

# Revue française de psychanalyse (Paris)

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque Sigmund Freud

Société psychanalytique de Paris. Revue française de psychanalyse (Paris). 1927.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

\*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

\*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

\*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

\*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter [reutilisation@bnf.fr](mailto:reutilisation@bnf.fr).

# Le rossignol de l'empereur de Chine

(Essai psychanalytique sur le « faux »)<sup>(1)</sup>

par JANINE CHASSEGUET-SMIRGEL

Au bout du jardin de l'Empereur de Chine s'étendait « une ravissante forêt avec de grands arbres et des lacs profonds ». La forêt descendait jusqu'à la mer et les grands vaisseaux pouvaient s'avancer jusque sous les branches. Dans ces branches habitait un rossignol dont le chant exquis charmait le pauvre pêcheur. Bientôt la renommée du rossignol s'étendit. De tous les pays du monde affluèrent des voyageurs pour admirer la ville, le château, le jardin de l'Empereur. Mais tous repartaient convaincus que le rossignol était encore supérieur à toutes les autres merveilles impériales. L'Empereur eut vent de l'existence du rossignol par des livres que les voyageurs ravis lui consacrèrent. Il appela son chevalier d'honneur, « homme si distingué, que si quelqu'un d'une condition inférieure à la sienne osait lui adresser la parole ou poser une question, il répondait seulement « P », ce qui ne signifie rien », et lui commanda de faire venir le rossignol à la cour, faute de quoi tous les courtisans recevraient des coups sur le ventre après le dîner. Une pauvre fille de cuisine était seule à connaître le rossignol à la cour. Elle servit de guide au chevalier et le mena jusqu'au rossignol. Le chevalier fut déçu de voir dans les branches un petit oiseau gris et lui trouva l'air commun. Néanmoins il l'invita à la cour pour chanter devant l'Empereur. Le rossignol chanta si bien que l'Empereur en eut les larmes aux yeux. Il offrit à l'oiseau sa pantoufle d'or à porter autour du cou, mais le rossignol se jugea suffisamment récompensé par les larmes qu'il avait vues dans les yeux de l'Empereur. Il eut désormais sa cage à la cour avec la liberté de sortir de jour et de nuit. Toute la ville ne parla bientôt que de lui. « Onze enfants de charcutiers reçurent même le nom de l'oiseau, bien que pas un d'entre eux n'eût la moindre note dans la gorge. »

Un jour arriva à la cour un gros paquet sur lequel était écrit « Rossignol ». « C'était une mécanique déposée dans une boîte, un rossignol automate, qui était censé ressembler à l'animal vivant, mais était tout chamarré de diamants, de rubis et de saphirs ; aussitôt que l'on avait remonté le mécanisme, l'oiseau artificiel se mettait à chanter, sa queue montait et s'abaissait et il étincelait de mille feux. C'était là un cadeau de l'Empereur du Japon à l'Empereur de Chine. Bientôt toute la cour s'enflamma pour le rossignol artificiel qui était si agréable à regarder et qui chantait 33 fois de suite le même morceau selon

---

(1) Conférence présentée à la Société psychanalytique de Paris, le 21 mai 1968.

un rythme que le vrai rossignol ne put égaler. Personne ne remarqua quand celui-ci s'envola par la fenêtre vers sa verte forêt. Le maître de musique déclara que l'automate était meilleur que le vrai rossignol, non seulement par son aspect étincelant, mais aussi dans son for intérieur. Tout le peuple fut d'accord là-dessus. Sauf le pauvre pêcheur qui trouva qu'il manquait un « je ne sais quoi » au chant du nouvel oiseau.

Le vrai rossignol fut banni de l'Empire. L'oiseau mécanique eut la place d'honneur près de l'Empereur. « Et le maître de musique écrivit vingt-cinq volumes sur l'oiseau mécanique, long ouvrage très savant, tout plein de mots chinois les plus difficiles, en sorte que tout le monde disait l'avoir lu et compris, car sans cela ils auraient été bêtes et auraient reçu des coups sur le ventre. » Mais un jour la mécanique de l'oiseau s'enraya. Les rouages délicats étaient usés. On ne put le faire chanter qu'une fois l'an.

