



**HAL**  
open science

## Métapsychologie de la barre de mesure

Frédéric Vinot

► **To cite this version:**

Frédéric Vinot. Métapsychologie de la barre de mesure. Oxyoron, 2012, Séminaires 2010-2011, 3. hal-03651017

**HAL Id: hal-03651017**

**<https://hal.science/hal-03651017>**

Submitted on 25 Apr 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Métapsychologie de la barre de mesure

Frédéric Vinot

Maître de Conférences en Psychologie Clinique - Université de Nice - Laboratoire LIRCES (EA 3159)

[frederic.vinot@yahoo.fr](mailto:frederic.vinot@yahoo.fr)

transfert, improvisation, rythme, barre de mesure, pulsion, souvenir-écran.

Dans *Le motif du choix des coffrets* (1913), Freud écrit que le processus analytique engage « sur un chemin qui conduit d'abord au sein de l'imprévu (*Unvorhergesehene*), de l'incompréhensible, peut-être au prix de détours, à une destination (*Ziele*) ». Nous disons qu'à l'imprévu doit répondre l'improvisation. Pas de clinique analytique sans part d'improvisation, dont il faut bien proposer une modélisation. Dans le jazz, né quelques années après la psychanalyse, la pratique de l'improvisation s'est construite autour de la barre de mesure, dans un mouvement de franchissement et d'affranchissement. Rapprocher l'improvisation en jazz et l'improvisation en clinique requiert donc de penser une métapsychologie de la barre de mesure et ses effets dans le transfert. Deux dimensions en sont développées : la dimension imaginaire liée au souvenir-écran et la dimension symbolique (scansion de l'interprétation).

## INTRODUCTION

Dans « Le motif du choix des coffrets » Freud a une phrase étonnante. Il vient pour la première fois dans le texte d'avoir recours à une interprétation, relevant de la symbolique, lorsqu'il écrit : « *Nous avons déjà eu recours une fois à des techniques psychanalytiques lorsque nous avons élucidé les trois coffrets comme symbolisant trois femmes. Si nous avons le courage de poursuivre avec ce procédé, nous nous engageons sur un chemin qui nous conduit d'abord au sein de l'imprévu, de l'incompréhensible, peut-être au prix de détours, à une destination* »<sup>1</sup>. Cette phrase est déjà en soi un enseignement, car là où l'on pourrait croire que l'application d'une interprétation symbolique pourrait ouvrir, de façon rassurante et efficace, sur un *plus-de-sens* (là où la psychanalyse comme doctrine serait réconfortée dans son savoir), c'est au contraire à un *pas-de-sens* que Freud accepte de se confronter : l'interprétation symbolique est telle qu'elle ménage tout de même une ouverture à l'imprévu et à l'incompréhensible. Et l'on remarquera par la suite que c'est le terme de destination (*Ziele*, comme pour la pulsion) qui est utilisé et non pas, par ex. celui d'élucidation, où la lumière serait complète sur l'imprévu et l'incompréhensible. Au passage, on peut également remarquer que Freud prend la peine de nommer ces deux dimensions : imprévu/incompréhensible, ce qui revient donc à les distinguer. Que Freud fasse une place à l'incompréhensible (*Unbegreifliche*), on peut le comprendre, venant de celui qui ménagea un ombilic à sa théorie du rêve. Plus étonnante, par

---

<sup>1</sup>Freud S., « le motif du choix des coffrets », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, 1985, p.69.

contre, est l'apparition de l'imprévu (*Unvorhergesehene*). Ce n'est tout de même pas chose aisée, de soutenir qu'il y aura de l'imprévu dans un texte que l'on écrit soi-même ! Comme si Freud laissait supposer une possible mise en continuité de l'écriture et de l'écoute par le biais de l'accueil de l'imprévu... Car il faut bien le considérer : l'imprévu, c'est avec cela que nous travaillons au quotidien. Recevoir un patient et tenter de s'ouvrir à ce qui n'était pas prévu, c'est recevoir l'invité surprise : l'inconscient. S'ouvrir à l'imprévu, à la surprise, soit. Mais en quoi réside cette ouverture, cet accueil de la surprise ? C'est là qu'il me semble qu'à l'imprévu doit répondre l'improvisation. On voit bien, tout de même, que parler d'imprévu, c'est déjà indiquer que, d'une certaine façon, la pente de l'écoute est de prévoir, d'anticiper, de guetter le déjà-connu, la re-connaissance. Parler d'imprévu c'est bien marquer que quelque chose était prévu. Et l'on peut déjà supposer qu'aller contre cette pente ne va pas de soi. L'improvisation serait donc l'acte qui prend en compte le surgissement de l'imprévu, qui irait à rebours du prévu.

Cela fait quelque temps que je tente de cerner davantage ce qu'il en est de cette improvisation dans la pratique clinique, comment on pourrait se surprendre à l'envisager. Et il me paraît de plus en plus clair qu'une passion pour les musiques improvisées ne peut être complètement étrangère à une passion pour les pratiques improvisées, autre nom de la clinique que je vous propose aujourd'hui. Parler de la clinique comme d'une pratique improvisée ne me semble pas complètement hors de propos, à partir du moment où l'on laisse de côté la valeur péjorative qu'a pris le verbe improviser au XIX<sup>e</sup> siècle. Toute la pratique musicale montre qu'improviser ce n'est pas faire n'importe quoi, n'importe comment, sans travail préalable.

