

**Extrait du chapitre V de l'ouvrage MISSONNIER S., *Devenir parent, naître humain. La diagonale du virtuel*, Paris, PUF, 2009.**

**Paul Ricœur, Daniel Stern et *Rosemary's baby***

Relever le défi de mettre en perspective les riches et subtiles œuvres de Paul Ricœur et de Daniel Stern est une tâche aussi ambitieuse qu'océanique ! Ce que j'aimerais simplement tenter de partager ici, c'est le plaisir de ce voyage métissé entre les deux auteurs où philosophie, linguistique, psychanalyse et psychologie du développement sont étroitement imbriquées pour le plus grand bonheur du clinicien.

À l'évidence, la lecture d'un grand philosophe comme Ricœur travaillant sur l'activité humaine fondamentale du récit interpelle, à chaque page, notre quotidien de thérapeute qui nous confronte perpétuellement aux mille et un avatars de l'activité narrative, de ses premières esquisses infantiles jusqu'à ses versions plus tardives. Or, c'est précisément cette voie qu'a empruntée Stern, et il faut lui rendre hommage de nous permettre aujourd'hui de marcher sur ses traces.

De fait, Stern a puisé chez Ricœur, dès 1985, le concept de *refiguration* qui donne à sa notion princeps d'enveloppe proto (Stern, 1993) puis pré (Stern, 1999) narrative *une véritable dimension ontogénique*. Mais cette formulation reste trop lapidaire si elle ne s'accompagne pas d'une tentative de restitution des enjeux en présence.

Aussi, avant d'explorer ce pont épistémologique entre Ricœur et Stern, je vais logiquement aborder dans un premier temps quelques traits saillants du travail de Ricœur en me référant essentiellement aux trois tomes de *Temps et Récit* (Ricœur, 1983, 1984, 1985), à son ouvrage *Soi comme un autre* (1990) et à un article rétrospectif (1994). Dans ce cadre, qui ne représente qu'une parcelle du travail considérable du philosophe, c'est la notion princeps *d'identité narrative* qui sera notre fil rouge et notre étendard générique. Une des grandes qualités de ce concept chez Ricœur

est d'offrir un champ sémantique en convergence immédiate avec notre expérience psychothérapeutique individuelle et groupale.

Et, dans cet esprit, pour camper le décor de ce concept d'identité narrative dans un contexte clinique résolument périnatal, je voudrais me référer au célèbre film de Roman Polanski<sup>1</sup> *Rosemary's baby* (1968), tiré du roman de Ira Levin, pour illustrer *le scénario d'une attaque tragique de l'identité narrative maternelle*. Il me semble en effet que la privation narrative, magnifiquement interprétée par Mia Farrow dans ce film est une illustration sémiologique exemplaire de la souffrance du dire, décrite par Ricœur. Après un récit de l'intrigue du scénario, je mobiliserai dans la discussion quelques propositions princeps du philosophe.

### **1 *Rosemary's baby***

Il était une fois Rosemary Woodhouse. Elle est jeune, belle et insouciante. Elle est fraîchement mariée avec Guy Woodhouse, un type sympathique animé d'une dynamique vocation d'acteur : il tourne dans des spots publicitaires en attendant de réussir à décrocher des rôles au théâtre.

En ce moment, le jeune couple cherche un logement à la mesure de leur projet familial. Ils visitent un appartement où une vieille dame a vécu. Elle est décédée récemment. Rosemary a un coup de foudre : c'est exactement ce qu'elle veut.

Rosemary et Guy ont un ami très cher : Hutch. Il a une soixantaine d'année. Il est bienveillant avec eux et Rosemary affectionne lui raconter en détails les péripéties de sa vie et bénéficier de sa chaleureuse acuité. C'est un homme cultivé et féru d'histoire qui écrit des livres pour enfants.

Quand le jeune couple lui annonce qu'ils ont trouvé un appartement dans cet immeuble de la première avenue dans le quartier de Bramford, il

---

<sup>1</sup> Le film de Polanski, *Le pianiste* (2001) représente une autre partition de cette même problématique, mais cette fois-ci sans détour puisqu'il s'agit non plus de témoigner métaphoriquement de l'horreur de l'ineffable via un conte mythologique mais de proposer une poignante *refiguration* de la sauvagerie de l'histoire où le cinéaste accède enfin au récit de sa propre histoire. L'écart entre ces deux films est sans doute un bon marqueur de la maturation de l'identité narrative de Polanski qui a survécu enfant au ghetto de Cracovie et traversé la redoutable épreuve de l'assassinat de sa compagne Sharon Tate enceinte de 8 mois et demi par Charles Manson en 1969.

leur raconte que c'est un édifice au passé tristement célèbre : un fameux fondateur d'une secte satanique, Marcato, y a habité et péri. Deux sœurs infanticides et cannibales, qui ont récemment défrayé la chronique, y ont aussi perpétré leur méfait.

Ces anecdotes n'enlèvent rien de l'enthousiasme amoureux des jeunes mariés qui inaugurent l'appartement en y faisant une première fois l'amour à même le plancher du salon. Les jours suivants, ils prennent possession du lieu en l'aménageant à leur façon. Un soir, ils entendent de leur chambre à coucher une bizarre mélodie évoquant des incantations.

\*

Dans les caves de l'immeuble où se trouvent les machines à laver, Rosemary fait connaissance d'une jeune femme qui vit justement chez leurs voisins mitoyens. Elle a un passé de délinquante. M. et Mme Castevet l'ont sortie de la rue et l'ont accueillie chez eux : ils la traitent comme leur fille. Elles décident toutes deux de faire désormais leur lessive ensemble.

En rentrant d'une soirée, Rosemary et son mari tombent sur un attroupement au pied de leur immeuble. La police est là autour du corps de la jeune fille ex-délinquante qui baigne dans son sang. Elle s'est manifestement suicidée en se défenestrant. Arrivent alors M. et Mme Castevet, leurs voisins, chez qui cette jeune femme vivait. Ils ont une allure de grands-parents toniques. Lui est un homme impressionnant et de sang-froid ; son épouse s'impose d'emblée par sa directivité inquisitrice. Les Woodhouse et les Castevet échangent quelques mots de circonstance à cette occasion.