Cinq années passèrent et l'Empereur tomba gravement malade. Il ne pouvait plus respirer, car la mort se tenait assise sur sa poitrine. Il supplia l'oiseau mécanique de chanter pour lui mais celui-ci resta muet, car il n'y avait personne pour le remonter et qu'il ne chantait pas sans cela ; et la Mort continuait à fixer sur l'Empereur ses grandes prunelles vides. Quand soudain, un chant exquis s'éleva. C'était le rossignol vivant qui à l'appel de son Empereur était accouru lui chanter le chant de l'espérance. La Mort alors lentement se retira et lorsque les serviteurs entrèrent pour voir leur Empereur mort il les attendait debout, dans son costume impérial, tenant contre son cœur son sabre d'or et leur dit : « Bonjour. »

Voici, imparfaitement résumé, l'un des plus jolis contes d'Andersen. Il aurait été composé en l'honneur de Jenny Lind, le rossignol suédois, dont le succès fut un moment éclipsé par la technique plus rigoureuse de certains chanteurs italiens, technique qui, en fait, leur tenait lieu de talent. On peut cependant penser qu'Andersen désirait toucher là le problème plus général de la création esthétique et de l'accueil que le public réserve à l'artiste.

Sur un plan plus étendu encore, ce conte me paraît poser le problème du « faux » dans son ensemble.

Il semble bien que ce problème déborde celui de l'art ou même de la pensée pour toucher, dans une certaine mesure toutes les manifestations psychiques. Nous sommes en effet à même de constater l'existence d'une tendance plus ou moins prévalente selon les individus à donner une préférence au « faux » par rapport au « vrai », qu'il s'agisse du créateur lui-même ou de celui qui adopte avec empressement la création inauthentique, empressement qui semble dû à un facteur spécifique dont la nature reste à éclaircir.

En d'autres termes se pose la question de savoir qui est poussé à créer l'oiseau artificiel et pourquoi ? et qui sera fasciné par cet oiseau au détriment du vrai et pourquoi ?

Mais d'abord comment pouvons-nous définir le vrai et le faux ?

Dans le cas du conte d'Andersen la distinction paraît aisée : le faux

est identifié à l'inanimé et le vrai au vivant. Nous savons que, dans la plupart des cas, cette distinction ne suffit pas, et surtout n'est pas si simple à établir. Le caractère inanimé ou vivant d'une création esthétique ou intellectuelle par exemple, ne s'impose pas avec une pareille évidence. Cependant nous pouvons suivre l'intuition du conteur danois en anticipant ainsi sur les développements ultérieurs de notre exposé car notre propre réflexion se place dans une perspective analogue à celle qu'il introduit : le vrai, en effet, s'assimile au vivant en ce qu'il est toujours *engendré* par ses causes naturelles, conformes à son essence et qu'il *engendre* à son tour selon la même loi, tandis que le faux se situe hors de toute continuité naturelle, tout en cherchant cependant à s'imposer comme maillon organique d'une chaîne, c'est-à-dire comme obéissant au principe de filiation.

Cette définition cavalière, à la fois trop large et trop partielle, ne saurait être que provisoire. La suite de notre exposé, du moins nous l'espérons, nous apportera davantage de précisions et d'éclaircissements.

