

X

Soi-même comme un théâtre

Il est banal de dépeindre l'hystérique comme « théâtral », sans réfléchir plus avant. Ce portrait passe pour la description pertinente d'un style névrotique particulier : on a tout de suite en mémoire les bouffonneries typiques d'une certaine catégorie d'individus – la pauvre fille écervelée en est un stéréotype connu.

Une patiente, par exemple, n'arrêtait pas d'entrer en collision avec les braves gens qui l'entouraient, comme le jour où elle s'était mise à faire des commentaires sur les chaussures de son voisin de métro. Mais tandis qu'elle se penchait en avant pour palper les objets de son admiration, elle provoqua un mouvement de retrait involontaire de la part du pauvre homme, qui renversa par terre le contenu de son sac de courses. La scène inspira à un autre passager du wagon la malencontreuse idée de se précipiter pour les ramasser. Hélas, ses bonnes intentions furent temporairement contrecarrées par la patiente, qui s'était aussi jetée par terre, se cognant à lui. Dans les secondes qui suivirent, d'autres passagers accoururent pour aider le trio, comme cette folle bousculade ne cessait pas, et il fallut plusieurs minutes avant qu'ils puissent tous retourner à leur train-train quotidien.

Il existe cependant un stéréotype analogue du côté des hommes : celui de l'homosexuel maniéré à outrance qui suscite les regards de stupéfaction amusée de son entourage. Un patient, par exemple, adorait porter des chapeaux de femme qui, il le savait, faisaient tourner toutes les têtes. Il saluait les spectateurs avec une expression hilare, qu'on aurait pu traduire ainsi : « Oui oui, je sais, tout cela n'est-il pas insensé ? Et maintenant, qu'est-ce qu'on fait ? », bref, une attitude d'autodérision amicale et séductrice qui plongeait encore davantage l'autre dans la confusion – ce dernier répondant souvent par quelque chose comme : « Vous fêtez quelque chose de particulier ? » ou bien « Ça doit être rigolo ! », au bord de commencer une conversation imprévue avec le patient, ce qui les forçait tous deux à partager une certaine forme d'intimité. Un jour, par exemple, c'est la réaction qu'il déclencha chez un marchand de primeurs. Ce dernier lui avait dit qu'il pensait que tous les hommes devraient porter de pareils chapeaux, avant de s'apercevoir que le patient s'était mis à en construire un avec ses légumes, qu'il l'invita à se mettre sur la tête – ce que fit tout de suite le marchand avec une certaine gaucherie –, suscitant des cris de ravissement chez les passants, qui se mirent à poser des questions et à suggérer de nouveaux ornements. À n'en pas douter, le marchand de

primeurs n'a jamais oublié cette scène, même s'il ne doit toujours pas être bien sûr de ce qui a pu le prendre ce jour-là...

C'est ainsi un trait bizarre de l'hystérique, homme ou femme, qu'il *sent* comment l'autre perçoit le stéréotype ; et il lui fournit exactement ce qu'il attend – remplissant à la perfection le rôle de l'écervelée ou de la personne efféminée. Mais c'est une compétence dont il faut chercher les origines dans les actes innombrables par lesquels l'hystérique comblait le désir d'autrui en incarnant son objet imaginaire – actes à l'occasion desquels le vrai Soi était comme mis en suspens, tandis qu'une doublure le remplaçait. Les côtés agressifs de ce type d'agir sont immanquables : à l'évidence, les saynètes je viens d'évoquer laissent transparaître quelque chose comme une effraction, voire un viol. Mais c'est dans un registre plus comique que vraiment tragique. D'ordinaire, le monde, un bref moment renversé cul par-dessus tête, retourne bien vite à la normale ; et toute cette pagaille ne laisse derrière elle d'autre souvenir que celui des dégâts occasionnés par un homme (ou une femme) gentiment timbré, et qui ne font d'ailleurs aucune histoire pour reconnaître leur responsabilité dans tout ce désordre.

Dans l'art de transformer le Soi en « événement » (spectaculaire), l'hystérique dresse les tréteaux d'une scène sur laquelle certains autres, *absents*, se retrouvent néanmoins personnifiés. Et il va jusqu'à recruter des passants pour jouent ces rôles, que personne ne connaît, dans la pièce qui est en train de se dérouler. Voilà qui crée un état d'esprit et une humeur spéciale, mélange de surprise, d'attente teintée d'incertitude et d'angoisse, puisque le tour que prendront les choses sur ce « théâtre vivant » – voire ce théâtre d'agit-prop – est tout sauf clair. Qui va surgir sur la scène ? Qui y appelle-t-on ? Qui va l'accompagner ?

Le théâtre hystérique a toujours quelque chose d'une séance de spiritisme ; on y fait apparaître des fantômes du passé dans une sorte étrange de lumière, et l'hystérique, homme ou femme, se vit comme une espèce de médium, censé assurer leur matérialisation lorsqu'ils passent d'un monde à l'autre. Le Soi, en s'en faisant l'hôte, s'y prête lui-même comme une victime sacrificielle (tel est son sentiment) – bien plus : il se prête à un sacrifice dont il est l'expert entre tous. Il y a d'authentiques compétences théâtrales à mettre en jeu lorsqu'il vous faut évoquer sans discontinuer des rôles maternels, ou paternels, ou fraternels, ou tel ou tel événement familial depuis longtemps passé et qui ne survit plus que sous la forme de sa représentation scénique.

