



La question du spéculaire et des bords dans la mélancolie

Marie-Claude Lambotte

Lorsque Patrick De Neuter m'a parlé de votre thème général, « Le corps et l'inconscient », j'ai hésité, et puis je lui ai dit : mais précisément, le sujet mélancolique se trouve, si je puis parler comme cela, très éloigné de son corps, très extérieur pourrait-on presque dire à son corps. Alors comment parler de cette question-là du corps qu'on pourrait qualifier de corps évanescent, de corps transparent, et précisément on va voir là pourquoi.

Peut-être pourrait-t-on là cerner trois approches concernant le corps du sujet mélancolique. D'une part, cette question à nouveau de l'extériorité. Et l'on entend bien souvent dire par le sujet : « Mais, je n'ai pas de corps. » Ou alors, lorsqu'il parle de lui-même, il dit « ce corps », je traîne « ce corps », comme une sorte de boulet qui ne lui appartiendrait pas. On entend aussi dire : « je n'ai pas de corps mais par contre ma tête est pleine de pensées » ; comme s'il y avait là – et cela fait partie aussi d'une sorte de tradition historique plutôt française qu'allemande en psychiatrie – une sorte d'excès d'idées aux dépens même de la sensation du corps chez le sujet mélancolique. Et puis, relativement toujours à cette question-là du corps, cette question que l'on abordera, le sentiment du vide. Le sentiment du vide nous amène à différencier la dépression au sens général de la mélancolie ; le sentiment du vide du côté d'un sujet dépressif s'exprime ainsi : « Je me sens vide. Je n'ai plus rien à dire. Je me sens vide. Je ne sais plus quoi faire, je me sens vide. » Et c'est un moment particulier de l'entretien ou de la cure.

Du côté du sujet mélancolique, c'est : « Je suis vide. Je ne sens plus mon corps. Je n'ai plus de limites. Je n'ai plus d'espace. Je suis vide. » Ce n'est pas « je me sens vide » mais « je suis vide ». Et c'est quelque chose de l'ordre à ce moment-là de l'errance, de la dérive. Je pense à une patiente qui était laborantine et qui travaillait la plupart du temps chez elle, et qui à un moment donné ne pouvait pas s'empêcher de sortir de chez elle et de dire : « J'erre. J'ai besoin d'errer. » Elle errait en effet dans Paris jusqu'à sentir et jusqu'à éprouver de la fatigue. Et elle allait mieux quand elle parvenait à éprouver quelque chose de son corps et là entre autres, c'était la fatigue. Mais elle errait aussi bien jusque tard dans la nuit pour éprouver de la fatigue et donc éprouver une sensation corporelle. De même une autre qui disait : « Il faudrait qu'on me pique la main pour que je puisse ressentir quelque chose. »

Donc comment parler du corps si c'est un corps transparent, si c'est un corps habité par le vide et si c'est un corps anesthésié en quelque sorte ? Toutes ces questions-là, toutes ces interrogations-là vont se trouver en partie travaillées par ce qui là aussi se trouve lié, noué autour d'un thème que l'on entend très fréquemment dans les discours des mélancoliques, c'est celui de l'image – et ce sera le troisième argument relatif au corps –, les mélancoliques ne parlent pas d'image mais ils parlent de regard, de regard et de miroir, et précisément d'une image qu'ils ne voient pas. Tout comme le corps, ils ne le ressentent pas et l'image, c'est comme s'il ne la voyait pas. Ou comme s'ils se voyaient avec d'autres yeux, comme s'ils se voyaient avec un autre regard. Mais c'est quelque chose qu'ils ne sont pas a priori parvenus à s'approprier : en d'autres termes, quelque chose à quoi ils ne sont pas parvenus non plus à s'identifier. Voilà un peu l'argument de l'exposé.

Alors toujours pour rester sur ce type de discours que j'ai appelé « discours mélancolique », c'est le titre aussi de mon livre, parce que justement il m'a semblé là pouvoir isoler parmi le vaste tableau des dépressions, un certain type de discours qui m'a paru – mais dans un effet d'après-coup – pouvoir être qualifié de mélancolique. Dans un effet d'après-coup parce que c'est dans l'après-coup de l'expérience, dans l'après-coup du travail thérapeutique qu'il m'a semblé pouvoir distinguer, parmi ces dépressions prises en général, un discours qui resterait du côté de la névrose, de la névrose de transfert bien que ce soit un discours de type dépressif, et puis un autre discours qui m'a semblé résulter plutôt d'un versant mélancolique, non pas nécessairement psychotique – c'est pour ça que je ne veux pas ranger a priori la mélancolie parmi les psychoses comme cela, sans plus de réflexion, sans plus de travail –, ça n'est pas non plus la psychose maniaco-dépressive, et vous allez voir dans le discours dont je vais essayer de témoigner, que ce n'est pas un discours délirant, c'est un discours tout à fait particulier.