Dès le lendemain, Mme Castevet fait irruption dans l'appartement de Rosemary sans aucune gêne et le visite comme en terrain conquis. Elle invite le couple à dîner. Lors de cette soirée, M. Castevet se vante de connaître toutes les villes du monde. Il a une position de toute-puissance inquiétante. Il fascine Guy car il a connu de grands acteurs et le valorise avec emphase en affirmant qu'il est assurément promis à une grande carrière. De son côté, Mme Castevet rentre dans la vie du jeune couple

avec une autorité déconcertante. À l'issue de la soirée, Rosemary est sur la défensive alors que Guy est enthousiaste : il a beaucoup parlé avec M. Castevet pendant que ces dames faisaient la vaisselle et il a décidé de revenir le voir dès le lendemain soir...

\*

Quelques jours après, Guy apprend par téléphone que l'acteur qui lui avait raflé récemment un premier rôle très convoité s'est réveillé aveugle. Il hérite donc de ce rôle dont il rêvait.

Dans ce contexte professionnel favorable, Guy annonce avec joie et empressement à Rosemary qu'il veut un enfant et qu'il a même décidé de la date qu'il pointe sur le calendrier. Rosemary, un peu surprise de l'empressement de sa demande, n'en n'est pas moins profondément heureuse : la maternité est son vœu le plus cher.

Le grand soir, feu de cheminée et dîner aux chandelles ! Au milieu du repas, Mme Castavet, l'inévitable voisine, sonne à leur porte au grand dam de Rosemary qui craint une intrusion désastreuse. Guy la contient sur le pas de la porte et rejoint sa femme avec deux mousses au chocolat préparées par Mme Castavet. Rosemary en mange un peu mais ne la trouve pas à son goût. Son mari insiste pour qu'elle la finisse. Elle jette le reste du contenu du bol en se cachant.

Mais Rosemary se sent bientôt prise de vertige. Elle titube jusqu'à sa chambre avec l'aide de son mari. Une fois allongée dans son lit, elle a l'impression qu'il flotte sur la mer. Elle dit à Guy qu'elle veut faire l'amour. Il lui propose de différer au lendemain quand elle sera mieux.

Rosemary sombre alors dans un état de conscience où rêve et réalité alternent dans une vertigineuse mixité : elle boit un verre sur le pont d'un bateau de croisière au milieu d'une assemblée indistincte. Elle voit la mer, des cartes, un jeune marin puis un autre plus âgé, sous les traits de son vieil ami Hutch, qui montre du doigt l'horizon. Puis elle demande à son mari pourquoi il la déshabille. Nue sur le pont, elle se sent en danger. Le bateau quitte le port et elle s'étonne à haute voix du fait que Hutch reste seul sur le quai avec les cartes sous le bras. Son alliance

lui est retirée. Puis la tempête fait rage. Un barreur noir l'invite à rentrer dans le navire où elle se couche. Elle est entourée d'un groupe d'individus nus. On reconnaît M. et Mme Castevet et leurs proches. Guy est là aussi et demande inquiet à Mme Castevet si Rosemary est consciente et le voit. Sur le corps de Rosemary, des signes cabalistiques couleur sang sont tracés ; on l'attache. Une créature monstrueuse mi-homme-mi-bête vient la caresser puis la prendre. Quand Rosemary perçoit ses yeux de fauve tant privé d'humanité au dessus de son visage, elle clame : « Je ne rêve pas, je ne suis pas endormie ». M. Castevet apparaît finalement sous les habits d'un pape et déclare : « Je viens d'apprendre que vous avez été mordue par un aspic ». Rosemary l'interroge : « Suis-je pardonnée mon père pour cette faute ? ». Il lui répond : « Oui vous êtes pardonne ma fille ».

Le lendemain matin, elle se réveille difficilement dans sa chambre au côté de son mari qui doit partir au travail. Il lui apprend que la veille, elle s'est écroulée sous l'emprise de l'alcool. Rosemary raconte à son mari qu'elle a fait de drôles de rêves : une bête la violait. En plein récit, elle s'aperçoit interloquée qu'elle a des griffures sur ses flancs. Son mari, sur un ton taquin, lui annonce qu'il a fait l'amour avec elle et qu'il a pourtant les ongles bien coupés. Elle s'étonne : « pendant que j'étais inconsciente ? ». « Je voulais absolument te faire un enfant ce soir là » rétorque-t-il sans plus de détails.

\*

Guy est très occupé par son rôle de jeune premier au théâtre et Rosemary trouve qu'il ne s'occupe pas assez d'elle. Elle le lui formule sans réussir à le sensibiliser à son état. Un peu plus tard, elle réalise qu'elle est enceinte. Quand elle annonce à son mari l'heureuse nouvelle sa première et surprenante réaction et d'aller en avvertir ses voisins, Les Castevet, qu'ils appellent désormais par leur prénom, Roman et Minnie.

Dés le lendemain, Guy et les Castevet insistent lourdement pour que Rosemary quitte son gynéco et quelle consulte le Dr. Sapierstein, un de

leurs amis très proches. Il est célèbre et passe à la télévision. Elle accepte.

À l'occasion d'une visite du fidèle ami Hutch, elle lui annonce qu'elle attend un enfant. Il en est ravi mais trouve que Rosemary a perdu du poids et qu'elle a très mauvaise mine. Au beau milieu de cette visite, M. Castevet sonne ; Il passe un court moment en leur compagnie. Hutch est très surpris de la prévenance démesurée de ce voisin à l'égard de Rosemary. Il le lui formule. Le soir même il lui téléphone et lui donne RV le lendemain car il a « quelque chose d'important à lui dire ». Rosemary attend en vain son ami Hutch dans la rue pour apprendre, finalement, qu'il est tombé le matin même dans le coma. Elle est bouleversée. Des douleurs terribles l'assaillent mais son obstétricien les banalise ainsi que son mari de plus en plus lointain.

