobie, justement? Je continue de le lire :

« Si l'on veut bien admettre l'hypothèse d'une pulsion dromique dont le champ est l'espace, et le support organique la fonction du regard et la somesthésie, alors la phobie de l'espace entre dans notre réflexion. Étrangère au domaine de la psychose, elle peut, dans une certaine mesure, faire accéder à la compréhension de ce qui est vécu en tout un chacun.

Ce retour par la normopathie vise à introduire un concept complémentaire à l'appareil, inhumain jusque-là, de ce schéma pulsionnel. Il s'agit de la dimension de l'espoir, qui viendrait exalter de son souffle le but de la pulsion dromique, dont on a dit qu'il était la conservation de l'intégrité psychique. Cette forme en creux appelle un complément pour que la puissance qu'elle recèle en fasse le moteur de la destinée humaine.

La phobie concerne la pulsion dromique en ce que l'une et l'autre, phobie et pulsion, ont affaire à l'espace, et l'une et l'autre visent le grand A lacanien. Deux points sont à considérer dans la phobie : l'objet phobique et la situation de phobie. L'objet phobique protège contre la crainte de la disparition du désir (peur de devenir fou). La situation phobique est plutôt une non-situation : brusquement, temps et espace s'évanouissent et échappent au sujet qui, toujours harcelé dans sa liberté, en faisait jusque-là son affaire. Saisi d'effroi dans une situation donnée, il ressent l'évidence fulgurante que les configurations de l'espace sont telles qu'il n'a plus d'espoir.

Il n'a plus d'espoir de jouissance, ce dont il s'arrangeait jusque-là, suivant un fil secret dont il n'avait de compte à rendre à personne, mais, toujours relié à l'Autre – parce que, pourrait-on dire, il n'est pas psychotique –, il est assailli brusquement par l'évidence que l'Autre a fui et qu'il n'y a plus d'accès au signifiant.

Prisonnier d'un espace clos où l'espace s'est "invaginé" dans un infini négatif, c'est-à-dire inconcevable, in-mesurable, le phobique est pétrifié par un désespoir dont il n'avait pas perçu la dimension proprement vertigineuse et impropre à toute présence humaine : il n'y a personne, c'est l'évidence ⁵. »

Voilà cette description très fine que permet assurément une bonne assimilation du discours lacanien; mais qui a l'intérêt, selon moi, de recentrer les choses sur le mouvement, ce que ne fait pas Lacan. La métaphore du bolide attaché à sa proie est ici parlante : celui-ci ne peut pas rater sa cible, si bien que celle-ci s'immobilise, se disant, si c'est un sujet, que ce n'est même plus la peine de fuir, d'espérer pouvoir échapper, l'espace étant saturé par un ordinateur qui a prévu toutes les issues, qui sont donc bouchées. « Je suis fait », ce n'est plus la peine de bouger. C'est bien ça la phobie, et c'est à partir du moment où la pulsion dromique est bloquée par cette impossibilité à se voir vu qui est l'expérience princeps dont Diaz Romero indique l'origine.

Il me reste à dire tout l'intérêt qu'il y a à articuler phobie et mélancolie, ce qui est le point où je voulais arriver. Dans le cas de la recherche de Diaz Romero, c'est effectivement autour de

l'objet regard que tout est organisé, donc, autour de cette distinction non homogène entre percipiens et perceptum dans l'objet regard. Ce qu'il en tire comme conséquences, parmi toutes les conséquences qu'on peut en tirer, c'est précisément le silence du mélancolique.

Il remarque qu'il est plongé dans une contemplation qui semble lui procurer une jouissance indicible, même si cette contemplation est essentiellement faite pour le priver de son soi, pour organiser tous les reproches qu'il n'arrête pas de se faire. Et néanmoins, il y a une sorte de spectacle silencieux dans lequel il est plongé; et Diaz Romero propose de considérer que l'espace du mélancolique est un espace géométral, sur le plan de la perspective, c'est-à-dire que c'est un espace en anamorphose où toutes les proportions sont gardées (toutes les « mélancolies » de la grande époque sont des anamorphoses qui déforment le plus souvent la tête de mort justement) et d'autre part où ces anamorphoses décrivent une allégorie. C'est l'allégorie qui est la maîtresse du jeu dans la mélancolie; et l'allégorie, ce n'est justement pas la métaphore; donc, là aussi, pas la peine de chercher à interpréter, de chercher à remplacer un élément par un autre qui dirait la chose en clair, exactement comme dans la phobie où, sur le plan technique, rien ne sert de vouloir expliquer en disant que ceci veut dire cela, dans la mesure où c'est de tout un ensemble qu'il y a à tenir compte. En l'occurrence, l'ensemble en question, c'est le long récit de l'allégorie qui sous-tend le silence du mélancolique.