La première fois où je touchai, dans le matériel clinique même, le problème du faux, ce fut à l'occasion de la thérapie d'un patient paranoïaque. Depuis j'ai eu l'occasion d'effleurer le sujet à plusieurs reprises. Ainsi dans un travail sur *L'année dernière à Marienbad*, j'avais essayé de mettre en parallèle l'achoppement dans la relation objectale que l'œuvre exprime et l'architecture « baroque » (baroque au sens d'Eugenio d'Ors) de l'hôtel qui sert de décor au film, avec sa profusion d'ouvrages en stuc, de frises, de corniches, de baguettes, de cimaises ouvragées, contournées, compliquées, d'appliques sculptées, travaillées dans les moindres détails, dans les parties les plus infimes des murs et des plafonds. « Comme si toutes ces moulures et ces boiseries ne suffisaient pas à combler l'immensité des surfaces des « chapiteaux en trompe-l'œil », des « fausses portes », des « fausses colonnes », des « perspectives truquées », des « fausses issues » viennent s'ajouter à cette débauche ornementale » (indication du scénario). Je disais que l'utilisation du truquage, du faux, du trompe-l'œil pouvait être considérée dans cette perspective, comme une tentative de *contourner l'obstacle* (résultant d'un achoppement particulier dans la relation objectale) en substituant une *forme* d'investissement artificiel à une *qualité* d'investissement, l'investissement authentique restant inaccessible.

A ce propos, et en anticipant là encore sur la suite de cet exposé, on peut remarquer que le dernier film de Robbe-Grillet, intitulé *L'homme qui ment*, décrit à travers le discours sans cesse recommencé

d'un mythomane — la mythomanie étant bien un avatar du « faux » — les évidents aléas des identifications du héros.

Dans *Notes de lecture en marge de la révision du cas Schreber* ainsi que dans l'exposé que j'ai présenté dans le cadre du Séminaire de Pierre Luquet sur « *Strindberg et Schreber* », j'ai parlé du phallus magique autonome que le paranoïaque est amené à créer et qui participe de l'essence du faux.

Je suis amenée à faire référence ici à mes travaux antérieurs qui touchent au problème du « faux », moins pour faire état du processus qui engendra le présent exposé, que pour justifier les redites que je serai amenée à faire.

Récemment Grunberger, dans *L'enfant au trésor* a insisté sur l'évitement de la relation œdipienne et de la maturation qu'opèrent certaines structures, sautant par-dessus les identifications parentales et les introjections qui les sous-tendent. Cette façon de voir se rapprochait tellement de la mienne en même temps qu'elle faisait à ce point avancer mon sujet que je suis devenue perplexe quant à la possibilité d'apporter quelque chose de nouveau à la fois par rapport à ce que j'avais dit antérieurement et par rapport à son dernier travail. Toutefois, en réfléchissant à mes cas cliniques ainsi qu'à certains phénomènes de la vie culturelle présente ou passée, dans les domaines artistiques, littéraires ou idéologiques, philosophiques ou politiques, il m'est apparu qu'on ne saurait trop mettre l'accent sur le facteur *anal et homosexuel* d'une part, et, de l'autre, sur le fait qu'il s'agit toujours, quel que soit le sexe du producteur ou de l'adorateur du « faux », d'un objet qui représente le *phallus*.

Là encore, l'intuition d'Andersen mérite d'être notre guide puisque c'est de deux *oiseaux* qu'il nous convie à départager les mérites.

Il faut noter que, bien que mon sujet tende à s'appliquer, entre autres, aux productions esthétiques contemporaines, j'éviterai, autant que possible, de choisir mes exemples parmi elles, car, si généralement comme on le dit, le temps est bon juge et s'il sait opter pour Molière contre Voiture, pour les Impressionnistes contre Meissonnier — il est connu que chaque époque a ses engouements pour des créations qui se révèlent souvent par la suite frelatées et ignore les valeurs authentiques, comme si seule une distanciation permettait de se dégager de la fascination qu'exerce le faux — rien n'est plus difficile à imposer et à justifier qu'une sélection personnelle faite d'emblée, même si l'intuition cherche à s'appuyer sur des considérations théoriques.

Montaigne disait déjà que « Rien ne semble vrai qui ne puisse

sembler faux ». Aussi bien donnerai-je la préférence à des exemples cliniques qui s'appuient soit sur un matériel recueilli en séance, soit sur des données biographiques suffisamment abondantes.

\* \* \*

Parmi les fabricants de « faux », les sujets présentant un noyau paranoïaque important me paraissent occuper une place prévalente, liée à la spécificité de leur relation objectale qui est elle-même entièrement colorée par leur conflit homosexuel.