Il s'en distingue par quoi du discours dépressif ? Eh bien, d'une part parce qu'il semble que le sujet mélancolique ne puisse à son mal, à sa dépression, à son anesthésie psychique, y trouver une origine. Un dépressif va vous dire, « depuis qu'il m'est arrivé ceci, je suis comme ça : je n'ai plus d'intérêt à rien, je ne peux plus rien faire, tout cela ne sert à rien, etc. » mais avec quand même quelque chose de l'ordre de l'origine, c'est-à-dire « depuis qu'il m'est arrivé ceci... », même si ce point d'origine est reconstruit, fantasmatique, etc. – au contraire : cela veut dire qu'il y a là de l'imaginaire, qu'il y a quelque chose qui fonctionne encore de l'ordre de la métaphorisation possible. De lui donner un point d'origine, même s'il est fantasmatique, ça permet au sujet dépressif de construire un récit : « Depuis qu'il m'est arrivé ceci, eh bien, je suis comme cela » et cela fait partie d'une histoire, d'une histoire qu'il s'approprie par l'origine, par ce point d'origine aussi fantasmatique soit-il.

Du côté du sujet mélancolique, il semble qu'il n'y ait pas comme cela dès le départ, si j'ose dire, dans la manière dont il se présente, un point d'origine décelable. Et c'est au contraire : « J'ai toujours été comme cela. Je ne peux rien vous dire de plus. » Dans la mesure où il n'y a pas d'origine historique reconstruite d'un point de vue fantasmatique, on ne peut plus rien dire, ça ne se métaphorise plus : « J'ai toujours été comme ça. Ça ne change pas. Je suis né sous une mauvaise étoile. C'est le destin. Moi, j'ai hérité de cela. Ça ne changera pas d'ailleurs. » A la suite de cela, le sujet mélancolique a bien du mal à construire un récit : ce sont des lambeaux de récit qu'on peut entendre, des fragments sans plus d'associations les uns aux autres, sans plus de liaisons les uns avec les autres, et avec une grande difficulté bien entendu à associer.

Alors, c'est encore une fois dans un effet d'après-coup qu'il m'a semblé devoir séparer ces deux types de discours ; il m'a semblé aussi apercevoir qu'ils ressortissaient à des organisations psychiques différentes : autant l'un, le dépressif, recouvrait quelque chose qui toutefois le maintenait toujours à l'objet, à un lien érotique à l'objet, c'est-à-dire quelque chose de l'ordre des névroses de transfert, autant du côté du sujet mélancolique, il s'agissait d'une organisation particulière. Avec bien entendu une demande, j'allais dire pas même d'aide, sûrement pas, mais une demande d'entretien, pas d'analyse non plus, très différente du sujet dépressif. Le sujet dépressif, c'est « tirez-moi de là que ça cesse enfin ». Le sujet mélancolique, pas du tout. Il est poussé à venir voir un thérapeute, à venir voir un analyste, j'allais même dire encadré, mené avec fermeté parce qu'il se rend insupportable à tout son entourage. C'est une espèce de négativiste permanent. Et sa demande, ou du moins ce qui se glisse comme ce qui pourrait faire l'objet d'une demande, s'exprime ainsi : « Bon, je viens vous voir mais enfin on m'y a poussé. De toute façon, ce sera pareil. Tout ce que vous pourrez dire, ce sera bien, ce sera juste. Mais pour les autres, ça marchera. Pour les autres, c'est vraiment bien, mais pour moi, je sais que ça ne marchera pas. Avec moi, ça ne va pas. » Et puis vous disant aussi ou exprimant de grandes vérités, des vérités un peu pseudo-philosophique : « De toute façon, on ne peut rien comprendre vraiment. On ne peut être sûr de rien. Il n'y a pas de vérité, il n'y a pas de sens, alors pourquoi faire quoi que ce soit. » Etc.

Ce qui quand même, en dépit de ce négativisme affirmé qui est un négativisme tout à fait particulier aussi chez le sujet mélancolique, bien différent du négativisme schizophrénique, ce qui fait quand même tenir quelque chose,

c'est précisément cette espèce de « discours circulaire », quelque chose qui se boucle : « Je viens vous voir mais je suis poussé à venir vous voir ; ce que vous direz ce sera bien mais pour moi ça ne marchera pas, donc j'en resterai au même point ». Et puis, ça se boucle là-dessus. Tout de même, il est venu vous voir. Ça, c'est un premier point. Et puis il y a quelque chose dans cette démonstration négativiste qui est de l'ordre d'une relation, d'un point d'accroche parce qu'il y a ceci qui continuerait un tel discours : « Je vous dis tout cela, on en est tous là. Vous êtes bien d'accord. » Ça, il ne le dit pas mais il le présente comme cela ; parce que ces vérités, ces grandes vérités éternelles pseudo-philosophiques, c'est vrai qu'en soi-même on ne peut qu'être d'accord. Il dit des choses fort justes et ça se ramène un peu à ce que dit Freud dans *Deuil et mélancolie* : le mélancolique a frôlé et a approché la vérité d'une manière bien plus proche que nous, que le névrosé, au point d'en tomber malade.