Cette allégorie, il propose d'obtenir du mélancolique qu'il la raconte, ce dont il n'éprouve en principe aucun besoin. Pour cela, il imagine le stratagème suivant : celui du voisin aveugle et importun qui, au spectacle, vous demande de lui raconter ce qui se voit sur scène. L'analyste serait un spectateur aveugle et importun qui demanderait qu'on lui décrive des scènes qu'il ne voit pas, qu'il ne peut pas voir. Et petit à petit, à travers la description de ces scènes dont le sujet ne parle pas, puisque la seule chose dont il parle, c'est des reproches qu'il se fait, même si le mélancolique peut fort bien être, comme on dit, un bon vivant, s'intéressant, par exemple, à sa maison, à son jardin, à ses chats, etc.

Mais de toutes ces choses, il n'avait pas le sentiment qu'il y avait lieu de parler; or elles prennent corps grâce aux mots que l'analyste lui arrache en lui demandant un spectacle, quelque chose qui ne fait pas partie de son discours, qui est le décor, un décor qui va justement permettre de revenir à la vie, de redonner vie au monde, un monde qui n'était rien d'autre que le lieu où se déroulait l'allégorie, celle permettant à la Justice de venger le Crime, pour reprendre ici un exemple d'allégorie célèbre.

1. Claude Jeangirard, Will de Graaff, *La troisième dimension dans la construction du psychisme, Pourquoi les enfants font-ils des dessins ? Et pourquoi cessent-ils un jour de dessiner ?*, Toulouse, Érés, 1998, p. 31-32

2. Ibid., p. 44

3. Ibid., p. 45-46

4. Ibid., p. 46-47

5. Ibid., p. 49-50

Discussion

Jean Princé : Il m'a semblé qu'il était possible d'aller plus loin encore. La pulsion dromique est quelque chose de nouveau et, on le sent bien, on l'entend bien, de tout à fait fructueux, mais ce mouvement – dromos –, qu'est-ce sinon l'articulation entre l'espace et le temps? Or, le temps, dont on parle un peu, je pense qu'il faudrait essayer de l'introduire dans ce domaine des pulsions. J'en veux pour preuve que ce que tu disais tout à l'heure à propos des dessins des psychotiques, on peut le dire aussi du dessin des autistes, dont beaucoup, on le sait, sont des malentendants. L'oreille et le temps ont partie liée, et cela se constate dans le dessin... Je me contente ici de lancer un ballon pour suggérer qu'il y a quelque chose à fouiller là. D'autre part, j'ai du mal à encaisser ce qui a été soutenu à propos du regard et de l'écran. Je comprends bien qu'il y a des choses qui fassent écran, mais enfin le regard c'est quoi? Est-ce vraiment un objet? Pour moi, c'est la désignation d'une action qui est celle de regarder, et, comme Lacan l'explique très bien, elle repose sur deux supports : le perceptum et le percipiens. Je veux bien que les deux se rencontrent, mais ils ne sont pas identiques; l'objet, ce n'est pas le percipiens mais le perceptum, ce qui est perçu; celui qui regarde ce n'est pas l'objet, c'est le sujet, le percipiens. Ceci étant, certaines choses m'arrêtent en ce qui concerne l'écran...

Jacques Nassif : L'écran renvoie à l'écran de Dürer. C'est la fente par laquelle Dürer articule le cône de la vision au tableau, et qui permet de concevoir que les choses s'inversent, le cône finissant par faire tableau, avec son œil, de l'autre côté. L'écran est donc ce qui articule le regard au tableau et l'œil à l'objet.