## RAPPEL ET REFORMULATION

C'est la troisième fois que j'interviens publiquement sur cette question que je formulerai aujourd'hui ainsi : l'improvisation musicale peut-elle nous être d'un quelconque secours pour la modélisation de l'improvisation en clinique ? Et petit à petit quelque chose s'est construit comme une conception, qu'il me faut présenter ici de nouveau pour pouvoir préciser en quoi mon propos de ce soir va concerner la barre de mesure. Je demanderai donc un peu d'indulgence et de patience, à ceux qui m'ont déjà entendu sur ce thème.

En prenant l'improvisation en jazz comme « interlocutrice » de mes questionnements cliniques et théoriques, je n'ai pas pu ne pas m'interroger sur la fonction de ce qu'on appelle, en France, « grille ». Une grille, c'est une représentation graphique de la structure harmonique d'un morceau, qui sert en quelque sorte, de moyen mnemo-technique, pour l'improvisateur et ses accompagnateurs, même pour un morceau qu'ils n'ont encore jamais joué. Elle peut-être décrite ainsi : « les accords chiffrés composant la trame d'un thème sont écrits dans des petites cases rectangulaires accolées et groupées en une seule grille. Chaque case représente une mesure et la grille contient donc un nombre de petits rectangles égal au nombre de mesure du thème »<sup>2</sup>. La grille met graphiquement en évidence les passages d'un accord à un autre, ainsi que la structure du morceau (AABA, par ex.). En elle-même elle n'apporte rien de plus qu'une partition, mais elle en diffère car la partition est faite sur des portées et sur ces portées, il y a des

---

<sup>2</sup>Carles P., Clergeat A., Comolli J.-L., *Dictionnaire du Jazz*, Laffont, p.473.

notes, celles de la mélodie : la partition est l'écriture de la mélodie. Dans la grille, la mélodie en tant qu'écrite a disparu, les notes s'effacent alors au profit de lettres chiffrées désignant les accords. Ne reste donc que la structure harmonique : combien de mesures ? Quels accords ? Et combien d'accords et lesquels à l'intérieur de chaque mesure ?

L'improvisation, en jazz s'est donc bâtie à partir de la structure harmonique : comment improviser non pas sur la mélodie (c'est le cas de l'ornementation) mais à partir des accords sur lesquels la mélodie est construite. Le point important, c'est que l'improvisation se fait, dans ce cas, à partir d'une grille pré-existante, un pré-texte. L'improvisateur est donc en situation de répondre au contenu de la grille. Il reçoit de la grille un message sous forme d'accord avec lequel il doit composer. En quelque sorte, il doit *faire avec* l'Autre de la grille. Autre qui lui pré-existe, qui lui offre une structure symbolique pré-existante, mais qui en même temps ne lui dit pas quoi en faire : cet Autre se tait quant à la façon de développer et d'articuler un solo. Ainsi, lire et déchiffrer les notes d'une partition n'a rien à voir avec l'opération requise dans l'improvisation. On peut s'en apercevoir lorsqu'un musicien qui a reçu une formation plus qu'honorable dans la lecture de note et l'interprétation de partitions se retrouve véritablement interdit devant une suite d'accord qui requièrent de lui l'invention d'une ligne mélodique et non plus une ornementation.

Dans ce type d'improvisation, j'ai été particulièrement intéressé par le rôle de la barre de mesure. Quelque soit le nombre de temps à l'intérieur d'une mesure, la barre matérialise graphiquement le premier temps de la mesure, et donc la première confrontation à l'accord de la mesure, le temps du premier choix. La barre de mesure signe en quelque sorte l'entrée du musicien dans un univers harmonique particulier, c'est-à-dire orienté par une tonalité, et au sein duquel il se trouve en situation de répondre à l'appel de l'Autre de la grille en opérant des choix. Pour le dire autrement, la barre *marque d'un trait* le temps initial qui installe l'improvisateur dans un dispositif d'appel et de réponse, qui l'installe en situation de récepteur, ou plutôt d'émetteur ayant à prendre acte de son statut de récepteur. Et ce temps inaugural ne cesse de se répéter. D'une certaine façon, le dispositif de la grille s'offre comme traitement de la répétition.

Une autre dimension de la barre de mesure apparaît si on prend en compte le fait qu'elle est à la fois ce qui sépare et ce qui relie. A ce sujet, je ferai deux petites remarques :

- - d'une part l'histoire de la notation musicale nous apprend que la barre de mesure est apparue vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle lorsque la notation des différentes voix des polyphonies ne s'est plus faite sur des parties séparées, mais sur la même partition. Le plain-chant, qui est une musique vocale, *a cappella* et monodique, quant à lui, ne nécessitait pas ses inventions<sup>3</sup>. La barre de mesure est donc issue d'une contrainte en quelque sorte « sociale », c'est-à-dire qu'elle a permis aux différents chanteurs d'être séparés et reliés à la

---

<sup>3</sup>« Si le plain-chant se passe volontiers de précisions qui lui semblent secondaires, la polyphonie a besoin qu'on indique ses intervalles, sa hauteur absolue et sa mesure », Solange Corbin « La notation musicale », *Histoire de la musique* t.1, (dir. Roland Manuel) Encyclopédie de la Pléiade ; Gallimard, 1960, p. 696.

fois. Chose étonnante (sur laquelle je reviendrai plus bas), l'ancêtre de la barre de mesure se nommait *punctum divisionis* : le point de division, qui au XIV<sup>e</sup>s., sépare des groupes de trois temps appelés « perfections ».