\*

Rosemary décide pour égayer l'ambiance et, surtout, pour sortir de cette solitude grandissante, d'organiser une fête avec tous ses amis de sa génération. Or, la plupart de ces anciennes connaissances la trouvent à leur tour très fatiguée, mal en point. Ils sont touchés par son désarroi et lui en font part chaleureusement. En dépit de tous les efforts de son mari pour empêcher que ses amis ne se retrouvent seuls avec elle pour parler plus avant, cela se produit néanmoins. Ses quatre bonnes copines l'invitent instamment à ne pas être fataliste à l'égard de ses douleurs et à aller consulter un autre obstétricien plus empathique. C'est ce qu'elle décide de faire le lendemain de la fête et l'annonce courageusement à son mari.

Il s'y oppose avec violence. La dispute prend de l'ampleur quand subitement Rosemary sent pour la première fois son enfant tressaillir en elle. Rosemary est transportée de joie. Elle est instantanément réconfortée et toutes ses velléités de consulter un autre professionnel sont chassées de son esprit.

Hutch meurt. Rosemary arrive en retard à l'enterrement ou une de ses proches lui remet un livre sur la sorcellerie intitulé « Tous des

sorciers » (« *All of them witches* »). Hutch le lui a donné lors d'un court moment de lucidité à l'hôpital. Il l'a supplié de le transmettre à Rosemary sans omettre de préciser qu'un anagramme se cache dans l'ouvrage. Rosemary le lit avec attention et plus particulièrement le chapitre annoté par Hutch qui raconte en détail la vie de Marcato, fondateur de la secte qui habitait leur immeuble. Elle y découvre que Marcato a un fils Steven. Après de longues tentatives en s'aidant des lettres d'un jeu de Scrabble, elle résout l'énigme : les lettres qui constituent le nom de Steven Marcato sont les mêmes que celles du nom de son voisin Roman Castevet.

Elle révèle tout cela à son mari. Elle veut déménager. Guy lui oppose de grinçants et sourds « tout cela est ridicule ma chérie ! ». Quand elle réalise un peu plus tard, qu'il a fait disparaître le livre en question, elle ne doute plus de son implication satanique. À cet instant, les premières contractions apparaissent, elle fait sa valise et va en urgence chez son obstétricien. Dans la salle d'attente, elle apprend incidemment par la secrétaire que le Dr. Sapienstein porte autour du cou comme ses voisins un bijou qui contient du tanis, une plante dont l'odeur est très caractéristique et qu'on appelle communément le poivre du diable. Par ce détail, elle comprend que son accoucheur appartient lui aussi à la secte. Elle décide de rencontrer à tout prix son ancien obstétricien qu'elle a quitté sur les conseils pressants des voisins Castevet et de son mari.

Le Dr Hill accepte de la rencontrer en urgence. Elle lui raconte avec émotion et soulagement le complot dont elle est la victime. Elle lui décrit l'appartenance sectaire diabolique de son mari, de ses voisins, le cheminement qui l'a conduit à cette théorie grâce aux révélations de son ami Hutch. L'obstétricien l'écoute sans mot dire mais bascule dans le doute radical sur la santé psychique de Rosemary quand il apprend que c'est son éminent collègue, le Dr. Sapienstein, qui la suit. Il conclut l'échange par un « Vous êtes certainement dans le vrai » puis la met au repos dans son cabinet. Il téléphone ensuite à son célèbre collègue Sapienstein pour lui demander de venir chercher son embarrassante patiente.

\*

Rosemary est amenée de force dans son appartement par l'obstétricien, son mari et une petite troupe. Arrivée dans l'immeuble, elle réussit à s'échapper et se barricade chez elle. En vain, ils la rejoignent en passant par l'appartement voisin, elle frappe son mari mais le Dr. Sapienstein réussit à l'anesthésier de force.

À son réveil, Guy lui apprend qu'elle a accouché d'un fils mais que suite à des complications, il est mort-né. Rosemary s'insurge, clame que son mari et le Dr. Sapienstein mentent. Ils la neutralisent avec une camisole médicamenteuse justifiée, selon eux, par son « hystérie » et sa « dépression nerveuse ».

Rosemary trompant la vigilance de ses gardiennes –des connaissances des Castevet et de l'accoucheur-, feint de prendre ses médicaments et retrouve son dynamisme. Elle est intriguée par le soin dépensé par ses geôlières pour récupérer son lait qu'on lui impose de tirer. Quand elle entend des cris de bébé dans l'appartement voisin, elle est persuadée que son bébé est vivant et qu'il lui a été enlevé par la secte.

Exceptionnellement seule dans son appartement, Rosemary décide de pénétrer par une porte condamnée chez ses voisins. Elle s'arme d'un long couteau de cuisine. Au mur de l'appartement des Castevet des peintures diaboliques, dans le salon, une petite assemblée d'une quinzaine de personnes endimanchée et réjouie prend le thé autour d'un grand berceau noir.

Rosemary se tient debout au milieu d'eux avec son couteau. Ils sont tous étrangement calmes à l'exception de Laura-Louise une grosse dame impulsive qui crie quand elle la voit. Rosemary avance vers le berceau. Quand elle découvre le visage de son enfant en écartant le voile noir, une frayeur catastrophique l'assaille ; elle recule en criant un terrifiant : « Que lui avez-vous fait ? ». Très docte, Roman Castevet lui apprend que cet enfant se nomme Adrian et qu'il est le fils de Satan venu de l'enfer pour la féconder. Adrian renversera Dieu et vengera ses martyrs. Le groupe reprend en chœur « Gloire à Satan ». « On ne vous demande que d'être



une mère pour lui » « c'est votre fils » lui dit avec une douceur hypnotique Castavet.