Nous savons que cette compétence hystérique a son point de départ dans une conviction : que le Soi apparent chez chacun, c'est dans le récit et dans le comportement maternels qu'il

faut le trouver. Quand une mère raconte à son enfant des histoires qui la concernent elle, et lui avec, ou bien quand elle « joue » le personnage en cause dans leurs relations, elle livre des indices sur *qu'il* est cet pour elle. Cependant, comme une identité de ce genre n'a rien de garantie, l'enfant (garçon ou fille) s'habitue à percevoir que son destin, en tant qu'objet interne de sa mère, variera avec ses humeurs, ses états d'âme, et particulièrement ses conflits sexuels. Il y a un côté exaltant, dans cette situation : c'est le sentiment que chacun retire d'avoir dans la vie intérieure de sa mère une signification énorme, quand bien même cette mère serait agitée de violents conflits. Qu'on pense à la mère aux prises avec son enfant, que ce soit en mots, en examinant la moindre de ses opinions en sa présence et sans rien lui en cacher (c'est là une modalité du partage) – ou bien en acte, en lui montrant tout ce qu'elle pense de lui en une petite poignée de minutes.

Hélène, par exemple, se souvenait de l'épisode qui suit comme étant très représentatif de sa mère.

Chaque matin, ma mère incarnait, mais pour de bon, une sorte de Chantecler, qui nous arrachait à notre torpeur et nous mettait en ordre de marche pour le petit déjeuner familial, dans la cuisine. Tous, nous avions de petits noms. Mon frère se faisait appeler « chèvre », et mon surnom à moi, c'était « kika ». Elle nous parlait avec infiniment d'amour, mais en nous obligeant aussi à nous conformer à nos rôles avant même que nous ne soyons complètement réveillés. Ainsi, elle disait à mon frère : « Alors, où ma petite chèvre est-elle allée cette nuit ? Avec les gros footballeux laineux, ou les clou-clowns à clou-clous ? » Et ainsi de suite, dans un langage que nous comprenions, parce qu'elle avait ce talent incroyable de s'adresser à nous, mais aussi aux autres, en toute générosité, dans un langage privé bourré d'affection. Et c'était au réveil comme un tourbillon de bonne humeur et d'efficacité pratique. Mais à peine étions-nous partis pour l'école – et chacun d'entre nous en a été le témoin quand il devait rester à la maison pour une raison pour une autre –, elle s'effondrait de manière complètement spectaculaire. Sa voix descendait d'une octave, sa tête changeait au vu et au su de tous, virant de la joie de vivre à une sorte de profonde détresse, et elle se mettait à nous dévisager, avec un regard inquisiteur qui disait : « Hélène... ma petite Hélène... tu penses quoi de tout ça, hein ? » Je ne sais pas ce que je lui répondais quand j'étais jeune, mais plus tard, quand ce truc la reprenait, et que je lui répondais quelque chose, elle hochait la tête d'un air pensif comme s'il avait déjà pensé à ce que j'étais en train de lui dire, si bien

que c'était comme si, d'une manière ou d'une autre, je vivais encore à l'intérieur d'elle. Adolescente, ça me cassait les pieds à un point inouï, et ça la mettait hors d'elle. Elle me traitait d'ingrate, ce qui n'était pas tout à fait faux, et je me sentais toujours coupable, parce que, à sa façon, elle m'aimait profondément. À cette époque, elle faisait une petite pause pour réfléchir, et voilà qu'elle se métamorphosait soudain en une autre personne, et puis en une autre, et puis encore en une autre, et la fin de la journée, elle avait tellement virevolté, ici et là, j'avais incarné des Hélène tellement différentes, que c'était comme regarder un film sur ma vie dont le metteur en scène aurait été je ne sais quelle force vitale qui me laissait absolument sans voix.

Point important : ce que la mère fournit ici à l'enfant, c'est la *multiplicité*. Il y a quantité de Soi distincts, et quantité d'« autres » ou de partenaires de ce Soi dans ce théâtre-là, et chacun peut voir les fragments de celui qu'il incarne pour la mère, à n'importe quel moment. Les scènes, quand elles s'enchaînent l'une à l'autre tout au long d'un jour ordinaire, sont claires et symboliquement cohérentes. Ainsi, si Hélène est « kika » le matin – un mot qui capte quelque chose de son état d'esprit, celui de la joueuse qui marque (*kicker*), et qui exprime aussi l'estime que l'on portait à son côté sportif –, il est possible qu'elle se change en Hélène « la sage » à peine a-t-on débarrassé la table, suivie bientôt par Hélène « l'abrutie » en fin de matinée, suivie ensuite par n'importe quel personnage qui passe par la tête de la mère, au fil du commentaire parlé perpétuel de la vie comme elle la sent qu'elle adresse à sa fille en autant de scènes successives. Leur cohérence d'ensemble permet à l'enfant d'endosser chacun des rôles particuliers qu'elles exigent de lui, pour peu qu'il y réfléchisse, et d'y découvrir certaines richesses propres à l'inconscient, puisque sa mère lui transmet aussi les diverses nuances des significations inconscientes grâce aux histoires qu'elle lui raconte.