- - seconde remarque : dire que la barre de mesure sépare et relie signifie qu'elle sépare un accord d'un autre, mais en même temps ces accords sont reliés entre eux par la structure harmonique global du morceau, inscrite dans une loi généralement tonale. C'est donc ici le passage d'un accord à un autre qui est envisagé, passage comme *franchissement* de la barre<sup>4</sup>. Et ce qu'on peut observer dans l'histoire du jazz, c'est que le style du soliste renvoie directement au rapport qu'il entretient avec la barre : comment jouer avec ? Comment la franchir ? Par ex. très tôt dans certains enregistrements de Louis Armstrong, on peut repérer comment il entre en tension avec le temps et les accords : en commençant à jouer l'accord avant l'arrivée de la barre... Jouer avec la barre, c'est jouer avec son franchissement, c'est rejouer le temps initial du « comment faire avec l'Autre ? ». Ici, le style est bien le franchissement.

Une des questions passionnantes que pose le jazz, et dont j'ai parlé l'an dernier dans ce séminaire, c'est celle du *free jazz*, c'est-à-dire le moment où certains musiciens, ayant le sentiment d'avoir fait le tour des possibilités offertes par cette structure vont tenter de s'en affranchir, et sur un plan harmonique et sur un plan rythmique, en n'improvisant plus uniquement à partir d'un pré-texte tonal et d'un cadre rythmique régulier. C'est cette tentative d'*affranchissement* de la barre qui m'a paru tout à fait intéressante à explorer notamment dans ses effets musicaux et son accueil critique et esthétique : comment tout à coup orienter mon propos musical en l'absence de pré-texte symbolique ? Comment faire sans pré-texte symbolique ? Question clinique essentielle que l'on peut rapprocher du *sinthome*. En effet, si le franchissement de la barre a à voir avec le symptôme (comment faire avec le désir de l'Autre ?), la pratique de l'affranchissement, elle, nous oriente plutôt vers la nomination d'un Réel, hors pré-texte symbolique, soit : un *sinthome*. J'ai évoqué cette distinction ailleurs<sup>5</sup>, mon propos ici se consacrera à développer la clinique du franchissement.

J'ai tenté de mettre en évidence le rôle de la barre de mesure dans l'improvisation, dès lors si l'on accepte l'idée d'une part d'improvisation dans la pratique clinique, il pourrait sembler justifier de se poser la question suivante : qu'en est-il de la barre de mesure dans la clinique analytique ? Qu'est-ce qui pourrait faire barre de mesure dans la clinique ? Mais poser la question de cette façon laisse entendre qu'il y a déjà quelque chose comme une barre, donc qu'on n'y trouve ce qu'on y cherche... Je reformulerai plutôt la question ainsi, de façon peut-être plus

---

<sup>4</sup>Je n'ometts pas les cas extrêmement fréquents où une mesure contient plusieurs accords et donc où ce passage se fait sans la graphie de la barre. Cela ne change tout simplement aucunement mon propos.

<sup>5</sup>Vinot F., « L'improvisation entre franchissement et affranchissement : d'un enseignement du jazz pour la pratique analytique », *Insistance* n°6, à paraître chez Erès.

juste et plus modeste : la confrontation des deux types de pratiques d'improvisation nous permet-elle d'inventer, ou du moins, nous permet-elle d'opérer à quelque agencement théorique ? Réagencer la théorie, c'est déjà construire une clinique. Le terme de ce réagencement nous conduira proposer une réponse à la question : qu'est-ce que l'analyste apprend dans la rencontre avec l'improvisation musicale ?

## LA BARRE ET LE SOUVENIR-ECRAN

Ce que j'ai énoncé plus haut sur le sujet improvisateur qui compose à partir d'un accord préexistant et venant de l'Autre muet peut s'écrire ainsi : écriture de la barre sur une portée avec du côté gauche (de la barre) le S et du côté droit l'Autre. Cette figure nous ouvre presque immédiatement à une piste de réflexion. En effet, nous avons ici le prototype du schéma L, tel que Marc Darmon l'a retrouvé avec le schéma de la triode dans lequel « *la ligne a'a correspond à la grille de la triode, la tension de cette grille déterminant le passage ou non des électrons de la cathode A à l'anode S* »<sup>6</sup>. Dans cette configuration, la barre de mesure se retrouve alors jouer la fonction de l'axe imaginaire *a'a*.

Cet axe imaginaire qui se répète, et qui peut offrir prétexte à franchissement<sup>7</sup>, je le rapprocherai volontiers d'une forme de répétition qui intervient assez régulièrement dans la clinique, et que Freud évoque à quelques reprises<sup>8</sup> sous le nom de *souvenirs-écrans*. En s'interrogeant sur la conservation de ces souvenirs d'enfance absolument anodins, indifférents, banals<sup>9</sup>, Freud a fini par émettre l'hypothèse que ceux-ci sont fait de la même étoffe que le rêve, constitués par déplacement et condensation et ce n'est qu'à ce titre qu'ils jouent une fonction de conservateur<sup>10</sup>. Je les rapproche de la barre de mesure prise dans sa fonction imaginaire car ces souvenirs-écran ont non seulement une particularité visuelle mais font retour périodiquement dans le défilé associatif : « *les souvenirs d'enfance indifférents semblent ne pas nous quitter pendant une bonne partie de notre vie* »<sup>11</sup>.