Qu'est-ce qui a fait que précisément cette vérité, il l'a approchée d'un peu trop près au point d'en tomber malade ? C'est ça qui d'entrée de jeu semblerait se trouver parlé par le sujet mélancolique avec à la fois ce point d'accroche et en même temps ce piège de l'adresse à l'analyste : « Voyez, il n'y a rien à faire, vous êtes bien d'accord. » Alors, il est vrai que dans son for intérieur, on a envie d'être bien d'accord, mais rentrer dans ce qui, quand même, pourrait être quelque chose d'un peu fantasmatique, d'un peu affectif, rentrer dans cette histoire-là bouclerait définitivement l'ouverture, la petite ouverture que présente le sujet mélancolique. Donc, c'est une prise en charge très particulière qui n'a rien à voir avec la prise en charge du sujet dépressif qui vous dit : « Depuis qu'il m'est arrivé ceci, je suis comme cela. » Là il y a quelque chose de transférentiel a priori, tellement transférentiel, si j'ose dire. Mais du côté du sujet mélancolique, il y a cette petite ouverture qu'il faut bien se garder de fermer et puis quelque chose qui sans doute n'est pas loin non plus de la « relation thérapeutique négative » dont parle Freud dans *Le Moi et le Ça*, avec cette espèce de volonté et presque de satisfaction à ne pas envisager une thérapeutique possible, une amélioration ou une élaboration possible.

La manière dont se présente le sujet mélancolique, encore une fois que j'ai distingué dans un après-coup de l'expérience rend très difficile précisément le fait même d'envisager la question du corps, puisque c'est votre thème ; le corps est mis en veilleuse, le corps est un corps qui n'est pas parlé en tant que tel, si ce n'est là aussi dans une expression négative du « je ne sens pas mon corps », « ce corps », quelque chose là de très extérieur.

Alors, il me semble là qu'un fragment de discours d'un des patients..., évidemment la difficulté de citer comme cela des fragments de discours des patients, c'est celle que l'on rencontre dès que l'on fait référence à la clinique et à l'expérience, c'est de ne pas retraduire directement quelque chose que l'on aurait entendu, c'est une question sans doute de déontologie, c'est d'en retraduire la logique, la logique même du discours. Je cite un passage d'un discours, appelons-le quand même comme cela, d'un fragment d'une patiente qui me semble résumer d'entrée de jeu toute cette difficulté d'approche et d'instauration de la relation transférentielle qu'on peut ressentir avec le sujet mélancolique. Cette patiente dit ceci, elle désigne par des moments de dérive, ce qui l'oblige à sortir de chez elle et à errer jusqu'à ce qu'elle rentre, selon son expression, « morte de fatigue ». « Dans ces moments-là, dit-elle, je ne peux plus rien faire, je ne peux plus me fixer sur quoi que ce soit. Je ne peux même plus ouvrir un livre : tout glisse, tout m'ennuie et rien ne m'arrête. J'essaie de prendre des poèmes » – c'est une personne qui fait des poèmes – « mais immédiatement je gomme tout ou bien j'écris de telle manière que je n'y vois plus rien. J'en ai ainsi plein les mains car j'efface l'encre avec mes doigts. Alors je me sers de n'importe quel chiffon pour m'essuyer les doigts, même un chiffon sale de ménage qui traîne. » Elle écrit avec un stylo à encre et parfois même elle écrit avec une plume ce qui s'inscrit sur le papier d'une manière plus profonde que le stylo à encre. Mais nécessairement elle a de l'encre sur les doigts ; il y a quelque chose qui coule, quelque chose qui glisse. « Et puis la tentation me vient d'essuyer aussi le papier. Je mouille un peu le chiffon et je frotte le papier jusqu'à ce qu'il devienne si mince et si fragile qu'on ne puisse plus le toucher sans le déchirer. J'aime bien être à cette limite qui fait qu'un rien peut tout compromettre. Le papier devient presque transparent. Mais encore une fois dans ces moments là, je ne tiens pas longtemps en place. Je monte dans ma chambre, je descends, je remonte, je redescends jusqu'à ce que je sorte et atteigne les quais. Là, je marche le long de la Seine jusqu'au soir. Et quand je rentre, je sens enfin mon corps par la fatigue. Sinon, c'est comme si je n'en avais pas, je ne le sens pas, je n'ai même plus de limite dans l'espace, je me pousse dans l'espace : je pousse ce corps, c'est tout. »

C'est un fragment dense quelque peu résumé qui à la fois montre ces moments d'errance, d'obligation à errer et de trimbaler ce corps, dans quelque chose qui n'a pas de limite ; et qui n'a tellement pas de limite qu'il faut qu'elle ressente la fatigue, des choses là vraiment très sensorielles, très sensibles pour regagner quelque chose de l'ordre du corporel. C'est aussi « prendre n'importe quel chiffon », c'est-à-dire quelque chose d'assez dégueulasse en fait – elle l'exprimait comme cela –, n'importe quoi, pour précisément effacer ce qu'elle avait fait, c'est-à-dire effacer sa production. On est là dans quelque chose aussi qui va indiquer l'autodestruction, quelque chose à l'oeuvre de l'autodestruction ; donc elle l'efface et elle le dit elle-même jusqu'à éventuellement tout compromettre, c'est-à-dire jusqu'à quasiment déchirer le papier, pas tout à fait mais presque. Son expression,

