



Distinction sommaire du passage à l'acte et de l'*acting out* *Patrick ROUX*

La distinction entre le passage à l'acte et l'*acting out* est d'une grande importance pour la clinique, notamment pour situer la position du sujet.

Le passage à l'acte survient souvent pour résoudre un moment de tension extrême. Le psychiatre Paul Guiraud notait déjà, dans son article sur les meurtres immotivés, que « le malade essayait [de la sorte] de supprimer le *kakon* »¹ (moment de dépersonnalisation).

C'est dans le séminaire *L'angoisse*² que Lacan développe la différence entre les deux concepts à partir de la distinction de deux registres : la scène et le monde. Le *monde* est « l'endroit où le réel se presse » et la *scène* est « le lieu de l'Autre où l'homme a à se construire comme sujet ».³

Le schéma optique lui permet d'illustrer « l'intrication étroite du monde imaginaire et du monde réel dans l'économie psychique »⁴ et ses conséquences⁵. Sur la scène, figure ce qui se montre, c'est-à-dire le lieu où se constitue le sujet, historisé. Dans le monde, se trouve la réalité cachée, les objets *a*. Les « morceaux du corps originel » ne s'intègrent à l'image du corps – pour devenir un bouquet *i(a)* – que si le sujet se trouve dans une certaine position symbolique.

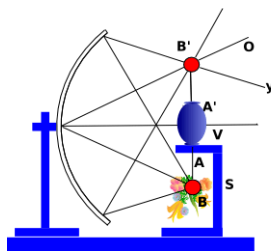
¹ Guiraud P., Cailleux B., « Le meurtre immotivé, réaction libératrice de la maladie, chez les hébéphréniques », *Annales Médico-Psychologiques*, novembre 1928, n°12, p. 357-358. Il dit aussi « tuer la maladie ». Pour le paranoïaque, le mot n'est pas suffisamment le meurtre de la Chose, puisqu'il lui faut à l'occasion frapper la Chose, le *kakon* en l'Autre.

² Lacan J., *Le Séminaire*, livre X, *L'Angoisse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2004.

³ *Ibid.* p. 137.

⁴ Lacan J., *Le Séminaire I, Les Écrits techniques de Freud*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1975, p. 93.

⁵ Autrement dit, ce montage est une métaphore du nouage entre le réel, l'imaginaire et le symbolique par lequel se produit un sujet.



Cela permet à Lacan de construire l'opposition entre le sadisme et le masochisme : le sadique se présente sur la scène, comme provoquant l'angoisse de l'Autre, pour trouver en lui l'objet *a*, qui produit sa jouissance. Le masochiste, au contraire, s'affiche comme un déchet sur la scène, soumis à l'Autre, tandis que sous la barre, il provoque de l'angoisse. On peut situer selon cette même matrice le passage à l'acte et *l'acting-out*.

Sortie de scène

Dans le passage à l'acte, le sujet rejoint l'objet *a* sous la barre, dans une sortie de la scène qui ne laisse plus de place à l'interprétation, au jeu du signifiant. Il s'identifie à l'objet *a*. Il rejette la scène et s'exclut radicalement de l'Autre. « Le laisser-tomber est le corrélat essentiel du passage à l'acte. »⁶ Le sujet \$, divisé par la marque du signifiant, est éclipsé littéralement, dans le plus grand embarras. C'est comme s'il ne pouvait plus prendre la parole sous aucun nom, en tant qu'identifié à l'objet.⁷

Lacan prend pour exemple, la réaction de la jeune patiente de Freud, Dora, face aux avances de l'ami de son père, M. K. En voulant la séduire, il a cette phrase malheureuse : *Ma femme n'est rien pour moi*. À cet instant Dora sort de la scène de l'énonciation : elle gifle M. K. C'est un moment d'angoisse. Elle sort de sa relation avec M. K. car elle ne reconnaît pas l'image - *i(a)* - dans laquelle elle veut être aimée. Étant identifiée à Mme K., elle se trouve par cette phrase, annulée en tant que femme. Elle disparaît du miroir que constituait pour elle Mme K., M. K. étant le point d'où elle se voyait.

Ainsi, le passage à l'acte est un moment de disparition de soi, de chute du sujet qui peut être corrélé à une vacillation du corps imaginaire.⁸

⁶ Lacan, J. *Le Séminaire*, livre X, *L'angoisse*, op. cit., p.136.

⁷ Cette impossibilité de dire frappe certains auteurs de passages à l'acte criminels au cours de leur procès. Ce silence, provoque incompréhension et colère, interprétations imaginaires.

⁸ Il en va de même pour la fugue : le sujet quitte la scène pour le monde, à la rencontre « de quelque chose de refusé partout », *Ibid.*, p. 137.

Entrée en scène

Dans l'*acting out* au contraire, le sujet \$, surgit sur la scène, dans un appel à l'Autre, dans une mise en scène de l'objet qui ne peut se dire, mais qui cherche à être entendu. Et si cela reste dans le registre du ratage, c'est parce que l'objet *a* est irréprésentable. « L'*acting out* est essentiellement quelque chose, dans la conduite du sujet, qui se montre. »⁹ Dans la cure, il appelle l'interprétation¹⁰. Mais qu'en est-il de l'*acting out* hors de la cure ? « L'*acting out*, c'est le transfert sauvage. »¹¹

Pensons au personnage d'*Hamlet*, qui ne parvient pas à dénoncer le meurtre de son père commis par son oncle, avec la complicité de sa mère. Tout au long de la pièce, Hamlet ratiocine, il n'arrive pas à faire éclater la vérité. Elle est indicible car elle concerne la jouissance de sa mère. Il est incapable de poser l'acte d'énonciation que lui a demandé le fantôme de son père. Il a recours à une autre scène. On assiste alors à une pièce dans la pièce, une monstration où la vérité surgit, par l'intermédiaire d'une mise en scène savante, où les comédiens vont mimer, sans rien dire, la scène du meurtre du père. C'est adressé à Claudius : « Le transfert sans l'analyse c'est l'*acting out* »¹².

⁹ *Ibid.* p. 145.

¹⁰ *Ibid.* p. 147.

¹¹ *Ibid.* p. 149.

¹² *Ibid.*