Je suis amenée à reprendre ici ce que j'ai eu l'occasion de dire par ailleurs, en particulier dans *Notes de lecture en marge de la révision du cas Schreber*. Partant du rôle que Freud assigne à la « désublimation » des instincts sociaux (c'est-à-dire à la resexualisation des pulsions homosexuelles, en tant que facteur déclenchant de la paranoïa) et des points de fixation qu'il désigne comme définissant la prédisposition à cette psychose, c'est-à-dire l'homosexualité et le narcissisme, j'avais essayé de suivre le destin du narcissisme chez le paranoïaque, d'après ce que nous savons de la formation du Moi et de l'Idéal du Moi, selon ce que les travaux de Freud et la clinique des paranoïaques ou des sujets présentant un noyau paranoïaque important, sont à même de nous enseigner, d'une part, et, de l'autre, selon ce que les travaux psychanalytiques sur la paranoïa et l'homosexualité, autres que ceux de Freud, nous apportent c'est-à-dire essentiellement ceux d'Abraham concernant le rôle de l'analité.

En France l'étude de Fain et de Marty sur l'homosexualité fournit des repères précieux quant aux rapports de l'homosexualité avec l'analité, l'Idéal du Moi et le processus d'identification.

Il m'a semblé que l'on pouvait dire que le paranoïaque dont l'imgo maternelle phallique est particulièrement mauvaise n'a pas trouvé en son père, de par certains facteurs historiques spécifiques, de support pour une nouvelle triangulation, après que la première entre le bon et le mauvais sein, la bonne et la mauvaise mère ait échoué. Le sujet n'a pu en passer par la phase d'alliance avec le père, c'est-à-dire par une idéalisation du père, qui, maintenue dans certaines limites, est nécessaire à une évolution œdipienne satisfaisante. Il n'a pu projeter son narcissisme sur le pénis paternel qui est l'objet des mêmes projections que le phallus maternel de façon durable. Le pénis paternel est pour lui un objet érotique et agressif mais n'est pas porteur de son Idéal du Moi. Il reste pour lui un *pénis* sans devenir un *phallus* au sens où Grun-

berger opère cette distinction. En fait si l'idéalisation de l'objet n'entraîne pas *ipso facto* la sublimation de l'instinct, la sublimation, elle, est en rapport étroit avec l'existence d'un Idéal du Moi. Aussi bien la sublimation de l'homosexualité chez le paranoïaque est-elle très précaire et des facteurs relativement minimes (comme l'ont montré Hitschmann et Ferenczi) suffisent à l'âge adulte, à précipiter la resexualisation des composantes homosexuelles de la libido. On comprend aussi qu'une des tentatives de guérison de certains paranoïaques, sans doute aidés en cela par des facteurs historiques particuliers, soit de projeter leur narcissisme sur une figure divine, passant ainsi du délire de persécution à un délire mystique, susceptible de les réconcilier avec leur pulsion homosexuelle même.

En revenant au futur paranoïaque, nous pouvons voir que le sujet qui n'a pu projeter son narcissisme sur le père et son pénis, constituant ainsi un Idéal du Moi, n'aura d'autre issue que d'investir son Moi propre.

Certes, l'investissement du Moi et de l'objet se fait de façon concomitante, au moment même où s'effectue la distinction du Moi et du Non-Moi. Mais un reflux particulièrement vif de libido objectale sur le Moi s'effectue sans doute chez le futur paranoïaque lors de l'échec de sa tentative d'édifier un Idéal du Moi, en raison du caractère « mauvais » de ses objets. Il érige son propre Moi comme Idéal du Moi, germe de sa future mégalomanie. Son narcissisme est dès lors pathologique et représentera un point de fixation important vers lequel il sera amené à régresser par la suite. Loin d'évoluer en s'enrichissant par l'apport d'identifications successives qui en modifient progressivement la qualité, il est quasiment statique, investissant farouchement les limites du Moi au détriment des objets et rejetant les identifications (projections). *L'identification* au père qui implique d'introjecter ses qualités propres et celles qui ont été projetées sur lui et son pénis, nécessite de pouvoir se soumettre à lui passivement. Fain et Marty ont montré que le désir érotique passif est repoussé avec d'autant plus de violence qu'il entraîne un processus ressenti comme dangereux pour le Moi. Chez le futur paranoïaque, le caractère « mauvais » de l'objet lui fera éviter ce processus à tout prix. L'investissement du Moi constituera une défense majeure devant l'attrait homosexuel objectal.