En fait, l'écran n'est rien d'autre que la possibilité de projeter point par point. L'écran de Dürer, c'est exactement cela : ce qui permet de faire du point par point. Or, ce qui échappe au point par point – c'est cela la découverte lacanienne – c'est le sujet. Le sujet ne peut pas se décomposer dans le point par point de l'écran. Et toute la question réside dans le fait que cette expérience de non-décompte possible du sujet dans le compte de ce qui se voit produise chez certains sujets des expériences ravageantes, alors que d'autres sujets s'en arrangent.

Sean Wilder : Peux-tu redire la définition de la pulsion dromique? Je n'ai pas pu la saisir au passage.

J.N. : « L'objet et le but de la pulsion qu'on appellera dromique, demandent à s'établir sur de nouvelles hypothèses.

Il faut pour cela supposer que s'arrête sur un point de l'horizon le vecteur du regard, qui, jusque-là, tournait indifféremment sur 360°. » Autrement dit, à partir du moment où je choisis un point à l'horizon, je m'y rends; je me découvre l'envie de m'y rendre pour m'en approcher, m'en emparer...

S.W. : Justement, Jacques, tu n'as pas l'impression que, pour C. Jeangirard, c'est la vision qui est sur 360°, mais pas le regard?

J.N. : Exactement, c'est la différence entre vue et regard, c'est le fait que le regard choisisse alors que la vue est passive – c'est la vision fovéale. C'est le fait que le regard choisisse qui fonde la pulsion dromique.

S.W. : Je ne peux pas être d'accord avec cela. Là où ça ne va plus c'est lorsque la question du voir est rabattue sur celle du regard.

J.N. : Je ne comprends pas ton étonnement, parce que ça va au contraire tout à fait dans ton sens. Pour le sujet humain, en tant qu'il s'oppose à l'animal par la position debout et la verticalité, le regard est déterminant. Car c'est l'accès à la verticalité qui entraîne la différence entre sol et horizon, et fonde les trois dimensions de la géométrie de base du sujet humain. Claude Jeangirard va même jusqu'à assimiler ces trois dimensions à l'imaginaire, au réel, et au symbolique; et il dit que lorsque l'horizon manque aux psychotiques, c'est comme si une des trois dimensions indispensables à la constitution d'un sujet humain faisait défaut.

Pour le dire autrement : à partir de cette tridimensionnalité de la géométrie de base du sujet humain et de son inscription dans l'espace, il suppose que ce qui fait que l'ordre signifiant n'est pas statique – on a tendance à le lire comme quelque chose de statique mais il faut absolument le voir comme constamment en mouvement –, c'est la différence entre le voir, qui est passif et peut être réduit à la bidimensionnalité de la page, et le regard qui, lui, est constamment en train de choisir, de bouger, et de vouloir s'assimiler un objet en déterminant des axes et des perspectives. C'est, je crois, cette différence qui fonde à ses yeux l'existence de cette pulsion – par laquelle il redéfinit la pulsion de vie –, d'intégration du sujet comme narcissiquement posé et s'adressant à un autre qui l'écoute. Car il faut aussi que ce regard s'articule à une voix qui l'écoute.

Serge Vallon : Il articule regard et voix, justement, nécessairement, mais tout en donnant, à mon sens, une place excessive – à cause de son sujet – au dessin, c'est-à-dire à la main qui trace et qui se représente.

J.N. : ...

S.V. : Tu as construit ta référence au livre de Jeangirard sur le psychotique mais tu n'as pas parlé de l'évolution normale de l'enfant, qui y tient une place tout à fait importante, au travers, il est vrai, d'une démonstration qui repose sur le témoignage des dessins, donc de la lecture d'une inscription qui passe forcément par notre regard, par l'organisation de notre champ de perception des différents dessins. Mais Jeangirard et sa collègue plasticienne Will de Graaff avancent très précisément que, si la prémaison est le temps symbolique obligé pour un enfant avant trois ans, la ligne d'horizon ne vient pas dans le dessin avant douze ans – entre-temps, entre cinq ans et douze ans les dessins sont organisés autour de l'axe symbolique de la prémaison, des deux lignes horizontales qui sont la ligne du sol et la ligne du ciel, avec, entre ces deux lignes, une bande intermédiaire où les objets flottent, où se déploient des arabesques. Tout cela, c'est

l'imaginaire. La condition de l'apparition de la « troisième dimension » est donc la constitution de la dimension sagittale, qui est la mise en jeu justement de cette pulsion dromique, de la pulsion d'« aller vers », qui se signifie dans le dessin par l'apparition, enfin, de la ligne d'horizon.