Guy, honteux mais résolument traître, vient vers elle. Il lui dit qu'au fond c'est comme si son fils était mort à la naissance et lui rappelle, perfide, tous les bénéfices qu'ils tirent de cette situation. Il fait allusion au fait qu'il a obtenu son rôle principal grâce à la malédiction jetée par la secte satanique sur son acteur rival rendu aveugle. Rosemary lui crache au visage de toutes ses forces.

Quand le petit diable se met à crier, Rosemary, recroquevillée dans un coin du salon se lève et affirme avec raison que Laura-Louise berce l'enfant trop fort. Roman Castavet l'invite, envoûtant, à prendre la place de ce substitut maternel et de jouer pleinement son rôle.

« Vous voulez me forcer à être sa mère » demande Rosemary ? « N'êtes-vous pas sa mère » lui répond Castavet. Rosemary regarde longuement l'enfant, sourit et devient la mère du monstre.

## **2 L'absence de narrativité**

Ce film de Roman Polanski est emblématique pour illustrer « *l'inquiétante étrangeté* » qui habite de nombreux récits des jeunes femmes enceintes que nous sommes conduits à rencontrer. Ici la fiction est un laboratoire qui nous permet de mieux appréhender leur réalité psychique.

Je dis « inquiétante étrangeté » car, comme le formule Freud (1919), il s'agit bien ici d'une mise en exergue caricaturale de thématiques qui ne sont en rien étrangères, mais bien des éléments constitutifs de la réalité psychique devenus étranges –mais oh combien voisins !- par l'action du refoulement sinon du clivage.

Une frontière floue, poreuse entre fiction et réalité, entre ange et démon, entre humanité et monstrueuse animalité fondent cette familière étrangeté. L'incertitude entre vu et perçu, entre dedans et dehors réactive chez Rosemary -et en nous- cette époque ancienne où le soi est émergent et à mi-chemin entre le monde de soi et d'autrui. Ici et maintenant avec

ce récit de fiction, l'inertie de ce socle archaïque se perpétue en réactivant l'animisme et la toute-puissance de la pensée. La conflictualité névrotique est là à son paroxysme mais, plus encore, plus satanique, le diabolin schizoparanoïde kleinien et toutes ses angoisses persécutrices y affleurent à la conscience.

Sur la toile de fond sombre de cette inquiétante étrangeté de ce roman et de ce film, l'hypothèse que j'aimerais explorer est la suivante : *Rosemary, enceinte, est progressivement privée de l'essentiel, c'est-à-dire de narrativité définie comme l'acte de narrer pris en lui-même.*

La trame dramaturgique du roman comme du scénario du film repose sur cette lente mais impitoyable montée en puissance de ce manque chez Rosemary : son mari Guy ne veut pas entendre ses douleurs. Hutch, le confident paratonnerre de toujours est mis à mort, son groupe affiliatif d'amis est soigneusement mis à distance, son deuxième obstétricien est un ennemi, le premier, recontacté après-coup, la croit délirante. Rosemary est résolument seule face à la filiation générationnelle satanique de l'enfant qu'elle porte et qui la traverse avec tumulte.

L'imago grand-parentale que représente l'ancêtre maléfique Marcato et les imagos parentales de Roman Cassavet et de sa femme sont l'incarnation actuelle des conflits les plus archaïques chez Rosemary. Sa transparence psychique est assombrie par le soleil noir de ses identifications projectives pathologiques. Elle en a probablement été autrefois la victime : elle en est, enceinte, l'actrice possédée.

Après la mort de Hutch , Rosemary ne peut narrer son histoire à quiconque. Il lui manque cruellement des interlocuteurs auprès de qui elle pourrait, à travers un échange confiant, *mettre en représentation, en intrigue, en un mot, élaborer ses métamorphoses identitaires.* Privée de la purge cathartique de son âme par la pratique du *muthos* (l'art de la poétique qui transforme les faits en système dirait Aristote), ses angoisses « signal », laissent la place peu à peu à la terreur des angoisses « automatiques », d'agonies primitives, de lâchage social généralisé.

La suppression de l'épaisseur narrative interpersonnelle réduit l'espace psychique qui sépare Rosemary des personnes sur qui elle projette et condamne à l'échec ses défenses projectives qui tentent en vain de maintenir à distance les éléments projectifs.

En manque d'activité d'énonciation à un tiers allié, la réédition des conflits chez Rosemary reste sauvage et diablement impérialiste. Peu à peu, à l'instar du credo de la secte satanique, son monde se clive. Les forces du mal prennent le pouvoir sur les forces du bien et se vengent. Ici la « violence fondamentale » (Bergeret, 1984) n'est pas secondarisée. Il faut perpétuellement guerroyer pour préserver la continuité de son soi en permanence agressé par ce tohu-bohu externe.

Mais cette redoutable privation de narrativité ne se résume pas à l'absence d'interlocuteur externe. *Sans possibilité de se narrer à autrui, Rosemary ne peut pas plus se raconter à elle-même son existence sous la forme d'un récit qui lie l'hétérogénéité des événements bruts.* Plus précisément, ses tentatives réitérées et courageuses de se réorganiser seule échouant, elle désespère et se consume. Cette privation de narrativité interne est indissociable de sa face externe. L'assomption de la continuité du soi est muselée par l'absence d'altérité.

Dans ce contexte, son déni de la scène primitive, de la paternité et sa crainte d'être dépossédée (Guérin, 1996) de son enfant sont à entendre comme la sanction paroxystique de l'absence de narrativité qui condamne à de vaines tentatives projectives et au retour inexorable d'angoisses persécutrices.

### **3 Les attaques contre l'identité narrative**

Les outils conceptuels psychanalytiques ne manquent pas pour qualifier la détresse de Rosemary. Mais, comme promis, j'opterai maintenant pour une autre mélodie, plus rare en psychopathologie, en m'inspirant des propositions de Ricoeur et de sa précieuse notion *d'identité narrative*.