Le sujet élaborera alors des fantasmes et une conduite qui visent à démontrer qu'il a déjà en sa possession un pénis d'une puissance absolue et parfait à tous égards.

Ce pénis supérieur à tous les autres, l'est à coup sûr à celui de son



père dont il n'a par conséquent nul besoin. Étant donné que l'existence de ce pénis est basée sur une lacune (l'introjection du pénis paternel non effectuée) et a précisément pour but de la masquer, il aura des caractéristiques spécifiques. L'une d'entre elles est décelable d'emblée : ce pénis est conçu par son « inventeur » et nous savons que *l'invention* est l'une des activités que la psychiatrie classique elle-même décrit comme étant souvent le fait du paranoïaque, sur un mode *mégalomaniaque* ; le processus naturel d'acquisition d'un pénis étant évité, la création d'un phallus autonome se situera en dehors du principe de réalité et revêtira un caractère magique. *Le phallus magique autonome* aura par là même dans son Moi une place démesurée venant enfler son orgueil.

Il est également connu en psychiatrie classique que l'on rencontre beaucoup *d'autodidactes* parmi les paranoïaques qui « sautent » ainsi par-dessus l'état d'élève, la science venant du maître étant assimilée au pénis paternel qu'il s'agit de prendre en soi. La nécessité de court-circuiter la phase d'introjection du pénis paternel, l'investissement narcissique positif de ce pénis ayant été reporté sur le Moi, aura pour résultat de donner aux productions du paranoïaque destinées à représenter son pénis dans toute sa gloire un caractère d'inauthenticité, car elles recèlent une faille capitale. Si elles réussissent à donner le change aux autres — pour des raisons que nous aborderons plus loin — elles sont insuffisantes à rassurer pleinement leur auteur qui les brandira en toute occasion et sera obligé d'en accroître les dimensions toujours davantage pour nier l'idée, perçue par lui à un certain niveau, qu'il ne s'agit là que d'une écorce creuse sans contenu vrai.

C'est pour se débarrasser de cette perception hautement angoissante qui mettrait toutes ses défenses en échec que le paranoïaque est obligé de la projeter sur le monde extérieur qui lui apparaît alors comme *factice*.

Le patient paranoïaque que j'ai évoqué au début de cet exposé ressentait l'univers ambiant comme un décor de carton-pâte et les gens comme de pauvres pantins dont il dénonçait sans relâche les faiblesses et les tares. Tout n'était que fausse grandeur toc et esbrouffe et l'analyste, un charlatan. Cet affect ne doit pas être confondu à mon sens, ni avec l'impression d'artifice qui accompagne la dépersonnalisation, ni avec le sentiment d'ambiguïté lié à la crainte du piège, qui relève de la projection sur le monde extérieur de l'anus agressif du sujet.

Que les jugements de mon patient s'appliquassent en fait au pénis paternel et plus profondément à son propre pénis qui n'avait pas de

valeur réelle, faute d'introjects adéquats, ressort en particulier d'une séance dans laquelle il entreprit de me démontrer la vanité ridicule et la prétention outrancière de son père.