Avant d'examiner les problèmes que peut poser pareille manière de mater ses enfants, il importe d'en souligner les résultats positifs. Voilà une mère qui n'arrête pas de transformer son quotidien en spectacle de théâtre. Elle anime toute sa famille, attribuant à chacun de ses membres des rôles et des places rassurantes, dans un jeu dynamique d'éléments inconscients qui équivaut en somme à un partage sans réserve de son inconscient maternel. De tels enfants ne cessent de « renaître » par la grâce de la métamorphose maternelle, et l'on tient leurs mères en haute estime, à cause de leur habileté surnaturelle à capter quelque chose de la singularité de leur enfant, à le caractériser en propre, et à lui attribuer un rôle dans un scénario

planifié¹ qui connaît autant de variations qu'il y a de jours dans une vie.

Bien sûr, si nous considérons ce processus comme un processus d'engendrement subjectif, il est manifeste que certains hystériques révèlent toute une histoire de participations anciennes à des formes d'interaction entre eux-mêmes et les autres fondées sur des communications inconscientes plutôt surnaturelles. Harold, par exemple, a gardé en mémoire la richesse profuse des histoires que lui racontait sa mère : comment elle lui parlait de ce qu'avaient vécu ses propres parents, de son enfance, de ses innombrables amis, et de tous ses succès. Même si lui et ses frères connaissaient assez bien bon nombre de ces anecdotes, ils étaient contents de l'entendre les reprendre sans cesse. Sa mère était une femme extrêmement passionnée et émotive qui, lorsqu'elle se lançait dans ces récits, se retrouvait emportée par la colère, ou prenait un air pensif et réfléchi, ou fondait en larmes. Dans ces moments-là, tous étaient pour ainsi dire scotchés. Le père de Harold, même s'il se montrait de temps en temps critique quand la mère poussait le bouchon trop loin, semblait aussi l'aimer pour la profondeur de ses sentiments, sa remarquable mémoire et son talent étonnant pour donner vie aux gens comme aux situations. Harold se souvient aussi de sa façon de lui raconter des histoires dont il était le héros. Quand il allait à l'école, à un événement sportif, qu'il rendait visite à un copain ou partait faire un tour en vélo, elle tissait toute une histoire autour de chacun de ces rôles. « Alors, quand tu verras ta prof, ne va pas te faire embringuer dans une histoire de rivalité avec ton ami Ted, pour te faire aimer d'elle. Tu es fort, tu es indépendant, tu prends ta vie en main, contente-toi de l'écouter et ne va pas... (etc.) » Au début de son adolescence, il se rendait bien compte à quel point tout ce qu'elle passait sa vie à imaginer était plus souvent faux qu'autre chose, mais il ne lui en voulait pas. En fait, non seulement il trouvait ces histoires plaisantes et drôles, mais il comprenait aussi que c'était, pour elle, l'expression sincère de son implication et de son amour, et il ne voulait pas lui dénier ouvertement le droit qu'elle s'arrogeait d'exercer ainsi sur lui sa possessivité. Il n'allait pas « en faire tout un plat », si elle se méprenait. De temps à autre, il s'étonnait de mesurer à quel point ses histoires pouvaient être prophétiques – même si, au départ, il avait haussé les épaules dans son for intérieur, et pensé qu'elle était plutôt à côté de la plaque, l'idée qu'elle s'était faite de ce qui se passait pouvait s'avérer exacte. Point à noter, elle ne se vexait

¹ [NdT. Bollas utilise ici le terme de *set piece*. Pour dire une bataille rangée, on parle de *set piece battle*, et c'est encore le terme qui sert à désigner les mêlées au rugby. Mais dans le vocabulaire du théâtre, et plus encore du cinéma, il s'agit d'un enchaînement de scènes qui exigent une préparation particulière. On oscille donc entre le registre de la mise en scène et celui du face-à-face conflictuel.]

nullement quand il la taquinait en lui donnant son avis sur ce qui l'agitait, elle. Ils ne dédaignaient pas non plus de se lancer dans quelque chose comme une évocation détaillée et réciproque de l'état d'esprit dans lequel l'un et l'autre se trouvaient vraiment. Rétrospectivement, il avait l'impression d'avoir beaucoup appris sur les gens grâce à ce jeu : comment se mettre à la place d'autrui en mobilisant activement son imagination, comment partager la vie intérieure d'une autre personne.

Si l'histoire de Harold est typique de l'enfant que l'hystérie maternelle n'a pas prédisposé à devenir lui-même hystérique, voire de l'enfant qui *gagne*, grâce à l'hystérie maternelle, en compréhension et en capacité à apprécier la vie (et les autres), l'envers de la médaille, c'est l'enfant qui se fait prendre au piège en s'identifiant aux représentations internes du monde maternel, puis qui met en scène ces différents Soi en sa présence. Par extension, toutefois, cette captation psychique signifie aussi que l'on acquiert la capacité de se mettre à la place de *n'importe qui*, non en s'identifiant à l'objet interne d'autrui, pour le mettre ensuite en scène, mais encore au-delà, en s'identifiant à *n'importe quoi* qui se laisse détecter chez autrui (en termes d'objets internes), pour le lui mettre sous les yeux. De tels enfants parviennent à développer un type spécial de compétence en matière d'empathie qui leur fait pénétrer l'autre et en jouer le rôle. Tout cela, bien sûr, est inconscient. Le moteur de ce processus, c'est l'anxiété d'être abandonné dans le froid, à moins qu'on ne puisse trouver son Soi dans l'autre. Dans les occasions les plus favorables, on trouvera une certaine chaleur à jouer soi-même son propre rôle pour autrui : c'est là une forme de relation en miroir dans laquelle l'enfant réfléchit les objets internes de sa mère.