<sup>6</sup>Darmon M., *Essais sur la topologie lacanienne*, Editions de l'Association Lacanienne Internationale, Paris, 2004, p.75

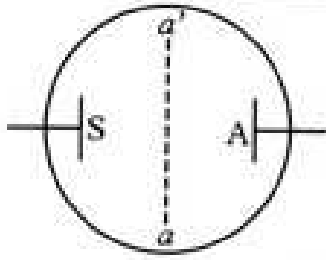
<sup>7</sup>« La relation de l'Autre (A : l'inconscient comme lieu) avec le sujet (S, mais aussi *Es*), représentée par l'axe symbolique (A → S) n'existe pas car dès cet instant logique [le stade du miroir] le sujet est séparé de son ics comme lieu. Cette relation A → S, soit la mise en relation de l'ics avec le sujet, peut en revanche être éventuellement frayée dans une cure. Ce frayage ne va pas de soi, il se heurte au mur de l'imaginaire (a-a') qu'il doit franchir », Razavet J.-C., *De Freud à Lacan*, De Boeck, 2008 p.110

<sup>8</sup>Essentiellement « Sur les souvenirs-écrans » (1899), in *Nevrose, psychose et perversion*, PUF ; et « Souvenirs d'enfance et souvenirs-écrans » (1901) in *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Payot.

<sup>9</sup>« Ils ne correspondent pas nécessairement à des expériences vécues importantes des années d'enfance, pas même à celles qui, du point de vue de l'enfant, auraient dû paraître importantes. Ils sont souvent si banals et en soi dénués de significativité que nous pouvons nous demander avec étonnement pourquoi c'est précisément tel détail qui a échappé à l'oubli », Freud S. « Traits archaïques et infantilisme du rêve » in *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, Œuvres Complètes, vol. XIV, PUF p.206-207.

<sup>10</sup>« Les souvenirs d'enfance indifférents doivent leur existence à un processus de déplacement ; ils constituent la reproduction substitutive d'autres impressions, réellement importantes, dont l'analyse psychique révèle l'existence, mais dont la reproduction directe se heurte à une résistance. Or comme ils doivent leur conservation, non à leur propre contenu, mais à un rapport d'association qui existe entre ce contenu et un autre, ils justifient le noms de souvenirs-écrans sous lequel je les ai désignés », Freud S. *Psychopathologie de la vie quotidienne*, p.55.

<sup>11</sup>Freud S., *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Payot, p.57.

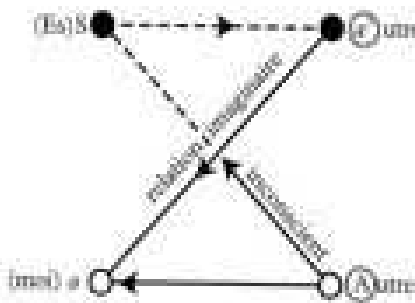


La dimension imaginaire des souvenirs-écrans a été mise en évidence par Guy Rosolato lorsque s'arrêtant sur le terme *écran*, il écrit :

« Le terme d'écran convient spécialement à ces souvenirs particuliers. Comme eux, il est chargé d'une connotation visuelle

(...) Que le souvenir puisse prendre cette tonalité visuelle dominante indique que l'on se trouve dans un champ où l'organisation d'un espace optique entre en jeu comme élément constituant de la structure, en rappel du temps où se bâtit l'image du corps en fonction des formations du double spéculaire et des acquisitions du langage. Le souvenir-écran aurait donc un rapport avec la charnière qu'est le stade du miroir »<sup>12</sup>.

Homogène et à la fois opaque, en sa fonction d'obstacle issu du visuel, le souvenir-écran prend bien son efficace dans l'axe imaginaire, dessiné précisément dans le schéma L d'un trait plein (ce en quoi il se différencie du schéma de la triode). Au trait plein de l'axe imaginaire



s'oppose les pointillés de l'axe symbolique, incertains, énigmatiques, battements pulsatiles, en provenance de l'Autre. Ce trait, d'avoir franchi l'axe imaginaire, s'offre alors à un effacement partiel, fait d'ouvertures et de fermetures qui nous permettent néanmoins de supposer à l'Autre un lieu, *l'Autre comme lieu*, soit derrière l'écran, derrière la barre.

Mais avant d'y venir, il n'est pas inutile à cet endroit de rappeler que Lacan fait peu mention de l'improvisation, en tant que telle, dans son œuvre. Il y fait tout de même une référence très nette dans « Au-delà du Principe de réalité » (1936) lorsqu'il écrit à propos du transfert :

« C'est par la voie du complexe que s'instaurent dans le psychisme les images qui informent les unités les plus vastes du comportement : images auxquelles le sujet s'identifie tour à tour pour jouer, unique acteur, le drame de leurs conflits. Cette comédie, située par le génie de l'espèce sous le signe du rire et des larmes, est une commedia del arte en ce que chaque individu l'improvise et la rend médiocre ou hautement expressive, selon ses dons certes, mais aussi selon une loi paradoxale qui semble montrer la fécondité psychique de toute insuffisance vitale. Commedia del arte encore, en ce qu'elle se joue selon un canevas typique et des rôles traditionnels. On peut y reconnaître les personnages mêmes qu'ont typifiés le folklore, les contes, le théâtre pour l'enfant ou pour l'adulte : l'ogresse, le fouettard, l'harpagon, le père noble, que les complexes expriment sous des noms plus savants. »<sup>13</sup>

<sup>12</sup>G. Rosolato « Souvenir-écran », in *La relation d'inconnu*, Gallimard, p.200.