c'était « mettre les choses en péril » : mettre le papier en péril, mettre l'écriture en péril, mettre les choses en péril. Et puis quand même, elle récupère au dernier moment, à la limite de... Là aussi c'est mettre en quelque sorte dans le réel la question des limites jusqu'à ce que ça puisse éventuellement se déchirer, mais ça ne se déchire pas. Donc le chiffon, n'importe quoi pour quand même effacer sa production. La question des limites. Lorsque le papier est sec, eh bien, ça fait sur le papier – j'allais dire des moments, mais ce ne sont pas des moments – des tâches de transparence. Des tâches de transparence, c'est paradoxal parce qu'une tâche c'est plutôt opaque, c'est au contraire quelque chose qui vient l'effacer. Et bien là, ce sont des tâches de transparence, c'est-à-dire que le papier s'est trouvé tellement aminci qu'en effet on peut voir quelque chose de derrière, c'est-à-dire une transparence qui viendrait de derrière le papier, de derrière l'écriture. Et quand même là aussi, quelque chose de limité puisque c'est une tâche de transparence.

Donc il me semble, mais encore une fois c'est après avoir repris tous ces discours, toutes ces modalités d'expression que, dans ce fragment-là, il y a quasiment tous les éléments essentiels qui se rapportent au corps : cette transparence, ce manque de limite, ce corps extérieur et finalement rebut, déchet que l'on peut biffer, gommer avec le premier chiffon sale. Et elle insistait là-dessus, le chiffon à meubles, n'importe quoi, avec quoi elle gommait le papier mais avec quoi aussi elle s'essuyait les mains.

Je prends cet exemple-ci parce qu'il m'est apparu tout à fait paradigmatique. J'ai retrouvé dans le discours de la pathologie de ces femmes mélancoliques toujours une sorte de crainte, de peur des formes, d'horreur de la forme et en particulier de la forme du corps féminin. Derrière cela se profilait l'image maternelle d'une femme au contraire forte et envahissante. C'est en cela que résiderait un premier noyau peut-être métapsychologique de cette extériorité du corps, du moins chez la femme mélancolique, à savoir dans le rapport du sujet avec j'allais dire l'horreur des formes ou l'horreur des formes envahissantes, quelque chose de cet ordre-là et l'impossibilité pour le sujet précisément d'entrevoir donc les limites de son corps ; ce que j'appellerai des cernes, les lignes de son corps, de l'espace extérieur, quelque chose aussi qui lui ferait s'approprier ce que l'on appelle un espace propre, comme l'espace qu'on manie soi-même.

On a chacun un espace propre, on occupe de manière très personnelle l'espace, c'est quelque chose qui se trouve entre les lignes de son propre corps et puis l'espace extérieur. Il y a une pratique de l'espace, une pratique toute personnelle, toute singulière de l'espace. On s'approprie l'espace d'une manière très originale, et le sujet mélancolique, lui, se confronte avec ces formes presque terrifiantes, presque ogresses d'une image maternelle, en tous les cas d'une image idéale, de quelque chose d'à la fois archaïque et idéal, qui le met toujours en passe d'être envahi par ces formes. Alors, j'ai repéré dans les différents discours des patientes cette position de fragilité vis-à-vis, la plupart du temps, du modèle maternel. C'est un premier noyau métapsychologique ; il faut encore, bien entendu, aller plus loin. Le modèle maternel, s'il est pris dans la réalité à travers le discours des patientes, renvoie à quelque chose de l'ordre de ce qu'on pourrait appeler une instance idéale qui sera plus celle sans doute de l'idéal du moi – à la fois chez Freud et chez Lacan d'ailleurs.

Cette patiente s'était trouvée mariée, avait deux petits enfants et disait : « Mais je ne peux pas voir ma mère ; dès que je suis chez moi et qu'elle vient en week-end, eh bien, elle semble envahir tout l'espace. Alors, je lui laisse tout. La cuisine à faire, les enfants, etc. Je lui laisse tout. Moi, je ne puis plus rien faire. » C'était quelque qui résultait là d'un fantasme, cette mère envahissante qui en arrivait à envahir l'espace mais en même temps à s'approprier les enfants, la cuisine, etc. Une autre patiente, dans un rêve, se voyait ou revoyait le jour de son mariage ; « elle n'avait rien à se mettre », comme on dit là en terme de mode « je n'ai plus rien à me mettre » – quand on veut acheter des choses, c'est une solution un peu facile. Eh bien, c'était cette expression là qui lui revenait dans ce rêve : « Je n'avais rien à me mettre pour le jour de mon mariage. Par contre, ma mère, elle, avait une très belle toilette. Et je lui ai dit, dans mon rêve : "Mais maman, c'est moi qui me marie" "Oui, mais toi, ça n'a pas d'importance" », lui aurait répondu, cela en rêve, la mère. Dans un premier récit du rêve, quelque chose qui vient recouvrir l'image de la patiente et vient là la terrifier.