Dans les hystéries plus compliquées, l'enfant est pris au piège dans la mémoire maternelle. Il met en scène, sans le savoir, des parties des différents Soi infantiles de sa mère, ainsi que les rôles qu'ils ont joués, mais aussi des parties et des rôles² propres à la personnalité de la mère de sa mère, ou du père de sa mère, etc., au fil de réminiscences aussi denses que complexes. Un patient se souvient ainsi combien sa mère ne jamais manquait jamais une occasion de lui dire à quel point il ressemblait à son père *à elle*. Il était gentil, pensif et, un jour, il fumerait la pipe tout comme lui. Elle avait partagé cette marotte avec sa propre mère, qui l'avait faite sienne, au point que cette grand-mère en avait tiré une chanson – « Oh, mon

² [Ndt. *Parts*, en anglais, désigne aussi bien les parties d'un tout que les rôles. Bollas fait un usage constant de cette équivoque, en bon lecteur de Fairbairn, puisque c'est cet auteur qui insiste le plus sur ceci que les parties du psychisme sont toujours aussi des parties *personnelles* – à la différence des instances freudiennes.]

papa » – qui n’était pas simplement une façon attentionnée de se souvenir de son mari décédé il y a longtemps, mais qui fusionnait en un unique personnage le petit-fils et son grand-père. Il fallut au petit-fils attendre l’âge adulte pour prendre conscience, au décours de son analyse, que sur des périodes très étendues de son enfance, il avait littéralement incarné ce grand-père, pour autant que sa mère et sa grand-mère fussent concernées, et, plus encore, qu’il avait activement cherché à s’identifier à lui. Il n’est guère difficile de constater que lorsque les hystériques virent à la psychose, ils passent souvent par une série déconcertante de personnages pour exprimer qui ils sont. On en voit qui hallucinent des gens, qui passent de la mise en scène d’une identification à une autre avec une rapidité aussi inquiétante que bizarre, mais cela ne devrait pas pour autant leur valoir un diagnostic de schizophrénie. Ils ne sont pas en proie à une projection identificatoire des parties clivées de leur psychisme (comme dans la schizophrénie), mais plutôt en train de rassembler dans un espace unique tous les personnages auxquels ils se sont identifiés au long de leur vie. Comme leur Soi est un milieu où transporter les objets d’autrui (et en même temps le moyen de ce transport), les hystériques, étrangement, peuvent s’enfoncer dans des états altérés de conscience où ils ont l’air habités et parlés par l’autre, états auxquels succède une phase d’épuisement, où ils sont sous le coup de ce « transport ». Même une hystérique non psychotique, comme la mère de Hélène, finissait par s’écrouler de fatigue après un épisode où elle avait endossé le rôle de quelqu’un de pied en cap : « OK... ça va maintenant comme ça, ça va... » disait-elle, comme balayant quelque chose de la main, parfois en riant, s’extirpant de ce qui avait habité son esprit et hanté ses actions – quelle qu’en ait été la nature.

Toutefois, les enfants d’hystériques offrent d’habitude davantage qu’un bon auditoire, calme, sous le charme. Dans l’économie générale du « bon garçon » et de la « gentille fille », l’enfant qu’on voit mais qu’on n’entend pas – en tout cas, qu’on entend jamais vous interrompre – a une valeur toute spéciale. C’est un enfant-miroir, qui découvre que dans son absence de réaction, sa mère voit une approbation accordée à ses désirs. Mais une telle absence de réaction peut aussi lui offrir à l’enfant une planche de salut inespérée ; car tous ceux qui assistent à la « grande scène » maternelle sont aussi momentanément paralysés par la puissance qui s’en dégage.

Robert :

Quand maman se mettait à nous raconter un truc qui lui était arrivé, personne n’aurait eu le

front de l'interrompre : elle exigeait de nous une attention et une concentration intenses. Si vous regardiez ailleurs, si vous gigotiez ou, pire, si vous aviez l'air de vous ennuyer, elle se mettait dans des états épouvantables. Une fois elle m'a coursé dans toute la maison parce que j'avais grimacé pendant qu'elle nous racontait sa conversation avec le chauffeur du bus scolaire sur sa manière de conduire.