<sup>13</sup>Lacan J., « Au-delà du Principe de réalité », *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p.90.

Ce que je retiens de ce passage c'est la conception et l'usage que Lacan propose de l'improvisation. Dans ce texte daté de 1936, que l'on peut qualifier de « pré-structuraliste », le transfert est bien envisagé sous le registre d'images (imago) qui se répètent à partir d'un canevas (canevas, ce serait le nom scopique de la grille). L'improvisation transférentielle façon *Commedia del arte* est située du côté du patient (utiliser ici le mot « sujet » serait probablement anachronique). Elle consiste à jouer, à s'adresser à partir d'*emplois* (au sens théâtral) imaginaires. Le transfert est donc ici conçu comme basé sur le pré-texte des *imago* ce qui n'est pas sans effet sur l'intervention de l'analyste, Lacan écrivant : « *l'analyste agit en sorte que le sujet prenne conscience de l'unité de l'image qui se réfracte en lui en des effets disparates, selon qu'il la joue, l'incarne ou la connaît* »<sup>14</sup>. Selon qu'il la joue... l'analyste n'est donc pas extérieur à cette *Commedia dell'arte*.

D'une certaine façon on peut dire que cette idée sera reprise et intégrée dans le schéma L en 1955, lorsqu'il dit :

« *Ce qui insiste, ce qui ne demande qu'à passer, se passe entre A et S. Le transfert, lui, se passe entre m et a. Et c'est dans la mesure où le m apprend peu à peu, si l'on peut dire, à se mettre en accord avec le discours fondamental, qu'il peut être traité de la même façon qu'est traité le A, c'est-à-dire peu à peu lié au S. (...) Cela veut dire que le moi devient ce qu'il n'était pas, qu'il vient au point où est le sujet* »<sup>15</sup>.

Le moi vient au point où est le S... On y entend clairement une traduction du *Wo Es war soll Ich werden*.

Mais comment le moi peut-il venir au point où est le sujet, le *Es* ? Et quel lien avec le souvenir-écran de notre barre de mesure ? C'est là que nous retrouvons G. Rosolato :

« *Le souvenir, après analyse, après que son potentiel fantasmatique s'est révélé, perd de sa véracité ; il apparaît plutôt comme l'effet d'une construction complexe, faite de bribes mémorielles, de scènes imaginées, axées par un fantasme fondamental inconscient. Un doute sur sa nature même peut s'installer, donnant ainsi accès à une compréhension plus nuancée des processus de stratification du passé et des remaniements qui peuvent être toujours en marche. L'écran est donc l'indice d'une absence de signifiant plutôt que cette absence elle-même. Il conduit à un signifiant inconnu* »<sup>16</sup>.

Sous l'écran, donc l'inconnu. Le souvenir-écran se transforme alors en trompe l'œil. Et l'on comprend tout à coup que Freud ait été sensible à la dimension quasiment esthétique du souvenir-écran, en évoquant non seulement son caractère visuel mais aussi son « *caractère plastiquement visuel* ». Il confie d'ailleurs : « *en ce qui me concerne, tous mes souvenirs d'enfance sont uniquement de caractères visuels ; ce sont des scènes élaborées sous une forme plastique et que je ne puis comparer qu'aux tableaux d'une pièce de théâtre* »<sup>17</sup>. Cette référence inattendue à l'art est précisément ce qui permet de faire surgir du souvenir-écran le vide de ce qui échappe à la représentation, l'objet cause du désir. La clinique nous montre avec quelle difficulté le souvenir en vient à être troué. Le trait de l'axe imaginaire est

<sup>14</sup>Lacan J., « Au-delà du Principe de réalité », *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p.84.

<sup>15</sup>Lacan J., *Le séminaire Livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Seuil, Paris, p.446 (29/06/1955).

<sup>16</sup>Rosolato G., « Souvenir-écran », in *La relation d'inconnu*, Gallimard, p.201.

<sup>17</sup>Freud S., *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Payot, p.60.



plein, certes, sauf à être troué<sup>18</sup>. N'oublions pas que Lacan, à propos du schéma L, fit consonner le S du sujet avec le Es du ça, de la pulsion... Il y aurait alors à penser les liens entre la barre de mesure et la pulsion...

## LA BARRE DE MESURE ET LE TACT

Ce lien, c'est Theodor Reik qui le premier en proposa un modèle. Je vais tenter de le présenter pour ensuite en tirer quelques conséquences en le mettant en dialogue avec Lacan. S'interrogeant sur le moment de l'interprétation, Reik part d'une formule connue de Freud, tirée de *La question de l'analyse profane*.