Il ne semble pas qu'il s'agisse toutefois d'une valorisation ou d'une dévalorisation de l'image, comme on peut encore l'entendre du côté des sujets dépressifs, dans le sens « je me sens vraiment moche, je ne me sens pas bien ». Ce n'est pas tellement ça dont il s'agit chez le sujet mélancolique, mais, l'image, il n'en parle pas encore une fois ou alors comme cela, en rêve. Parce qu'il n'en a pas ou parce qu'il semble ne pas se l'être approprié, en tous les cas d'une manière suffisamment stable, d'une manière suffisamment référentielle. Alors par contre ce dont il parle, c'est du miroir et du regard au sens où : « Je ne veux pas me regarder dans un miroir parce que j'y vois le visage de ma mère. Je ne veux pas me regarder dans un miroir parce que ce n'est pas mon regard, c'est le regard de ma mère où le regard d'une autre personne. »

Et là encore, je parlerai d'un exemple qui semblerait tiré d'un livre mais que j'ai tout à fait entendu d'une patiente d'une trentaine d'année qui rêvait de miroir, qui rêvait d'un miroir dont elle avait peur ; elle ne voulait pas se regarder dans le miroir. Et cette patiente gardait en dépit de son âge un visage extrêmement jeune, même dans la réalité ça ne pouvait pas ne pas frapper. Un visage vraiment très jeune, tout le monde le lui disait d'ailleurs. Et l'on ne cessait ou l'on n'avait cessé de lui dire depuis qu'elle était petite qu'elle ressemblait vraiment « comme deux gouttes d'eau » à sa mère. Ce qui sans doute va se trouver lié au fait qu'elle ne se regardait pas dans le miroir. Et puis, à un moment donné, elle est revenue ; c'était une patiente qui était en face-à-face – dans les histoires de miroir, bien souvent les patients restent là en face-à-face. Elle me disait : « Mais j'ai vieilli. J'ai changé. Il me semble que j'ai vieilli. » Ça c'est quelque chose dont vous pouvez avoir l'expérience, celle d'un moment dans la cure analytique ou dans l'entretien thérapeutique, en fonction duquel la personne vous dit : « J'ai changé de visage. J'ai récupéré ou j'ai pris un autre visage. » Et un visage qui bien souvent en effet, j'allais dire « prend son âge », un visage qui laisse se marquer le temps. Je crois que c'est tout à fait important pour la mélancolie, ce temps suspendu, ce temps fixe, quelque chose qui n'a plus de futur parce qu'il n'y a plus de projet et quelque chose qui perdure du passé : « C'est toujours comme ça et ça restera toujours comme ça et ça a toujours été comme cela ». Donc il y a là une espèce de suspension du temps. Et je crois que c'est tout à fait intéressant et important de noter le moment où le patient vous dit, « mon visage a vieilli ». La plupart du temps c'est comme ça qu'il le dit et ce n'est pas si mal après tout qu'un visage vieillisse, y laisse s'y marquer le temps.

Et puis, deux séances après, la patiente revient et me dit : « Oui, j'ai changé, tout le monde l'a remarqué. Et maintenant tout le monde me dit que je ressemble à ma cousine. » C'était vraiment quelque chose qui faisait en sorte que cette patiente avait bien du mal en tous les cas à s'approprier un visage. Elle avait bien du mal à s'approprier une image sans qu'immédiatement un autre visage ou un autre regard vienne recouvrir le sien. Pourquoi ? Il y a là toute une constellation familiale et transgénérationnelle.

Tout cela, toutes ces descriptions-là correspondent déjà à des théorisations propres à l'histoire de la psychiatrie et, plus particulièrement, à la psychiatrie allemande plutôt qu'à la psychiatrie française, à partir de la fin du XIX^e et du début du XX^e. Et puis, bien sûr, à tout ce qui touche à la question de l'acquisition de l'image spéculaire sous la forme de l'identification, c'est-à-dire donc l'image du miroir. On a souvent repéré ou du moins insisté sur la question du vacillement de l'image de soi chez les sujets mélancoliques.

Et un médecin comme Cotard – donc cette fois quand même du côté de la psychiatrie française – a travaillé sur la question de la négation d'organe, à laquelle on peut lier la perte de la vision mentale. Et c'est, je crois, dans un article de 1884 que l'on peut lire l'impossibilité pour le patient de se représenter ce dont il parle, à partir du moment où les personnes, les souvenirs qu'il évoque, sa propre maison, etc., se trouvent absents : s'il ne se trouve pas devant sa maison, s'il ne se trouve pas devant les personnes qu'il évoque, il lui est impossible de se les représenter.

Il y a aussi là un médecin qui a beaucoup travaillé la question de la mélancolie et de l'argent – moi, je n'ai pas travaillé beaucoup cette question de l'argent sinon en m'intéressant à des sociologues allemands, comme G. Simmel –, c'est Jean Guyotat qui s'est beaucoup intéressé à l'argent et à la mélancolie au sens où le mélancolique s'exprime en disant : « Je ne suis rien. Non seulement je ne suis rien mais je suis ruiné. Je n'ai plus rien. » Et Jean Guyotat parle de cette perte de la vision propre au sujet mélancolique en la qualifiant comme une perte de l'érotisation du regard, comme si le regard se trouvait rabattu sur la seule vision fonctionnelle : c'est-à-dire qu'il n'y a plus de regard, il y a simplement de la vision.