*Cette identité narrative rend compte avant tout de l'appropriation du temps par l'humain.* Pour Ricœur, phénoménologue, le récit est « le gardien du temps, dans la mesure où il ne serait de temps que raconté » (Ricœur, 1983). Seul le récit peut relever le défi d'exprimer et de partager notre vécu subjectif du temps qui résiste comme une aporie à toute tentative de maîtrise philosophique.

À partir d'une étude critique des philosophies du temps, des théoriciens narrativistes, de romans célèbres, de récits oraux et en faisant sienne la vision freudienne d'un moi divisé, Ricœur va décrire comment la fonction organisatrice du récit historique et de fiction opère, *via la mise en intrigue*, une synthèse de l'hétérogène. Sur un étroit chemin de crête, le récit des événements instaure, selon lui, une « concordance discordante ». Le récit « est source de discordance en tant qu'il surgit, et source de concordance, en ce qu'il fait avancer l'histoire »<sup>2</sup>. Soumise à ce fragile équilibre, la pratique de l'action narrative est la fondation d'une identité dynamique qui concilie l'identité et la diversité (Ricœur, 1990) grâce à une mise en intrigue de soi en tant que personnage. *La personne, pour Ricœur, n'existe qu'en tant que personnage du récit qu'il construit intérieurement et partage avec autrui par sa narrativité.* Cette identité plastique que nous construisons tous au fil du temps est notre identité narrative. *Elle est notre plus intime inscription dans la continuité de notre soi et, simultanément, dans la communauté que nous partageons avec autrui.*

Sur cette base, Ricœur n'est pas de ces philosophes qui laissent les cliniciens de marbre tant ils sont éloignés des avatars grinçants de la vie. À de nombreuses reprises dans son œuvre, Ricœur évoque des « cas déroutants » (Ricœur, 1990 et 1994) qui constituent, finalement, une bonne introduction à la sémiologie des figures psychopathologiques du narratif. Il décrit notamment trois modalités du « souffrir » qui nous

---

<sup>2</sup> Ricœur (1990), Chapitre « Le soi et l'identité narrative »

intéressent particulièrement au sujet de Rosemary : l'impuissance à dire, les désastres du raconter et l'impuissance à s'estimer soi-même.

**3.1 L'impuissance à dire renvoie** à « la déchirure qui s'ouvre entre le vouloir dire et l'impuissance à dire » (Ricœur, 1994). Elle s'exprime électivement dans l'espace du corps et plus spécifiquement du visage à travers les mimiques, les cris et les larmes.

**3.2 « Les désastres du raconter** s'étalent sur l'axe soi-autrui. La souffrance y apparaît, comme une *rupture* du fil narratif» (Ricœur, 1994). Cette rupture condamne à l'empire de *l'instant*. Le présent y est déconnecté de la féconde dialectique entre le présent du passé mémorisé et le présent du futur anticipé. L'instant est là, synonyme d'interruption du temps, rupture de la durée. Or, c'est justement par là que « toutes les connexions narratives se trouvent altérées» (Ricœur, 1994). Cette immersion dans la prison de l'instant attaque tout autant le soi que le rapport à autrui dans la mesure où l'histoire de chacun est « enchevêtrée dans les histoires des autres » (Ricœur, 1990). Ce « tissu internarratif » dit Ricœur, est donc véritablement déchiré par la rupture du fil narratif. La souffrance est perceptible chez le porteur de cette plainte mais aussi chez le récepteur qui veut bien l'entendre. En ce sens, on pourrait, nous dit Ricœur, « risquer le mot *d'inénarrable* pour exprimer cette impuissance à raconter. »

Ricœur, l'exégète affûté des textes freudiens, rappelle à ce propos que l'hystérique chez Freud « souffre de réminiscences ». Il considère que « cette impuissance à passer de la répétition à la remémoration souligne la gravité de ce qui (nous) est apparu comme désastre du narratif qui affecte également le plan personnel et le plan interpersonnel »(Ricœur, 1994).

**3.3 L'impuissance à s'estimer soi-même.** Elle renvoie à la souffrance infligée à « soi-même comme à un autre ». Ici, la perte de l'estime de soi peut être ressentie comme un vol ou un viol exercé par l'autre. La plainte

circulaire de la victime contre les méchants frise « le délire et témoigne de la nature profonde de la récrimination, oscillant sur le seuil invisible entre la dénonciation du mal et le délire de persécution» (Ricœur, 1994). Entre soi coupable et autrui persécuteur, «se profile le visage terrifiant d'une souffrance que quelqu'un s'inflige à soi-même » (Ricœur, 1994).

Si « une vie, c'est l'histoire de cette vie, en quête de narration » et si « se comprendre soi-même, c'est être capable de raconter sur soi-même des histoires à la fois intelligibles et acceptables, surtout acceptables » (Ricœur, 1994) alors *l'identité narrative de Rosemary est... sinistrée*. Sa voix autobiographique interne est irrecevable à l'extérieur dans sa sphère conjugale et pas plus dans sa filiation générationnelle. Cette inadéquation fondamentale aliène son soi et ses inter-relations.

Le « contrat social » que Ricœur considère comme une condition *sine qua non* du récit efficient, est chez elle brisé. En termes de narrativité, notre action psychothérapeutique en périnatal peut se formuler ainsi : nous sommes bien souvent dans cette position de restaurateur de ce contrat social brisé en tentant d'étayer l'identité narrative en crise de nos interlocuteurs patients et soignants.

Car en effet, quand la norme et la coutume culturelles n'ont rien à proposer pour initier une ritualisation en faveur du récit individuel et communautaire, elles produisent un récit idéologique qui peut induire une désorganisation individuelle de l'identité narrative. Les exemples sont pléthore. Dans un registre strictement psychologique, on peut évoquer à ce titre la solitude écrasante de jeunes femmes confrontées au deuil périnatal ou encore celles qui, en difficultés d'accordage en périnatal, doivent affronter la surdité d'un *socius* qui tient à tout prix à ce que la naissance soit heureuse.