Et ils ajoutent : à ce moment-là, où la perspective s'organise et se révèle dans le dessin, les enfants s'arrêtent de dessiner. Après ce long temps d'acquisition, on reste donc un peu figé par la question du regard et de la vue, parce que ce qui fait preuve, c'est le dessin. Je crois qu'il va même, à propos de l'« aller vers », jusqu'à réintroduire la pulsion d'emprise.

J.N. : Cet « aller vers » n'est-ce pas justement le regard qui se différencie de la vue, dans le sens où la vue renverrait quand même à quelque chose de réflexif, du type du miroir, alors que le regard se perd?

S.V. : Oui.

Albert Maitre : Un tableau qui nous intéresse, c'est un tableau dans lequel quelque chose nous happe, où notre regard se perd, si bien qu'il se met à exister comme une jouissance perdue. N'est-ce pas cela qui est visé dans la pulsion dromique? Au mouvement à partir de l'objet perdu succéderait donc un deuxième mouvement auquel nous pourrions être sensibles : le déplacement des identifications signifiantes.

Par ailleurs, j'ai été très intéressé par l'analogie entre la phobie et la mélancolie, dans la mesure où l'on voit que ce qui singularise la mélancolie, ce qui en dévoile la vérité, c'est le passage à l'acte – du style défenestration – où un sujet s'offre comme un objet à la jouissance de l'Autre et, en quelque sorte, se subjective par cette mort. Or, il semble bien que, tel l'agoraphobe lorsqu'il nous parle de sa crise, le mélancolique craint d'être aspiré dans une problématique semblable. Cela étant, même si d'un point de vue phénoménologique les deux cas de figure sont très proches, l'analogie, tu l'as bien remarqué, s'arrête là. La différence est que, pour l'un, ça se produit dans le réel alors que, pour l'autre, la menace se situe dans l'imaginaire.

Concernant ce qui a été évoqué sur la ligne d'horizon, on peut se poser la question de savoir si cette ligne d'horizon n'est pas un effet du symbolique dans l'imaginaire. En effet, s'il est avéré que cette ligne d'horizon institue une coupure, il n'en reste pas moins vrai qu'elle renvoie à une problématique de la sphère, et l'on voit bien qu'on ne sortirait pas d'une problématique imaginaire si quelque chose ne venait pas trouer et mettre en continuité le dedans et le dehors, suivant le modèle de la bande de Möbius. La question qu'on peut dès lors se poser est de savoir si, chez le phobique ou le sujet potentiellement agoraphobe, le trait entre le dedans et le dehors, en tant qu'il pose la ligne d'horizon, n'est pas percé précisément par un objet type contraphobique, qui serait d'une certaine manière la mémoire de ce percement. C'est lorsque cet objet vient à manquer que le phobique se trouve menacé d'être propulsé dans sa crise.

J.N. : Je voudrais rajouter une chose dont j'ai le sentiment de ne pas avoir suffisamment parlé. On sait que des phobies ou des mélancolies peuvent se déclarer en fin de cure, et qu'il n'est pas du tout indifférent d'avoir affaire à une problématique phobique ou mélancolique en début et en fin d'analyse. Or, il me semble que c'est précisément les fins d'analyse qui permettent d'articuler entre elles la phobie et la mélancolie, au sens où, en fin d'analyse, il arrive que la

phobie se mélancolise, et que la mélancolie à la limite se stabilise en phobie. J'en ai fait l'expérience chez une personne en fin d'une analyse menée dans le style, disons, de l'Institut, avec un quadrillage du monde et de l'histoire de la patiente extrêmement précis. Partie d'une problématique obsessionnelle, cette personne arrête son analyse à un moment où elle est sujette à des attaques de panique graves, et vient voir comme par hasard un lacanien – votre serviteur –, qui est obligé de décadrer une analyse où tout à bien quadrillé, feuilleté, de strate en strate, de façon extrêmement poussée, comme peut le faire un bon obsessionnel qui étudie toutes les scènes. Pour que la phobie ne soit pas inéluctable, il faut faire en sorte que ça redevienne fluide, que ça bouge. C'est cela qu'il me paraît important de rajouter à mon exposé.