Ce dernier jugeait que tel interprète d'une sonate de Beethoven était bien meilleur que tel autre. Un jour le patient mit deux fois de suite le même disque sur le plateau du gramophone en faisant croire à son père qu'il s'agissait successivement des deux interprètes en question. Le père tomba dans le piège et s'extasia longuement sur les finesses de l'une des interprétations par rapport à l'autre, à la grande jubilation de son fils. Celui-ci associa alors dans la séance sur le souvenir d'un agent de recensement venu dans la maison de ses parents immigrés depuis quelques années. Le fonctionnaire demanda au patient alors âgé de 7 ans où se trouvait son père. Il répondit que ce « sale étranger » était sorti, montrant ainsi à l'envi le rejet absolu de toute introjection des qualités paternelles. Il enchaîna sur l'exposé de ses propres mérites qu'il jugeait tout à fait supérieurs, indiquant ainsi qu'il n'avait nul besoin du pénis paternel. Puis il commença à se plaindre du caractère factice de la disposition de mon appartement et de mes meubles qui étaient manifestement du faux Louis XIII.

Pareilles perception et dénonciation du faux dans l'univers qui l'entoure sont particulièrement frappantes dans l'œuvre littéraire et autobiographique de Strindberg dont j'ai eu l'occasion de parler au séminaire de Pierre Luquet. Je n'en rappellerai que deux exemples particulièrement éloquents. Son drame *La maison brûlée* lui aurait été inspiré par la vue des ruines de la maison où il avait passé son enfance.

L'Étranger qui est en réalité l'un des fils de la maison, arrive sur les lieux de l'incendie. En fait, la famille qui habitait la maison faisait de la contrebande « la teinturerie n'était qu'une façade destinée à cacher la contrebande de la laine qu'on teignait pour la rendre méconnaissable ». La maison a été construite avec des doubles cloisons pour cacher la marchandise. « L'honorable famille » se livrait donc à des activités illégales. Mais, après l'incendie l'Étranger va mettre « toutes les vieilles saletés au grand jour » (l'Étranger se dirige vers les objets sauvés de l'incendie et examine quelques livres). « Le même fatras que lorsque j'étais jeune. Tite-Live : *Histoire romaine* où il n'y a pas un mot de vrai... Mais qu'est-ce que c'est que ça ? Le montant d'un lit en acajou, celui dans lequel je suis né. Dawn it ! Item : le pied de la table de la salle à manger, *bien familial transmis de père en fils*. Ouais ! On prétendait qu'elle était en ébène, tout le monde l'admirait, et maintenant, cinquante ans après, je découvre qu'elle n'était qu'en peuplier teint. Tout était teint chez nous, on y maquillait tout... De la blague, la table d'ébène... »

(Il s'approche d'une pendule) :

« Laisse-moi un peu voir ce que tu as dans le ventre, chère amie. » Il la prend elle tombe en morceaux. « Elle se défait quand on la touche. Tout se défaisait dans cette maison quand on y touchait, tout... »

Il n'est pas trop hasardeux de supposer que le « bien familial transmis de père en fils », ainsi que le contenu du ventre de la pendule, représentent le phallus du père, symbole de la succession des générations sur lequel l'Étranger projette son sentiment de « faux », comme cela appa-

raîtra clairement dans *La sonate des spectres*. Le Colonel est, lui aussi, un faussaire et un usurpateur que le Vieux va démasquer.

LE VIEUX. — Tout, tout ce que l'on peut voir ici, je le possède, tout est à moi.

LE COLONEL. — Soit, cela vous appartient, mais mon blason, mon nom intact sont bien à moi.

LE VIEUX. — Non, du tout, pas même cela. (*Un silence.*) Vous n'êtes pas noble.

LE COLONEL. — Vous n'avez pas honte !

LE VIEUX (*tirant un papier de sa poche*). — Quand vous aurez lu cet extrait de l'armorial, vous verrez, vous verrez que la famille dont vous portez le nom est éteinte depuis un siècle.

LE COLONEL (*lisant*). — J'ai déjà entendu des bruits de ce genre, mais je porte le nom de mon père... (*Il lit.*) C'est vrai, vous avez raison... Je ne suis pas noble, pas même cela ! Alors, j'ôte la bague marquée de mon sceau. C'est vrai, elle vous appartient ; tenez.

LE VIEUX (*met la bague dans sa poche*). — Alors, continuons. Vous n'êtes pas non plus Colonel.

LE COLONEL. — Vraiment je ne le suis pas ?