Robert se souvenait s'être senti comme gelé sur place par la puissance, mais aussi par l'intensité des histoires de sa mère. Heureusement, quand elle n'était pas dans un de ses états hystériques, son caractère était plein de côtés agréables. Mais dès qu'elle se lançait dans un de ces récits, tout le monde lâchait dare-dare ce qu'il était en train de faire et l'écoutait au garde-à-vous. Pour Robert, à ce qui lui semblait, plus elle était impulsive, et plus, lui, se sentait devenir rigide, tout occupé à se surveiller. Mais à l'époque de sa cure, quand il revenait sur cette phase de son existence, ce qui le souciait davantage, c'était que la manière d'être de sa mère faisait en lui-même de soudaines éruptions. Après avoir été inhabituellement bon et obéissant tout au long de son adolescence et jusque dans sa vingtaine, il s'aperçut, à trente ans passés, qu'il était pris par bouffées d'impulsions à raconter toutes sortes d'anecdotes sur un mode exhibitionniste (ce qui était parfaitement incongru vu son caractère), et des histoires où il se sentait « incroyablement impliqué ». Il s'étonnait, parce qu'il s'était aperçu que lorsqu'il décrivait un événement banal, très vite, il l'embellissait ; l'histoire qu'il racontait se mettait à vivre par elle-même. Il se sentait emporté, et voilà qu'il se retrouvait à mêler les faits et la fiction, déployant tout un arsenal narratif qui lui procurait de grandes satisfactions. La première occurrence du phénomène, ç'avait été après son mariage et la naissance de son deuxième enfant ; et il était conscient que ce processus s'amplifiait chaque fois qu'il rapportait les péripéties de sa vie au travail à sa femme et ses enfants. Quand il vit qu'il mettait sa famille en transe – ils donnaient tous l'impression de retenir leur souffle à la moindre de ses histoires –, il réalisa qu'il se comportait comme sa mère, et il demanda une analyse.

Il n'est pas rare de voir quelqu'un se battre ainsi contre son hystérie, qu'il soit homme ou femme, d'ailleurs. Robert n'était nullement à l'aise en agissant compulsivement de la sorte et, en combattant cette théâtralité, tout se passait comme si (c'est ce qu'il ressentait) il refusait délibérément de s'identifier à sa mère. D'un autre côté, il sentait que ce Soi qui insistait pour se mettre en scène était une dimension importante de lui-même, une dimension qu'il avait

mise en veilleuse toutes ces années en se comportant comme un « bon garçon », et il était en conflit avec les jouissances que cela lui procurait.

C'est dans une situation bien différente que Marilyn s'était retrouvée. Même si elle vivait comme anxiogène le comportement de sa mère, elle n'en ressentait pas moins un besoin désespéré d'être pour elle un objet d'intérêt véritable. Or cette mère, selon l'expérience qu'elle en avait eu, se répandait en débordant hors d'elle-même si souvent, qu'elle semblait même avoir des difficultés à se rappeler qui était qui. Elle confondait sans cesse les prénoms de ses trois enfants et, plus souvent qu'à son tour, Marilyn entendait le sien arriver en dernier, après les deux autres, voire après ceux de leurs animaux domestiques, car la mère tournait tout cela en plaisanterie, se moquant de son incapacité, en toutes circonstances, à conserver à l'esprit aucun nom exact. Marilyn avait parfaitement perçu quelle version d'elle-même avait les faveurs de sa mère, et elle était résolue à incarner cette parfaite petite fille-là autant que possible. Un aspect gratifiant de la chose, c'était qu'elle pouvait entendre sa mère se souvenir de ses bonnes actions. Elle conquiert donc un accès au monde interne de sa mère en mettant en scène son rôle favori, rôle dont cette dernière ferait son sujet dans de futures histoires. Le contraste était violent avec une de ses sœurs, laquelle refusait de collaborer avec la mère, et qui s'embarqua dans ce qui devait s'avérer, plus tard, une longue histoire de comportements déviants et provocateurs à l'égard de l'autorité parentale. Quand la mère racontait les moments importants de la vie de famille, ce qui était arrivé tel jour ou telle semaine, on ne mentionnait jamais la vilaine sœur ; c'était comme si elle n'existait pas.

À l'intérieur de la mère de Marilyn, semblait-il, il existait donc des histoires très vivantes, quoique passablement embrouillées, sur chaque membre de la famille – aussi longtemps qu'ils entraient dans son jeu. Aussi racontait-elle l'histoire d'un de ses enfants qui l'avait accompagnée au supermarché, et ce qui s'était passé à cette occasion, ou d'un autre chez le coiffeur, mais tout en niant ce dont l'existence lui déplaisait et qui, en tant qu'objet, était exilé hors-récit. Cela suscita un souhait chez Marilyn : celui d'exister d'une manière suffisamment significative dans le discours de sa mère, *via* une identification avec l'objet interne qui y vivait et portait son nom, en en offrant une représentation à sa mère chaque fois qu'elle le pourrait. Elle sentait bien que sa mère, alors, se souviendrait d'elle ; mais c'était là un souvenir étayé par la croyance que sa mère laissait à tout instant s'échapper ses propres objets internes, à force de se répandre en histoires.

Notre discussion de l'hystérie n'a cessé de mettre l'accent sur la façon dont la mère soutient

l'enfant imaginaire dans et par son récit, et fait signe d'une relation entre eux qui est médiée par sa façon de raconter, autrement dit, par un lien forgé entre le récit proprement dit et la dimension performative de sa mise en scène. Mais nous n'avons pas encore distingué la signification psychique de la différence suggérée par l'équilibre entre les deux aspects des choses, soit la différence entre la mère qui *raconte* son enfant à lui-même, et la mère qui *montre* à l'enfant qui il est pour lui-même ou qui elle est pour elle-même. Ce que nous raconte Joël est précieux à cet égard.