### 1<sup>er</sup> temps : Freud

Dans ce texte de 1926, Freud indique clairement que lorsqu'on a trouvé une interprétation, il faut attendre le bon moment pour la communiquer au patient. Et à la question « à quoi reconnaît-on le bon moment l'interprétation ? », Freud répond: « *c'est une question de flair, un flair qui peut être considérablement affiné par l'expérience (...) Le précepte, c'est d'attendre que le patient s'en soit suffisamment approché [du refoulé] pour que, sous la conduite de l'interprétation, il n'ait plus que quelques pas à faire* »<sup>19</sup>. Freud n'en dit guère plus, mais cette traduction des PUF, la dernière en date, en faisant le choix du mot « flair » passe à côté d'une dimension essentielle. Le terme allemand utilisé par Freud est le mot « Takt » : le moment de l'interprétation ne relève pas d'une question de *flair*, c'est une question de *tact*, comme ont pu le proposer d'autres traducteurs. Qu'est-ce que ça change ?

### 2<sup>nd</sup> temps : Reik

C'est précisément sur ce point que Reik va construire son développement. Il remarque que le mot *Takt* en allemand, a un double sens. Je le cite : « *il ne signifie pas seulement le sens social, mais est également synonyme de « mesure, mouvement, cadence, et de « barre »* »<sup>20</sup>. « Battre la mesure » se dit *den Takt schlagen*. Cela implique que si sourd à la musique qu'on ait dit Freud, lorsqu'il parle de tact, il ne peut pas ne pas avoir en tête quelque chose de la cadence, du rythme, et de sa mesure. On est loin du flair, et c'est à partir de là, de cette équivoque freudienne, que Reik va s'interroger sur le moment de l'interprétation et ses liens avec la dimension temporelle du rythme, c'est-à-dire du tact en psychanalyse.

Qu'est-ce que le tact à affaire avec la saisie d'une réalité psychique ? Dans sa réflexion, Reik n'écarte pas la dimension sociale du tact, ce « savoir-vivre », mais il va s'intéresser à son envers inconscient, soit la bévue sociale, le manque de tact. En toute logique il en fait « un genre particulier d'acte manqué », un *tact-manqué*

---

<sup>18</sup>Au point de recouplement entre la direction symbolique et le passage par l'imaginaire, Lacan évoque « la porte de porte, une porte à la puissance seconde, une porte à l'intérieur de la porte », Lacan J., *Le Séminaire Livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (29 Juin 1955), Paris, Seuil, p.443

<sup>19</sup>Freud S., «La question de l'analyse profane» (1926), Oeuvres Complètes vol. XVIII, Paris, PUF, p.45.

<sup>20</sup>Reik T., *Ecouter avec la troisième oreille*, Bibliothèque des introuvables, Paris, 2002, p.291

pourrait-on dire : « *le manque de tact est un acte manqué social inconscient* »<sup>21</sup>. Et Reik d'en donner alors une interprétation pulsionnelle :

*« Je crois que le tact exige que l'on prenne davantage en considération ce que la perception endopsychique personnelle trouve justifié. Celui qui a appris à observer ses propres motions pulsionnelles et ses mouvements réactionnels aura du tact, sans se soucier trop inconsciemment des autres [...] Le tact participe non seulement de la considération envers autrui, mais aussi de l'observation de nos propres motions pulsionnelles et en particulier des motions réactionnelles »*<sup>22</sup>.

Ainsi Reik, avec le tact, vient donc nouer pulsion, temporalité et adresse. Mais nous ne sommes pas au bout de nos surprises. Avoir du tact, pour Reik, ce serait donc entendre quelque chose du rythme de l'autre qui permet d'énoncer une phrase au bon moment. Mais avoir du tact en psychanalyse ? C'est là que Reik revient à Freud et le relit. Pour Reik, les pulsions ne sont pas sans obéir à une certaine périodicité, ce qu'il appelle un rythme pulsionnel, à savoir des hauts et des bas rythmiques du processus pulsionnel, entendu derrière le récit de l'analysant<sup>23</sup>. Et c'est ce rythme des processus pulsionnels, rythme inconsciemment ressenti par l'analyste, qui détermine le moment favorable de l'interprétation. Le moment de l'interprétation aurait lieu pour Reik « *avant que la motion pulsionnelle inconsciente ait atteint l'apogée de sa possibilité expressive, avant qu'elle ait atteint la crête de la lame* »<sup>24</sup>. Pour commencer à comprendre cet « avant », n'oublions pas que Freud indiquait que l'interprétation doit venir lorsque le patient n'a plus que quelque pas à faire. Ce qui permet à Reik de faire la proposition suivante, qui va m'obliger à le citer un peu longuement :

*« L'analyste perçoit, même sans le vouloir ou le savoir, le rythme des motions pulsionnelles de son analysé et cette connaissance inconsciente lui prescrit le moment propice à une communication. Il obéit inconsciemment à ce rythme pulsionnel, il suit en quelque sorte son oscillation. Il vaut peut-être mieux dire qu'il précède l'analysé d'un fragment de temps, d'une mesure si l'on veut, si bien qu'il pressent la direction des mouvements inconscients. Par cette avance « d'une phase psychologique » pour parler comme Freud, l'analyste est en mesure d'anticiper, en le devinant, ce qui va venir ou ce qui est intention inconsciente.*

*Rappelons-nous à ce propos ce pas que doit, selon Freud, faire le patient pour trouver lui-même l'interprétation et que l'analyste est obligé de faire à sa place. Ce pas c'est l'avance de l'analyste.(...)Le tact qui détermine le moment de nos communications n'est rien d'autre que la connaissance inconsciente de l'orientation, de l'intensité et de l'ordre des motions pulsionnelles. C'est notre savoir souterrain du flux et du reflux des motions pulsionnelles d'autrui qui établit le lien avec le facteur temporel que je souligne ici... ce savoir naît de notre imbrication inconsciente dans le rythme pulsionnel de l'autre »*<sup>25</sup>.