Avec les mille et uns avatars psychopathologiques de la parentalité, nous sommes *a fortiori* dans cette fonction de réanimateur de la narrativité vraie. Nous rencontrons au quotidien les multiples déclinaisons de l'associativité narrative. Aux extrêmes, elle peut être silencieuse car

prisonnière d'un mandat transgénérationnel muselant ou encore logorrhéique mais vide, car témoin douloureux d'une voix en faux self.

Bien sûr, on peut facilement mettre en synergie « l'impuissance à dire » avec notre référentiel psychanalytique de la conflictualité inconsciente, ou encore « les désastres du raconter » avec l'empreinte du traumatique et, enfin, « l'impuissance à s'estimer soi-même » avec les failles narcissiques et la dépression. Mais l'originalité phénoménologique insufflée par Ricoeur aux cliniciens est de les inviter à considérer la traduction narrative de ces marqueurs psychopathologiques comme des *emblèmes princeps relevant de l'essentiel de la fondation de l'identité individuelle et collective de l'humain*.

Défendre l'idée d'accueillir la souffrance narrative des apprentis parents vulnérables résonne comme une lapalissade. Par contre, se promettre de conquérir une sémiologie, une psychopathologie et une thérapie de cette narrativité est un chantier clinique d'une grande originalité.

#### **4 De « l'identité narrative » de Ricoeur à « l'enveloppe prénarrative » de Stern**

C'est un autre chantier ambitieux que de se demander quelles sont les étapes initiales de la genèse de cette identité narrative chez le nourrisson inscrit dans la spirale interactive avec les adultes. C'est ce questionnement qui caractérise l'approche du Stern explorateur de l'enveloppe prénarrative. Je vais maintenant tenter de rendre plus explicites les éléments qui justifient cette mise en perspective épistémologique de Ricoeur et de Stern.

Le premier point de ralliement évident entre les deux auteurs, c'est la place centrale qu'ils accordent tous deux à la question du temps. Pour l'un comme pour l'autre *habiter subjectivement le temps, c'est l'expérience humaine fondatrice*. C'est à partir de ce point d'ancrage que la fonction narrative devient la signature humaine de l'investissement subjectif et intersubjectif du temps.

Pour Ricœur, comme nous l'avons dit, le « caractère temporel de l'expérience humaine » (Ricœur, 1983) est l'enjeu ultime de l'identité et de sa fonction narrative : « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative » (Ricœur, 1983).

De son côté, l'œuvre de Stern est traversée par la même diagonale insistante. Dans ce creuset, « l'enveloppe prénarrative » du nourrisson est « une unité de base (hypothétique) de la réalité psychique infantile » (Stern, 1999) dont la structure temporelle est la caractéristique majeure. L'enveloppe prénarrative correspond en effet avant tout au « contour de changement dans le temps, décrivant une trajectoire dramatique de tension » (Stern, 1999). Cette unité survient bien avant le langage et s'enracine dans des « facteurs innés » (Stern, 1999). Plus encore, Stern affirme radicalement : « la construction de récit paraît être un phénomène humain universel, traduisant la structure innée de l'esprit humain » (Stern, 1985).

#### **4.1 Le parcours de Stern**

En élaborant une fiction épistémologique, je vais maintenant recomposer en trois temps le cheminement de Stern dans l'intégration de cette genèse du narratif dans son oeuvre. J'ai travaillé avec les textes suivants : le chapitre 6 intitulé « Structure et réglage temporel » de l'ouvrage *Mère enfant, les premières relations* de 1977; le livre *Le monde interpersonnel du nourrisson* publié en 1985 et traduit en français en 1989 ; l'article du *Journal de la psychanalyse de l'enfant* de 1993; sa reprise enrichie dans la *Revue de médecine psychosomatique* en 1994 : c'est le fameux « Une manière de construire un nourrisson cliniquement pertinent » où il est encore question d'enveloppe *protonarrative* alors que Stern parle d'enveloppe *prénarrative* dans le chapitre de 1999 intitulée justement « L'enveloppe prénarrative » de l'ouvrage *Narration et psychanalyse* publié sous la direction de Alberto Konicheckis et Jean Forest (Stern, 1999).



Le premier temps de cette valse épistémologique me semble être l'émergence chez Stern de sa compréhension des capacités du nourrisson à s'investir dans ce qu'il nomme le « programme commun » du réglage temporel des périodes de jeu. Comme le montre son travail initial de 1977, le champ de la *synchronie* dans l'observation de l'interaction comportementale mère/bébé occupe une place centrale. À l'instar des boxeurs sur le ring, des danseurs sur les planches, les dyades mères/bébés mettent au centre de leurs échanges « connaissance anticipative » (Stern, 1999) et surprise<sup>3</sup> qui fondent la mutualité de leur accordage. Finalement, « la capacité raffinée à évaluer le temps » (Stern, 1994) du bébé est centrale dans sa conquête interpersonnelle du sens du soi.

Le deuxième temps de la valse est peut-être la rencontre de Stern, fin limier de la synchronie de l'interaction mère/bébé, avec les théoriciens du récit oral. Les philosophes, les linguistes et les psychologues qui ont travaillé sur le récit oral ont justement pour référence commune l'axe temporel ce qui a dû inévitablement attirer son attention. C'est d'ailleurs particulièrement vrai avec William Labov et Ricœur que cite fréquemment Stern dans ses différents textes.

Le troisième temps de la valse telle que je me la figure, se situe dans un espace épistémologique aussi essentiel que polémique : celui des rapports qu'entretiennent le « nourrisson de l'observation » et le

---

<sup>3</sup> Marcelli, dans une série de travaux (Marcelli, 1986, 1992 et Marcelli, Paget et Blossier, 1996), a bien rendu la convergence entre faculté de penser et investissement du temps. À partir de l'expérience de l'absence et plus encore de la succession présence/absence, cette maturation s'effectue, de son point de vue, grâce à l'opposition dialectique entre les "macrorhythmes" et les microrhythmes" dont chaque dyade mère/bébé a une mise en scène unique.