Ma mère était un sacré phénomène. Elle adorait parler, parler et parler, et elle était très intéressante. Ma sœur et moi étions presque toujours amusés par les détours décousus que pouvaient prendre ses multiples intérêts, de l'opéra à la politique, de ce que fricotait les voisins jusqu'au supplément littéraire du *Times*. C'était une véritable corne d'abondance ! Mais hélas, et bien trop souvent à nos yeux, elle éprouvait, semble-t-il, de la frustration à cause de ce qu'un simple récit implique de restrictif, et voilà qu'elle se ruait pour nous *montrer* de quoi au juste elle était en train de nous parler. Parlait-elle d'un épisode d'*Électre*, et voilà qu'elle sautait sur ses pieds et nous jouait la scène. Ou encore, si elle avait vu deux voisins se disputer, elle interprétait leur dispute devant nous. Il est très difficile de dire ce qui nous bouleversait tant dans ces circonstances, parce que, comme je me le rappelle maintenant, il y avait chez elle quelque chose de presque touchant et d'adorable. Mais ça nous rendait vraiment anxieux ; je pense qu'on ne savait pas très bien jusqu'où elle pouvait aller, emportée par son côté théâtral. Je me rappelle que lorsque quand nous avons eu plus de vingt ans, ma sœur ou moi avons dû plus d'une fois lui dire, quand cela la prenait dans un lieu public : « Maman, assieds-toi, et contente-toi de raconter », on voyait bien qu'elle était à un doigt de s'emballer et de nous monter tout un spectacle, et il fallait la reprendre : « Maman, ne te lève pas, tiens-toi tranquille et dis-nous juste ». Il y a eu quelques épisodes, rares heureusement, où elle s'est sentie profondément blessée par notre réaction. Elle affichait alors un air consterné, comme si nous lui ôtions une dimension importante de sa personne. Et elle éclatait en brûlants sanglots de colère, quittait la pièce, et s'enfermait à côté. Nous nous sentions affreusement mal.

Ce dont Joël se souvient, c'est de sa résistance (qui était aussi celle de sa sœur) à la transformation de ce qui est du registre du récit à ce qui est du registre du théâtre – de raconter

simplement un événement à en faire tout un spectacle. Mais de quelle nature peut bien être l'anxiété entourant cette transition ? Qu'y a-t-il donc qui nous mette si mal à l'aise dans ce mouvement qui emporte un récit vers une mise en scène agie ?

Ne serait-ce pas l'effet de la transition du registre symbolique au registre imaginaire, ou du monde des mots, et des mots seuls, à la scène telle qu'en elle-même ? S'il en est ainsi, ce dont la mère se souvient, et ce que redoute l'enfant, c'est la régression du verbal à l'imaginaire, ou, dans les termes de Freud, des représentations de mots aux représentations de choses. Ce n'est pas que la mère serait en train de montrer quoi que ce soit, par opposition à un simple récit. C'est plutôt qu'elle se métamorphose *elle-même* de raconteuse en montreuse, ou de mots en images. C'est *voir* sa mère assurant le spectacle qui plongeait Joël et sa sœur dans l'angoisse, parce qu'une fois qu'elle était debout sur ses pieds, à figurer une scène quelconque devant eux, elle touchait intimement à ce qui est chez eux le sentiment vital d'évidence le plus primitif : que la vérité vient de ce que vous voyez, pas de ce que vous conceptualisez ou de ce que vous entendez. Voir, c'est croire.

Cette notion plus ou moins primitive du véridique a d'importants fondements dans le développement psychique. Pourquoi faudrait-il croire que la vérité vient avec la vue ? Peut-être que l'évidence qui suscite une telle conviction, c'est la vue intérieure que nous avons de nos rêves. Là, les vérités les plus importantes de notre réalité inconsciente nous sont mises sous les yeux grâce à des mises en images vivaces – des actes et des processus de mise en image auxquels nous n'assistons pas d'on ne sait quel poste d'observation lointain, mais où nous jouons un rôle actif, parfois pour notre plus grand effroi et, de temps en temps, pour notre plus profond plaisir. La vue d'une mère qui se métamorphose en théâtre de l'autre sous nos yeux fait résonner en nous des souvenirs inconscients décisifs, et pas seulement le souvenir de l'effet de conviction propre au rêve, mais celui de ce lien spécial, dans l'inconscient, qui existe entre le rêve et la mère. En retournant à l'état foetal dans notre sommeil, comme nous régressons à des modalités d'élaboration mentale qui se rapprochent davantage de celle des tout-petits, nous remontons le cours du temps jusqu'à ces moments où nous étions blottis contre notre mère, enveloppés par son corps, dans l'étreinte de ses bras et de sa voix. Comme on l'a dit au chapitre précédent, le sentiment, tout-petits, d'être en partie immergés au sein d'un univers qui a toutes les apparences de la magie et qui nous métamorphose, c'est ce dont nous ne cessons pas, nuit après nuit, de nous souvenir dans l'expérience du rêve. Ce dernier, à cet égard, est une recollection de l'essence de l'être-avec-

la-mère³.