Il faudrait réévoquer les phénoménologues dont s'est largement inspiré Lacan, en particulier Sartre, Merleau-Ponty, qui parlent précisément de cette distinction entre l'oeil et le regard, c'est-à-dire la vision au sens strictement fonctionnel du terme, et le regard qui, de par sa définition, est animé d'une intention. Qu'est-ce qu'on fait si ce n'est communiquer par un échange de regard, échange qui fait que le regard, reste toujours un peu « à côté ». Quand on regarde quelqu'un, on ne regarde pas ses yeux, on est capté aussi par un regard. Si l'on voit les yeux, on échappe au regard. Il y a quelque chose qui ne peut pas aller ensemble entre la vision au sens purement fonctionnel du terme et l'oeil, et puis le regard, le regard qui passe un peu à côté et qui cherche autre chose. Lacan s'est largement inspiré des études des phénoménologues puisque, pour lui, l'intention des phénoménologues dans le regard se trouve évidemment portée sur la question du voile, autrement dit quand on regarde, que ce soit un paysage ou l'autre, c'est ce qui est caché derrière que l'on aimerait voir. C'est toujours quelque chose qui se trouverait derrière un écran – c'est la question du phallus pour Lacan – mais c'est quelque chose qui se trouve toujours caché. Et il évoque l'anecdote que l'on trouve chez Plin (XXV, 65) de ces deux peintres Zeuxis et Parrhasios qui rivalisaient chacun dans le trompe-l'oeil, qui rivalisaient donc dans leur peinture à propos de la réalité même de leur peinture, en se demandant lequel d'entre eux allait pouvoir peindre d'une manière telle qu'on allait presque confondre la

peinture avec la réalité. Je crois que Zeuxis a peint des raisins d'une manière réaliste et tellement réaliste que les oiseaux venaient y picorer. Et puis Parrhasios peint lui aussi ; et puis montre sa toile à Zeuxis qui dit : « Oui mais, retire le voile maintenant pour que je vois ta peinture. » Et puis le voile c'était bien entendu la peinture de Parrhasios, c'était un voile peint, tellement bien peint que Zeuxis lui a demandé : « Pour que je puisse voir ta peinture, retire donc ce voile. »

Lacan reprend cette question-là dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* pour justement témoigner de cette intention qui se trouve animer le regard : on est toujours là en train de vouloir voir ce qui est derrière le voile.

La vision, purement fonctionnelle, vient se rabattre sur le regard. On peut ne plus voir son image dans la mesure où celle-ci se trouve recouverte de cette espèce de toute-puissance du modèle qui, dans la réalité bien souvent, s'offre comme un modèle maternel, comme quelque chose qui aurait pu se trouver là érotisé. Et la première des figures qui devrait se trouver érotisée c'est bien quelque chose de l'ordre à la fois du regard de l'autre et nécessairement de son propre regard, c'est-à-dire de sa propre image dans le miroir.

La question de l'expérience du miroir, il faut la voir, pourrait-on presque dire, en songeant à deux identifications synchrones : quelque chose de l'ordre de l'identification déjà à l'autre, c'est-à-dire au visage de l'autre puisque l'expérience du miroir pour Lacan ne peut se concevoir s'il n'y a pas déjà l'autre participant de l'expérience, participant de la phase du miroir, et l'identification au reflet du miroir. Et le miroir repose sur trois pôles : bien sûr l'enfant, l'infans, qui n'utilise pas encore le langage et le miroir, son reflet, mais aussi l'autre qui participe du miroir, qui participe de cette expérience et vers lequel d'ailleurs l'enfant se tourne comme pour lui demander caution, comme pour lui demander en quelque sorte de jouer avec ce reflet du miroir. Cela a des incidences beaucoup plus structurales que génétiques. Il est évident qu'il ne s'agit pas de se demander par rapport aux patients : « Tiens, qu'est-ce qui s'est passé entre six mois et demi et dix-huit mois ? » Mais on va retrouver au sein même des discours la configuration du miroir. Et c'est cela qui m'a fait penser à faire jouer cette expérience comme cela, comme un recouvrement de l'image spéculaire, du reflet du miroir, quelque chose de l'ordre du moi idéal, par ce modèle extérieur tout puissant, cette première identification dont parle Lacan au visage de l'autre qui donne précisément ce cadre familial que Lacan relie au cadre même de l'espèce, à l'intérieur duquel la propre image du sujet devrait se dessiner. Il y a une identification à l'espèce, une identification à la question même du cadre et de la forme.

Ce que Winnicott aussi mais d'une manière plus simple appelle « l'identification au visage maternel » comme un premier miroir. Winnicott dit d'ailleurs dans son dernier article de *Jeux et réalité* que Lacan a oublié dans son stade du miroir d'insister sur le fait que le visage de la mère, c'est déjà un premier miroir pour l'enfant. Je ne pense pas qu'il l'ait oublié, simplement il l'a déjà formalisé sans dire qu'il s'agissait de la mère à proprement parler, c'est cet adulte – il parle de l'adulte dans le stade du miroir – c'est cet adulte qui participe de l'expérience et que l'enfant fait participer, que l'enfant intègre dans l'expérience. Alors c'est vrai qu'il y a une double identification au visage, au représentant de l'espèce et puis une identification bien sûr au reflet du miroir, c'est-à-dire au Moi idéal, à sa propre image mais autorisée, permise, rendue possible par la question du cadre de l'espèce, quelque chose là de générique.