Les macrorhythmes, domaine de la répétition des soins, correspondent aux "anticipations confirmées" (Marcelli, Paget et Blossier, 1996) chez le bébé que Marcelli rapporte, à juste titre, à la capacité de la mère, décrite par Winnicott, de présenter les objets (*object presenting*) dans un bon tempo (synchronique et contingent). "La continuité narcissique du bébé s'étaye sur la confirmation des attentes et nous proposons une équivalence entre macrorhythme - relation de soins - anticipations confirmées et rythme nyctéméral" (Marcelli et al., 1996). Le territoire spatio-temporel des surprises, des provocations ludiques de certains "faire semblant" des séquences interactives brèves, c'est le domaine des microrhythmes : "Nous proposons une autre équivalence entre microrhythme, interaction ludique, attente trompée, relation proximale transitoire".

Selon Marcelli, c'est la conjonction de ces deux temps qui permet l'investissement de la pensée chez l'enfant. À partir de la base continûment sûre des macrorhythmes, l'attente est possible et motivée par l'anticipation de la surprise : "L'attente de la surprise permet l'investissement libidinal de cette tension croissante par anticipation de la détente liée à la surprise" (Marcelli et al., 1996). Ici, l'investissement du temps qui permet l'accès à la symbolisation n'est autre qu'une intégration de la fonction signal de l'angoisse qui permet d'appivoiser la surprise, le différent dans la mesure où l'anticipation maternelle exprimée dans l'interaction dyadique rend possible cette internalisation chez le nourrisson.

« nourrisson de la clinique » (Stern, 1985). En France les querelles entre défenseurs de l'enfant reconstruit de la cure psychanalytique adulte et les champions de l'enfant observé de la psychologie du développement ont été nombreuses et épiques. C'est sans doute au sein même de la communauté des psychanalystes francophones que la controverse a été – et reste encore souvent- la plus enflammée : Serge Lebovici racontait souvent la dédicace qu'André Green lui avait envoyée sur un de ses livres. Il lui écrivait sans ambages : « Tu t'intéresses à l'enfant réel, Je m'intéresse à l'enfant vrai ». L'enfant réel c'est le « nourrisson observé » dans le vocabulaire de Stern et l'enfant vrai, c'est son « nourrisson clinique » reconstruit. On s'en souvient, le différent entre Green et Lebovici portait sur la remise en cause de certains points théoriques et, notamment, sur la « révision déchirante » (selon l'expression de Lebovici, 1992) de la théorie de l'étayage de la pulsion, de l'investissement de l'objet et de la genèse hallucinatoire de la représentation induite par une adhésion partielle à la théorie de l'attachement de John Bowlby.

Stern a joué un rôle important dans ce contexte. Quand *Le Monde interpersonnel du nourrisson* est traduit en France en 1989, le clinicien francophone y découvre un auteur qui plaide résolument en faveur de la complémentarité du « nourrisson clinique » et du « nourrisson observé ». À la Waimh francophone, fondée par Lebovici et Bernard Golse, nous sommes nombreux à partager cette opinion. Mais ce qu'il faut rappeler ici, c'est le rôle qu'a joué Ricœur dans le positionnement de Stern. À l'en croire cette place est capitale. Il suffit pour s'en convaincre de citer Stern qui proclame en ouverture de son célèbre ouvrage « Je suis complètement d'accord avec Ricœur dont la position me fournit l'essentiel de la logique interne de ce livre. » Sur quoi porte précisément cette franche adhésion ?

Pour défendre l'idée qu'il y a influence réciproque entre nourrisson clinique et nourrisson observé, Stern a besoin d'aborder la question de la *vérité historique du récit*. Quand on raconte, -après-coup- sa vie de nourrisson, produit-on une fiction ou bien s'agit-il d'une reconstitution véritablement objective ?

Pour Stern, la réponse de Roy Schafer n'est pas la bonne : en clamant que la vérité historique de la psychanalyse est uniquement narrative, il tranche trop nettement en faveur de la fiction et refuse toute idée de « validation externe » par l'apport d'observations. Pour Schafer, c'est parce que l'analysant fabrique son récit qu'il est thérapeutique ; une quelconque validation externe n'ajoute rien à l'affaire. Le nourrisson reconstruit n'a dans ce contexte que faire du nourrisson observé.

C'est, par contre, justement, avec Ricœur, *le dialecticien pacificateur*, que Stern trouve une position médiane qui converge bien avec ses vues. Stern écrit : « Ricœur suggère qu'il y a certaines hypothèses générales sur la façon dont l'esprit fonctionne et se développe, indépendantes des différents récits qui peuvent être construits – par exemple, les stades du développement sexuel qui se succèdent au cours du temps, ou le caractère évolutif de la relation d'objet. Ces hypothèses générales peuvent être contrôlées ou soutenues solidement par l'observation directe ou par des témoignages existant en dehors de n'importe quel récit individuel et hors de la psychanalyse. Un avantage de la position de Ricœur est d'offrir au nourrisson de la clinique de nombreuses sources d'information indépendantes qui aident à analyser les hypothèses générales implicites, et qui permettent la construction de l'histoire de sa vie. Le nourrisson de l'observation pourrait avoir cette fonction » (Stern, 1985).

En d'autres termes, le nourrisson clinique peut s'étayer sur le nourrisson observé. C'est certainement vrai pour nous, spécialistes du nourrisson observé, quand nous nous interrogeons sur notre première enfance. C'est, *a fortiori*, le cas quand, psychothérapeute familiarisé avec le nourrisson de l'observation face à des adultes seuls ou en consultations parents/bébés, nous sommes dans une position nous permettant d'aider nos patients « à créer des récits de leur vie plus appropriés » (Stern, 1985).