LE VIEUX. — Non, vous avez été autrefois Colonel dans un corps de volontaires américains, mais après la guerre de Cuba et la réorganisation de l'armée, tous les anciens grades ont été abolis...

LE COLONEL. — Est-ce vrai ?

LE VIEUX (*mettant sa main à sa poche*). — Voulez-vous lire ?

LE COLONEL. — Non, ce n'est pas nécessaire ! Qui donc êtes-vous pour avoir le droit de me dépouiller de la sorte ?

LE VIEUX. — Vous le verrez ! Mais, pour ce qui est de dépouiller, savez-vous qui vous êtes ?

LE COLONEL. — Vous n'avez pas honte ?

LE VIEUX. — Otez votre perruque et regardez-vous dans la glace, mais enlevez en même temps votre râtelier et rasez-vous la moustache, faites-vous détacher par Bengtsson votre corset de fer, et alors nous verrons si on ne reconnaît pas le domestique XYZ, celui qui était naguère pique-assiette dans une certaine cuisine.

Ces décors de carton-pâte, ces situations fausses, ces fonctions usurpées, ces sentiments factices, ces visages maquillés, ces masques, ces doubles cloisons, ces crimes cachés, ces valeurs trompeuses, ces supercherries, ces duperies, ces plagiats, ces mensonges qui emplissent l'univers dramatique de Strindberg et qu'il dénonce inlassablement apparaissent particulièrement dans cette dernière scène comme issus du sentiment profond de la propre inauthenticité de son identification paternelle. Le Colonel qui est progressivement dépouillé de ses faux emblèmes narcissiques et qui se retrouve valet de cuisine n'est-il pas l'*alter ego*, sans doute inconscient, de celui que Strindberg appelait « le Fils de la Servante ». Je rappelle qu'il intitula ainsi l'ensemble de son œuvre autobiographique. Dans *Mademoiselle Julie* il donne au valet le même prénom que celui qu'il s'attribue dans son autobiographie.

Adamov, dans un petit livre sur Strindberg, d'une remarquable intuition, intitule l'un des chapitres « Le vêtement d'emprunt » et place en exergue une citation tirée du *Pélican* : « Comme tu ressembles au vieux quand tu es dans son fauteuil ! » En effet, il s'agit de faire *comme si* on était le père et même comme si on l'avait dépassé sans en être passé par l'introjection de son pénis.

Mon propos d'aujourd'hui m'amène à m'attacher plus particulièrement à l'étude de l'achoppement de l'œuvre littéraire de Strindberg. Je rappelle que celle-ci fit place entre 1892 et 1897, et surtout à partir de 1894, à l'invention « scientifique ». En 1897 Strindberg reprit la plume pour faire le récit des événements qui le conduisirent à sa grande crise mystique, récit qu'il intitula *Inferno*.

Pour montrer combien la césure fut soudaine et absolue je noterai qu'en 1892 il écrivit encore six pièces de théâtre. J'avais émis l'hypothèse que sa séparation d'avec sa première femme Siri von Essen, représenta la cause essentielle de cette solution de continuité dans son œuvre, car elle provoqua une flambée de libido homosexuelle qu'il lui était désormais devenu impossible d'endiguer comme le montre en particulier l'avant-dernière pièce, qu'il écrivit en 1892, l'année de son divorce, intitulée *Il ne faut pas jouer avec le feu*, pièce au demeurant assez médiocre, sans doute en raison de l'insuffisance de la transposition, mais qui montre d'une manière admirable de clarté, les liens entre la jalousie et l'homosexualité, une homosexualité dont le refoulement est désormais devenu impossible. Tout se passe comme si l'absence de sa femme par l'intermédiaire de laquelle il pouvait satisfaire ses désirs féminins, l'obligeait à récupérer ces derniers à son propre compte et à son « corps défendant », au sens le plus littéral du terme. Ce qui était aboli au-dedans va revenir du dehors pour réintégrer sa place dans le Moi. Il s'ensuivra un accroissement de la pression persécutrice. Il me semble que c'est ce processus qui va obliger Strindberg à abandonner l'activité littéraire au profit de l'invention « scientifique » qui représente une tentative d'écarter le danger lié aux désirs passifs par la possession d'un phallus tout-puissant qui ne doit rien à personne, une création *ex nihilo*, participant donc de la magie, garantissant à son possesseur l'invulnérabilité en même temps que le pouvoir sur autrui. Déjà dans *Le fils de la servante* il parle de soi en disant : « Il voulait faire ce que personne n'a encore fait avant lui et que personne ne peut faire. » Dans son enfance son choix s'était déjà porté sur la chimie : « Il s'était jeté sur la chimie... mais ne voulait pas faire les expériences qui étaient dans le manuel car il désirait faire des décou-