Quand la mère de Joël se met tout à coup à montrer à ses enfants, sur le mode du spectacle, ce qu'elle a dans la tête, il est bien possible qu'elle ait juste tiré les conséquences de sa conviction inconsciente qu'on ne saurait transmettre la vérité qu'en rameutant les autres dans son théâtre intérieur, afin qu'ils voient, et donc pour qu'ils croient. Aux yeux de Joël, la transformation de la mère revenait à une évolution à l'envers, à une régression jusqu'à l'expérience d'exister au sein des formes les plus primitives du processus maternel : l'expérience que le monde advient au Soi grâce à son acuité dans la perception des images, des sensations et des sons. De ce vécu-là aux mots et au langage, la route est longue. Au départ, il n'y avait vraiment que la vue et l'ouïe.

Freud a compris le théâtre hystérique – ce qu'il appelait les « attaques hystériques » – en termes de mise en acte de fantasmes sexuels refoulés. Une idée sexuelle refoulée fait retour jusqu'à un certain type d'état de conscience sous la forme d'une mise en acte où le patient met en scène le fantasme, souvent dans l'ordre inversé de ce qu'il aurait fallu imaginer. Dans ses « Considérations générales sur l'accès hystérique » [Freud 1909a/2007], Freud donne une brève description de la façon dont ces choses arrivent.

Soit, par exemple, chez une hystérique, la fantaisie de séduction qui a comme contenu ce qui suit : elle est assise à lire dans un parc, la robe un peu relevé laissant voir le pied, un homme s'approche d'elle, qui lui adresse la parole, elle va alors avec lui dans un autre lieu où elle a un commerce tendre avec lui, et dans l'accès elle joue cette fantaisie de telle sorte qu'elle commence par le stade convulsif qui correspond au coït, puis se lève, passe dans une autre pièce où elle s'assied pour lire et enfin répond à une parole imaginaire qu'on lui adresse [p. 246-247].

Freud ne voit dans les attaques de ce genre « rien d'autre que des fantaisies traduites dans le registre moteur » [p. 245], mais parce qu'il s'agit de scènes auto-érotiques montées sous forme de pièces de théâtre, et parce que tout fantasme auto-érotique implique le Soi dans sa bisexualité imaginaire (où il incarne les deux sexes), de pareilles mises en acte s'accomplissent grâce à une « identification multiple » [p. 245].

³ Pour une discussion plus approfondie, on pourra consulter « Les origines de l'alliance thérapeutique » dans *The Mystery of Things* (Bollas 1999).

Revenons maintenant à ce que nous disions plus haut du récit de la mère, et de l'externalisation performative de sa vie érotique en présence de son enfant, externalisation dont le but premier est de pallier sa propre incapacité à se confronter, au niveau érotique, au corps de son tout-petit. Comme je l'ai soutenu, elle en dévoile assez (du lieu où sa vie érotique se déroule) pour leurrer son enfant en sollicitant de lui des efforts toujours plus intenses pour qu'il se découvre lui-même, en personne, sur la scène du théâtre maternel – là où le Soi est bien accueilli érotiquement (ou, du moins, se l'imagine-t-on). Comme le refoulement est une activité érotique, et comme le travail de l'absence à soi, selon Freud [p.248], est fondé sur la perte de conscience dans l'orgasme, le retrait par la mère de tout intérêt érotique évident pour son enfant est interprété par l'inconscient de l'enfant comme une absence érotisée, une absence qui suggère donc précisément tout le contraire : un investissement érotique complètement débordant, renversant tout sur son passage, et qui doit être refoulé, sinon tout pourrait être emporté.

Quand l'hystérique, homme ou femme, se transforme en un spectacle, et fait passer au-dehors, dans le réel, les dimensions narratives et performatives du comportement de sa mère, il se livre à une forme de théâtre érotique, même si les contenus spécifiques de ce chaos n'ont, en apparence, rien à voir avec la sexualité. Par exemple, la mise en acte d'une scène hystérique impliquera chez telle ou telle personne que les bras « soient tirés convulsivement en arrière jusqu'à ce que les mains se rejoignent au-dessus de la colonne vertébrale », ce qui n'a franchement pas l'air bien érotique. Toutefois, dans cet exemple, qui provient des cas de Freud, pareille posture pourrait fort bien représenter de manière expressive le symétrique inverse de l'étreinte caractéristique d'un coït. Freud se demande si « ce fameux arc de cercle de la grande attaque hystérique » ne serait pas au fond un « déni énergétique, par une innervation antagoniste, d'une posture corporelle appropriée au commerce sexuel [p.246] ». Ces « attaques », ou ces mises en acte théâtralisées, sont des épisodes où le Soi fait le choix d'abdiquer ses représentations habituelles de son être singulier – d'où on peut inférer l'existence d'un être unifié et qui a un solide contrôle narratif sur sa vie intérieure – au profit d'un Soi conçu comme un événement spectaculaire, consistant en un groupe de parties et de rôles distincts, aux prises au moins les uns avec les autres, et probablement aussi avec d'autres adversaires encore, issus de leur monde. La sexualité réside dans l'acte même de « faire (une) scène », dans le travail de la mise en représentation visuelle. Là, le monde interne de la mise en image érotique et le monde réel de « scènes » inoubliables se rejoignent,

tels qu'ils existaient dans la relation de l'hystérique à sa mère, où tant la mère que l'enfant avaient renoncé à toute célébration spécifique et explicite de leurs liens érotiques, préférant tous deux s'enfermer dans des excitations masturbatoires et des représentations substitutives merveilleusement inventives. Ces dernières ont pris place dans le monde réel. Et la sexualité y est restée dissimulée sous le couvert d'une érotique du « faire (une) scène », sans égard aucun pour les contenus représentés.