---

<sup>21</sup>Reik T., « Sur le tact et le rythme », *Le psychologue surpris*, Paris, Denoel, p. 155

<sup>22</sup>Reik T., « Sur le tact et le rythme », *Le psychologue surpris*, Paris, Denoel, p.156-157

<sup>23</sup>« Ce que disent nos analysés dont la part pulsionnelle inconsciente est pour nous claire, obéit, dans sa multiplicité, à cette secrète domination du rythme » Reik, T., « Sur le tact et le rythme », *Le psychologue surpris*, Paris, Denoel, p.162

<sup>24</sup>Reik T., « Sur le tact et le rythme », *Le psychologue surpris*, Paris, Denoel, p.162

<sup>25</sup>Reik T., « Sur le tact et le rythme », *Le psychologue surpris*, Paris, Denoel, p.163-164

La citation est longue et dense mais il en ressort quelques points saillants sur lesquels je vais revenir :

- - D'abord comment comprendre ce que Reik appelle rythme pulsionnel alors même que la poussée pulsionnelle est constante ? S'agit-il de l'ouverture/fermeture de l'ics comme le propose J. Rousseau-Dujardin<sup>26</sup> ? Ou peut-on le comprendre autrement ?
- - Ensuite, cette affirmation très nette : l'analyste *précède* l'analysant d'un pas, d'une mesure. Il l'aide à franchir le seuil, à faire le pas. Grâce au tact, il se situe en tout cas derrière la barre de mesure. Ce qui n'est pas sans poser questions : s'il est en avant, cela signifie-t-il qu'il prévoit, excluant de ce fait tout imprévu et improvisation ?

### 3<sup>ème</sup> temps : Lacan

D'une certaine façon, on peut considérer que Lacan propose des réponses à ces deux questions avec sa conception du transfert<sup>27</sup>. Je résumerai les choses ainsi avant d'en développer certains points : **(a)** Là où Reik parle du rythme du processus pulsionnel, Lacan reprendra chez Freud le rythme ternaire et circulaire de la pulsion qui est moins fait de hauts et de bas que tours et retours ; **(b)** là où Reik dit que l'analyste précède l'analysant, Lacan proposera l'analyste comme *déjà là* ;

#### **a) Le rythme ternaire de la pulsion**

Comment comprendre ce que Reik évoque lorsqu'il parle de rythme pulsionnel, ce flux et reflux des motions pulsionnelles ? Pour ma part (ce n'est pas un point sur lequel je m'étendrai, je n'ai rien trouvé de neuf à me dire) je reste fermement arrimé à la constance de la poussée pulsionnelle, et verrait plutôt la périodicité pulsionnelle reikienne sous l'angle de ce rythme à trois temps, ce ternaire des trois temps du circuit pulsionnel que la barre de mesure viendrait scander, faisant apparaître un « nouveau sujet » comme le dit Freud dans *Pulsions et Destins des pulsions*<sup>28</sup>, ce qui n'est pas sans évoquer de façon tout à fait étonnante la fonction originelle du *punctum divisionis*. Dans le passage du troisième au premier, vient le point de division... La barre est donc ce qui scande la mise en jeu de ce qui manque au désir de l'Autre, le troisième temps ce qui boucle le ratage de l'objet.

---

<sup>26</sup>Rousseau-Dujardin J., « Au moment opportun », *L'imparfait du subjectif*, L'Harmattan, 1995, 61-72.

<sup>27</sup>Notons tout de même que cette idée de tact n'a pas laissé le jeune Lacan insensible puisqu'elle est explicitement reprise en 1936 : « Nous ne décrirons pas ici comment procède l'analyste dans son intervention. Il opère sur les deux registres de l'élucidation intellectuelle par l'interprétation, de la manœuvre affective par le transfert ; mais en fixer les temps est affaire de la technique qui les définit en fonction des réactions du sujet ; en régler la vitesse est affaire du tact, par quoi l'analyste est averti du rythme de ces réactions », Lacan, J. « Au-delà du principe de réalité », *Ecrits*, Paris, Seuil, p.85

<sup>28</sup>Freud S. (1915), « Pulsions et destins des pulsions », *Métapsychologie*, Gallimard, Folio/Essais, 1968.