## 4.2 L'enveloppe proto/prénarrative

Après l'évocation de ce territoire commun entre Ricoeur et Stern, revenons au bébé et envisageons maintenant plus précisément la conception de Stern de l'enveloppe prénarrative.

Pour proposer un pertinent « schéma-d'expérience-interpersonnelles-de-la relation d'objet », Stern complète la liste des schémas « classiques » existants pour qualifier la représentation – le perceptuel, le conceptuel, le sensori-moteur, les scripts. Il fait deux ajouts essentiels : « la trame temporelle d'éprouvés » (Stern, 1993 et 1994) et l'enveloppe proto/prénarrative.

La trame temporelle d'éprouvé apporte les représentations de motivation et d'affect : « La caractéristique temporelle, c'est-à-dire le contour temporel de ces diverses modifications est l'épine dorsale structurant l'expérience éprouvée ». Progressivement chez le nourrisson, une "trame-temporelle-des éprouvés" s'organise et elle peut être considérée « comme une forme de représentation acceptable pour schématiser l'expérience affective » (Stern, 1993).

L'enveloppe proto/prénarrative est « la forme représentationnelle fondamentale qui coordonne les schémas de bases séparés en une *expérience globale unique émergente et subjective*. L'hypothèse de base est ici que la mise en jeu d'une motivation se trouve, pendant un moment, analysée comme une *structure quasi-narrative*. Par conséquent, tous les moments « d'être-avec-un-autre-d'une-certaine-manière » sont également représentés comme des enveloppes proto-narratives » (Stern, 1994). L'enveloppe proto-narrative correspond ici à cette structure subjective au sens où *une* « proto-intrigue » anime ce processus de représentation *de l'ensemble de l'expérience vécue* dès 3/4 mois. Stern affirme que le nourrisson met en scène une proto-intrigue car il estime qu'il se réfère précocement à *un agent, une action, un but, un objet et un contexte* (Stern, 1999).

La trame temporelle d'éprouvé affectif et la trajectoire dramatique de l'enveloppe proto-narrative sont « synchrones » (Stern, 1994) et c'est dans ce ferment que la genèse du fantasme et de la pré-narration verbale s'enracinent en opérant le passage du temps réel au récit. Pour nommer cette bascule, c'est au concept de Ricoeur de « refiguration » qu'il fait appel.

La refiguration c'est « le processus du passage de l'histoire à la narration, d'un ordre sériel fixe à des réaménagements prédéterminés, d'un pattern d'emphase et d'angoisse (« stress ») à un nouveau pattern (plus élaboré), d'un événement objectif en temps réel à des événements imaginaires en temps virtuel » (Stern, 1994).

Cette refiguration est donc pour Stern synonyme de liberté de mouvement de l'attention psychique dans le « montage » (Stern, 1994 et 1999) des schémas « d'être avec ». Entre les différents schémas représentationnels, la « refiguration » permet de faire « la navette » et d'engendrer *des séquences virtuelles*. Par « tâtonnements et par ajustement progressif », « la refiguration du réseau de schémas produit fantasmes, souvenirs et (par la suite) narrations (...) » (Stern, 1994).

La refiguration inhérente à l'enveloppe prénarrative accomplit une « intégration de l'expérience », « un mouvement vers la cohérence en phases successives (souvent passagères) de multiples esquisses (...) » (Stern, 1999), « une synchronicité d'éléments invariants reliés entre eux dans le temps » (Stern, 1999). En un mot, c'est une mise en forme, un montage organisateur, au profit d'un « scénario » (Stern, 1999).

Finalement, chez Stern, « l'enveloppe prénarrative et son fantasme refiguré » « sont d'avantage produits par une construction mentale qu'ancrés directement dans les pulsions ; ils constituent en général une conséquence de l'expérience plutôt qu'un préalable ; et ils sont plus à comprendre en termes de structure de mémoire qu'en termes d'introjections » (Stern, 1999). Il y a bien une proximité apparente entre sa conception du fantasme et celle de la psychanalyse du fantasme

comme mise en scène du désir mais pour Stern, différence radicale, le fantasme est *secondaire* à l'expérience et non premier (Stern, 1999).

### **Conclusion : une filiation épistémologique au profit de la clinique de la filiation**

Face à Chronos, Ricœur et Stern voient dans la genèse du récit, la signature de l'humain inséré dans la spirale intersubjective. Pour les deux auteurs, le temps du récit est celui de l'action et de la dynamique affective. Cette structure narrative matricielle correspond à une mise en intrigue, à une refiguration, bref à un montage qui *supraorganise* la relation à soi et à l'autre en lui donnant, dans le meilleur des cas, sa *cohérence dans un scénario identitaire créatif*.

*En philosophe*, Ricœur ouvre la voie de l'identité narrative adulte et en esquisse la phénoménologie des grincements individuels et collectifs.

*En clinicien* du nourrisson, Stern explore la genèse interactive précoce de cette enveloppe narrative. Cet ancrage lui permet, *in fine*, de convoquer à la table de négociation épistémologique, le nourrisson de l'observation et le nourrisson clinique.

Les professionnels de la périnatalité, de l'enfance ne peuvent que bénéficier de l'issue de la convergence épistémologique entre le philosophe et le clinicien : *l'enveloppe prénarrative du bébé se co-construit dans une interaction constante avec l'identité narrative individuelle des parents, des pourvoyeurs de soin et, collective, de leur communauté culturelle d'appartenance*.

Qu'allons-nous cliniquement faire maintenant d'un nourrisson et d'adultes *structurés comme un récit* ? Je propose qu'avant de répondre, nous n'omettions pas de les envisager *endormis*. Finalement, pour défendre avec *force l'inconscient du récit et son empreinte intergénérationnelle*, il suffit de mobiliser en nous l'enfant que nous étions quand nous écoutions des narrateurs investis nous livrer un conte avant de se le refigurer en rêve.