Les enfants qui deviennent hystériques à l'âge adulte, et qui sont sujets à des attaques ou à des mises en acte histrioniques, sont le fruit de la transformation que leur imposent des mères qui se vident elles-mêmes dans le groupe – au premier chef dans le groupe familial, mais également dans leur cercle d'amis, au travail ou en société. On pourrait suggérer ici le processus de transmission suivant : les états instinctuels et les fantasmes associés, retenus initialement dans et par le Soi corporel, sont transformés en manifestation spectaculaire non sexuelle, mais de telle manière qu'elles feront passer les états d'excitation au membre suivant du groupe, de sorte que ce qui était au départ à l'intérieur d'un seul Soi se retrouve désormais à l'intérieur de plusieurs Soi différents. Aucun, cependant, n'a suffisamment de présence d'esprit (ni peut-être d'autorité) pour recombinaison ce qui est ici de nature érotique en un récit suivi capable de mettre un terme à l'attaque. Il est très peu vraisemblable qu'un enfant, dans une situation de ce genre, puisse déclarer à sa mère : « Quand tu balances les casseroles par terre et que tu les envoies valdinguer à coups de pieds, en hurlant tout ce que tu sais, tu mets en scène ton vœu qu'on te jette *toi* par terre, et qu'on te pénètre de force pour que tu puisses hurler de jouissance » –, bien qu'en des temps différents, et de différentes manières, il y ait des psychanalystes pour risquer de telles interprétations.

Quand le Soi se change en un événement spectaculaire qui laisse autrui médusé, ce n'est rien d'autre qu'une illustration de ce qu'est le Soi quand il est possédé par la scène primitive et poussé à des gestes fous qui ressemblent à un coït brutal entre ses propres parties. Distrait jusqu'à l'égarément par la scène imaginaire du coït parental, l'hystérique s'efforce de regagner son innocence grâce au regard choqué d'autrui, qui, l'espace d'un instant, *est* cet « ingénu », mis en présence de quelque chose qui se produit tout à fait au-delà de ce que peut en saisir son témoin forcé. En un éclair, les hystériques s'identifient projectivement à l'autre, prenant par ce biais un « bain d'innocence ». Et pourtant, le besoin d'éviter à tout prix d'être coupé du pouvoir qu'incarne le couple parental force l'hystérique à faire face à la scène primitive, cette énigme ultime qui suscite le besoin de savoir du Soi. Aussi l'hystérie explore-

t-elle cette scène par la voie d'une *identification appropriante* : elle la met en scène sur un mode omniscient, en sorte qu'elle puisse être incorporée (et non pas internalisée) dans le soi. C'est la bouchée de pomme, pas la quête de la connaissance.

La singularité de l'attitude de l'hystérique ascétique, qui reste de glace – pétrifiée telle la femme de Loth –, est l'indice que le Soi y est paralysé par la vue de la « baise ». Même si l'hystérique ascétique est à l'évidence moins ouvertement théâtral que l'hystérique précoce, homme ou femme, il incorpore à son être de chair tout ce qui annule la scène primitive. C'est chez l'anorexique qu'on peut voir à son sommet l'efficacité spectaculaire de l'ascétisme du Soi. À mesure que l'anorexique se gâche et se dilapide, le corps est réduit avec acharnement à ne plus signifier que la mort qui toque à la porte. La vie lui a été ôtée, et l'on ne peut plus désormais la trouver que dans l'entourage, chez les proches qui s'agitent en tous sens (les parents, les amis, les médecins) et se transforment tous en une caricature de scène primitive. Mais malgré ce coût de groupe, les proches rassemblés n'ont pas la moindre idée de la façon d'arrêter la pulsion de mort chez l'anorexique, laquelle pulsion, en dernier ressort, se ramène à une attaque effrayante contre tous ces autres qui l'entourent, considérés tous autant qu'ils sont comme des baiseurs inutiles.

Le théâtre hystérique est toujours polymorphe, car le Soi s'y libère de toute son histoire libidinale en une évolution inversée qui le transforme en événement spectaculaire. Tous les instincts dont il est tissé, l'oral, l'anal, l'urétral, le phallique, mais aussi le visuel, l'auditif et le kinesthésique, ont maintenant, et pour un temps, des places où figurer sur la scène centrale. On les exhibe en spectacle à la face du monde objectal, dans ce qui devient une régression profondément perturbante, aux représentations libidinales les plus archaïques. Nous ne sommes plus loin désormais de ce que j'ai qualifié d'hystérique « maligne » et c'est vers elle, de loin la patiente la plus difficile de toutes, que nous allons maintenant nous tourner.