## **b) L'analyste déjà là.**

Si Reik évoque le devancement de l'analyste sur le patient, Lacan évoque quant à lui, en 1968, un analyste « déjà là » dans l'histoire du patient. Déjà là... où ? Dans quoi ? Dès 1955 on trouve une trace de cette idée à propos de l'interprétation du rêve :

*« Il y a deux opérations – faire le rêve et l'interpréter. Interpréter, c'est une opération dans laquelle nous intervenons. Mais n'oubliez pas que dans la plupart des cas, nous intervenons aussi dans la première. Dans une analyse, nous n'intervenons pas seulement en tant que nous interprétons le rêve du sujet – si tant est que nous l'interprétons- mais comme nous sommes déjà, à titre d'analyste, dans la vie du sujet, nous sommes déjà dans son rêve »<sup>29</sup>.*

Ce rappel a le mérite d'être clair, néanmoins c'est d'une autre dimension qu'il s'agit lorsqu'il l'évoque en 1968. Cette petite formule de l'analyste « déjà là » est dite comme en passant mais a un certain poids quand on la rencontre :

*« Quand l'analyste s'interroge dans un cas, quand il en fait l'anamnèse, quand il le prépare, quand il commence à l'approcher et une fois qu'il y entre avec l'analyse, qu'il cherche, dans le cas, dans l'histoire du sujet, de la même façon que Velasquez est dans le tableau des Ménines, il était l'analyste, déjà, à tel moment et en tel point de l'histoire du sujet. Cela aura un avantage, il saura ce qu'il en est du transfert. Le centre, le pivot du transfert, ça ne passe pas du tout par sa personne. Il y a quelque chose qui a déjà été là »<sup>30</sup>.*

L'analyste serait *déjà là* comme Velasquez est dans les Ménines... D'où la question : comment Velasquez est-il dans les Ménines ?<sup>31</sup> Il se représente comme peintre peignant, dans un moment de suspension qui non seulement suggère la dimension temporelle de la scansion mais qui introduit quelque chose qui échappe à la représentation. En effet, Velasquez se représente peignant mais il cache ce qu'il peint, il le soustrait au visible comme pour nous dire que ce qu'il peint n'est pas de l'ordre du représentable. Ce qu'il peint c'est le regard du spectateur, ce qui le capture en le rendant présent sans pour autant le rendre visible. Et c'est à ce titre que le Velasquez des Ménines est exemplaire pour l'analyste<sup>32</sup>. L'analyste est comme Velasquez dans les Ménines, autrement dit, s'il s'offre à la représentation c'est pour engendrer un mouvement chez le sujet, un mouvement pulsionnel qui va tourner autour de l'objet, selon son rythme ternaire. L'analyste est le tenant lieu de ce regard où s'accroche la pulsion, une pulsion déjà là dans l'histoire du sujet, qui existe depuis la sortie de l'état d'*infans*, et à laquelle l'analyste ne fait que redonner du

---

<sup>29</sup>Lacan J., *Le Séminaire Livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (16/03/1955), Paris, Seuil, p.210-211

<sup>30</sup>Lacan J., *L'acte psychanalytique*, 27 Mars 1968, inédit.

<sup>31</sup>E. Porge développe ce point dans *Jacques Lacan, un psychanalyste*, Point Hors Ligne, Erès, 2000, p. 267-270.

<sup>32</sup>« Si, autour de cette œuvre exemplaire qu'est le tableau des Ménines, j'ai voulu vous montrer la fonction inscrite de ce qu'il en est du regard et de ce qu'elle a en elle-même à opérer d'une façon si subtile qu'elle est à la fois présente et voilée – c'est, comme je vous l'ai fait remarquer, notre existence même à nous spectateur qu'elle met en question, la réduisant à n'être en quelque sorte plus qu'ombre au regard de ce qui s'institue dans le champ du tableau d'un ordre de représentation qui n'a à proprement parler rien à faire avec ce qu'aucun sujet peut se représenter- est-ce que ce n'est pas là l'exemple et le modèle où quelque chose d'une discipline qui tient au plus vif de la position du psychanalyste pourrait s'exercer ? », Lacan J. *L'acte psychanalytique*, 20 Mars 1968, inédit.

corps. L'analyste se fait signe tangible de cet objet déjà là dans l'histoire du sujet. Si l'analyste est bel et bien déjà là, ce n'est pas tant parce qu'il précède l'analysant d'un quelconque savoir, c'est qu'il vient finir à cette place qui était déjà là, d'avant lui.

## THE REST IS SILENCE

Si cette réflexion de Lacan s'ancre explicitement dans le champ scopique, rien ne nous interdit de nous en inspirer pour envisager cette fois-ci les liens que pourraient entretenir le *déjà là* de l'analyste et le *déjà là* dans l'improvisation musicale... Car le passionnant dans l'improvisation c'est bien le silence de l'Autre, et c'est là que l'analyste se loge. Il ne s'agit plus de la « chute du regard » mise en scène dans les *Ménines*, mais de la chute de la voix : le silence. « Le silence correspond au semblant de déchet »<sup>33</sup>. L'appel du silence de l'analyste vient se faire entendre dans l'appel muet de la grille. Si l'analyste peut apprendre quelque chose du jazz et de toutes les musiques improvisées, c'est bien en prenant de la graine de l'appel muet qui les conditionne et met en mouvement les phrases musicales les plus inattendues, et qui est celui qui pousse le patient à se risquer à l'imprévu, à franchir la barre de mesure au-delà de sa dimension imaginaire. Finalement, l'improvisation est commencée depuis bien longtemps, bien avant l'analyse, bien avant les entretiens préliminaires. On aboutit donc à cette formulation paradoxale : ce que la barre de mesure nous enseigne c'est être à l'écoute de « l'imprévu du déjà là ». L'improvisation clinique, pensée sous le registre du franchissement de la barre, viserait cela : se risquer à l'imprévu du déjà là.

---

<sup>33</sup>Lacan J.,(1975) « Conférences et entretiens dans les universités nord-américaines » cité par Porge E., *idem*, p.272