Et il semblerait qu'en ce qui concerne le sujet mélancolique, cette identification au reflet spéculaire soit véritablement défailante au point que, précisément, dans ce qu'ils expriment ces sujets, dans ce qu'ils disent, ils font référence simplement au modèle idéal qui serait plutôt du côté de l'idéal du Moi, quelque chose de l'ordre d'une toute puissance, terrifiante la plupart du temps, auquel il s'accroche parce que c'est tout de même ce qui les tient, ce qui permet qu'on ne parle pas d'image morcelée comme celle des schizophrènes. Il ne s'agit pas de cela pour le sujet mélancolique mais d'une autre « défailance spéculaire ».

Alors on observe encore dans une interrogation sur laquelle Freud nous laisse en suspens dans *Deuil et mélancolie*, en 1917, une interrogation un peu étonnante relativement au paradoxe de ce qui relie le sujet mélancolique à l'autre quand celui-ci devient objet d'amour. Il est vrai qu'un sujet mélancolique, c'est quelqu'un qui se tient plutôt isolé, replié sur lui-même dans une espèce d'anesthésie psychique, etc., de repli sur soi, d'une inhibition généralisée. Mais il y a, Freud le souligne aussi, des moments de « coup de foudre », c'est-à-dire des moments où tout d'un coup un autre – je préfère dire un autre que l'Autre – se trouve là, érigé sur un piédestal et dans une espèce de relation qu'apparemment on qualifierait de relation amoureuse. Freud a évoqué la passion amoureuse comme un modèle pathologique dans *Totem et tabou*, il en fait le prototype normal des psychoses. On connaît la passion amoureuse et la question de l'hypnose dans *Psychologie collective et analyse du moi*, etc. Et dans *Deuil et*

mélancolie, il se demande ce qui fait que ces sortes d'investissement pour le sujet mélancolique se composent à la fois ou se trouvent supportés par une espèce de choix d'objet absolu et de sentiment absolu, massif, et puis que l'attachement à l'objet soit si fragile, c'est-à-dire si labile ? Autant l'objet est mis dans une position idéale, sans doute en lieu et place de l'idéal du Moi – c'est la définition de la passion amoureuse pour Freud –, dès qu'il y a quelque chose qui ne va pas, un détail de travers, mais vraiment un détail, tout s'écroule. Tout s'écroule aussi rapidement d'ailleurs que l'établissement même de la relation amoureuse ; aussi rapidement, celle-ci se rompt ; et puis le mélancolique revient en disant : « Je le savais bien. Ça ne pouvait être que comme ça. J'ai été encore trahi. C'est toujours la même chose. Etc. »

C'est une question, celle, dit Freud, de la forte fixation à l'objet d'amour et de la faible résistance de l'investissement d'objet. Situation tout à fait paradoxale. Il explique cela en disant : le choix d'objet s'établit sur une base narcissique. Et il parle de l'identification narcissique et de la relation amoureuse. Il est vrai qu'il y a toujours la part d'identification narcissique, mais est-ce une identification narcissique au sens cannibalique du terme, au sens de la dévoration, ou est-ce quelque chose d'une relation amoureuse qui s'instaurerait ? Pour Freud, le mélancolique, ce ne serait qu'une histoire d'identification narcissique, une dévoration d'objet et non pas du tout une relation à l'autre dans une différence possible ou dans un trait de différence possible.

On pourrait entrevoir cela comme une possibilité à un moment donné qu'aurait le sujet mélancolique de faire porter à l'autre précisément les traits de l'idéal du Moi, les traits de ce modèle, de ce modèle absolument implacable, rigide, seule manière pour le sujet mélancolique d'avoir une relation à l'autre, espèce de relation absolue qui éclairerait la métapsychologie du coup de foudre qui n'est pas loin. Bien entendu, l'autre est dans l'impossibilité totale de supporter une telle référence absolue et ne peut qu'être le traître, l'imposteur pour le sujet mélancolique.

Tout cela pour conforter un peu cette utilisation du modèle théorique qu'est la question du spéculaire chez Lacan ; utilisation qui se trouve encore confortée par une référence à Otto Rank que donne Freud dans l'article sur le narcissisme de 1914. Je me suis donc reportée à Otto Rank. Le premier article sur le narcissisme, paru en 1911, est donc un article d'Otto Rank, *Contribution au narcissisme*. Dans cet article, Otto Rank analyse les rêves d'une de ses patientes, rêves dans lesquels la patiente rêve de son portrait, d'un tableau qui représente son portrait ; celui-ci se trouve photographié et les photos sont des photos qu'on lui a envoyées et qui se trouvent elles-mêmes dans trois lettres. Il y a comme cela un cheminement de la lettre, à la photo, au portrait. Rêve passablement cadré, si l'on peut parler comme cela. Et Otto Rank en profite pour analyser son rêve d'une manière assez originale en y distinguant le cadre et le tableau. Pour lui, le cadre du rêve (*der Rahmen*) serait constitué par les pensées du rêve et les fantasmes. Et puis le tableau (*das Bild*) qui peut aussi être l'image, ce serait la scène narcissique, ce serait la projection ; je cite Otto Rank : « Ce serait la projection de l'état intérieur du patient hors de son inconscient. »

Je vais essayer de conclure sur la question du cadre et des bords avec rêves que je n'ai entendus – mais peut-être avez-vous l'expérience d'autres lieux et d'autres circonstances – que dans la cure, que dans la dynamique même du travail de la cure. Et ce sont des rêves qui m'ont semblé assez spécifiques des sujets mélancoliques et que j'ai appelés des « rêves de sidération ». Les patients les expriment comme cela : « Je ne suis pas dans mon rêve. En rêvant, je vois mon rêve. » C'est toujours cadré, c'est toujours limité. C'est une scène – là je pense au rêve d'un patient –, qu'il raconte en disant : c'est comme une carte postale, une vieille carte postale jaunie ; c'est un paysage. Il y a une maison. C'est un village de campagne. Il y a des voitures à chevaux. Et c'est complètement figé. C'est complètement fixe. C'est immobile. Devant la maison, il y a un vieillard, sans doute aveugle, la bouche ouverte. Et le seul moteur dans ce rêve, c'est, à un moment donné, une voiture à chevaux qui arrive, un facteur en descend et remet dans les mains du vieillard une lettre. Cette lettre pour le patient est destinée à un jeune homme qui se trouve dans la maison mais qu'on ne voit pas, qui doit être occupé à quelque chose. C'est quelque chose qui est en train de passer de l'un à l'autre, c'est une lettre qui fait un lien, qui passe de l'un à l'autre quelque chose qui peut se dire à quelqu'un qu'on ne voit pas. Et celui qu'on voit dans le rêve, il est justement aveugle. Mais ça peut mener loin là aussi. Je ne peux analyser un tel rêve, ça prendrait trop de temps et nous mènerait à des choses particulières et sans rapport avec ce que nous sommes en train de dire.

L'important, c'est l'immobilité du rêve et le sentiment d'étrangeté que semblait là en ressentir le patient en disant : « Ça n'appartient pas à quelque chose de la vie. Ça n'est pas un rêve normal non plus. C'est comme si c'était un tableau vivant. » Et un tableau vivant, c'est précisément quand on regarde du théâtre, quand on regarde des ballets, c'est précisément, à un moment donné, des personnages qui s'arrêtent de bouger, qui sont vivants mais qui font comme s'ils ne l'étaient pas. Donc il y a quelque chose dans ces rêves qui fait dire ensuite au patient – bon, c'est glacé, c'est figé, etc. – mais qui lui fait dire aussi qu'il ne sait plus s'il était mort ou vivant. Et c'est précisément dans *L'inquiétante étrangeté* de Freud ce que dit un auteur, que Freud peut-être laisse trop de côté, qui s'appelle

Jentsch et qu'il cite. Jentsch dit précisément que ce sentiment-là vient sans doute du fait qu'on ne parvient pas à savoir ou à distinguer dans un personnage s'il est mort ou s'il est vivant. Comme ces automates, comme ces poupées de cires, etc. ; comme la poupée Olympia de l'Homme au sable du conte d'Hoffmann.

Ces rêves-là confortent encore cette histoire spéculaire dans la mesure où si le patient est en dehors du rêve et s'il regarde, c'est bien que cette immobilité, cette fixité de la scène peut se trouver inversée, c'est-à-dire qu'il y a quelque chose qui s'est trouvé regarder le patient, le capter, pour le plonger, lui, dans une espèce de sidération et de fixité. On peut sans doute interpréter le rêve à l'envers. Tout comme l'Homme aux loups. L'Homme aux loups, c'est aussi un rêve cadré : il voit les loups à travers la fenêtre tout autant que les loups le fixent. Et le patient se trouve donc en dehors de la scène, en dehors du rêve.

Cela conforterait encore cette prégnance des bords, cette prégnance du cadre aux dépens du contenu même de la scène. Cela conforte aussi dans la métapsychologie, toujours pour parler du corps – mais le corps se résout au spéculaire dans cette métapsychologie de la mélancolie –, cette prégnance des bords extérieurs au patient qui remplit une fonction dans une structure tout à fait particulière qui n'est ni celle de la psychose au sens où on l'entend habituellement ni celle de la névrose non plus ; c'est pour cela que je garde la catégorie des névroses narcissiques de Freud. Donc ces bords, ces cadres, l'extériorité de ces bords, s'ils ne remplissaient pas là leur fonction, induiraient en quelque sorte le patient à chercher sa référence encore en-deçà ou au-delà, en passant à travers le cadre, c'est-à-dire en rejoignant cette sorte de vérité ou de lumière qui se trouve derrière les choses, pour reprendre l'exemple de la patiente qui écrit et qui laisse transparaître de la lumière derrière – la question même de la transparence. Si la transparence ne se trouve pas cadrée – j'allais dire encerclée – par des bords, sans doute en effet induit-elle ou pourrait-elle induire le patient à rechercher ce qu'il y a derrière et à s'assimiler ou à s'identifier dans la réalité même du passage à l'acte au fait qu'il n'y a rien derrière, comme on le disait du tableau tout à l'heure, à quelque chose qui est précisément chute. Et la fonction de ces bords, dans une structure, encore une fois, tout à fait particulière, témoigne d'une première approche métapsychologique de la mélancolie. Mais on passe cette fois du corps aux cernes du corps et nécessairement à la question même du spéculaire.