vertes. » A quinze ans il essaie de réaliser le mouvement perpétuel.

En 1894, Strindberg, après un mariage éclair se sépare de sa seconde femme. C'est de retour dans sa chambre après avoir dit adieu à sa femme qu'il entreprend ses expériences. Il y passe la nuit et au matin, dit-il :

« Je constate la présence du carbone dans ce corps estimé simple, le soufre, et par là je crois avoir résolu le grand problème, renversé la chimie régnante, et gagné l'immortalité accordée aux mortels. »

Il écrit à sa femme pour lui annoncer sa découverte et reçoit une réponse « d'une froideur glaciale ». « Mon succès l'a blessée, et elle feint d'appuyer son scepticisme sur l'opinion d'un chimiste professionnel ! » Le soir même la persécution s'intensifie, elle prend un caractère anal très apparent, celui du piège, projection du sphincter anal, support anatomobiologique de la pulsion érotique et sadique de maîtrise :

« Je m'égarer et je retourne sur mes pas sans retrouver mon chemin. Je recule devant un hangar colossal qui pue la viande crue, les légumes infects, la choucroute surtout... Des individus suspects me frôlent, lançant des mots grossiers... J'ai peur de l'inconnu. Je tourne à droite, puis à gauche, et tombe dans une ruelle sordide fermée en cul-de-sac où les ordures, le vice et le crime paraissent loger. »

Il a donc échoué dans sa tentative de se donner un phallus autonome — sa femme et son entourage ayant refusé de reconnaître la valeur de ce phallus — son désir d'acquérir le pénis paternel par l'introjection anale érotisée est réactivé et l'amène à la représentation persécutoire d'un rapport homosexuel sadique.

Après une fuite éperdue dans la nuit où le croisent des figures persécutrices, il rentre chez lui « fouetté, éreinté, réduit aux abois » et là lui vient cette idée que « la providence (le) destine à une mission ». Il tente donc de donner un sens à cette persécution en l'attribuant à une *instance supérieure*, ébauche d'une soumission à Dieu, germe d'une réalisation de ses désirs passifs sous une forme compatible avec son narcissisme. Toutefois long est *Le chemin de Damas* (titre des deux longues œuvres théâtrales qui suivront sa période de silence littéraire), et le processus subira bien des vicissitudes et des avatars. Il semble en fait obéir au schéma suivant : l'accroissement de sa tension homosexuelle amène des craintes persécutrices devant lesquelles il se défend par une tentative de création d'un phallus magique autonome. Cette tentative échoue comme dans l'exemple précité du fait de la non-reconnaissance par autrui. La persécution reprend de plus belle et sur un mode de plus en plus directement anal. Il fait alors une tentative de déplacement de l'objet de ses désirs homosexuels passifs sur Dieu. Cette tentative

échoue plusieurs fois, la soumission continuant à lui apparaître inacceptable, même sous cette forme. Suit alors soit une nouvelle phase de persécution, soit l'évitement momentané de cette phase par la création d'un nouveau phallus autonome jusqu'à la soumission finale à Dieu, l'abandon de la création d'un phallus magique et la reprise concomitante de la création littéraire.

Un des avatars de ce phallus magique autonome est particulièrement caractéristique :

« Un silence glacial s'est produit autour de mes études de chimie. Afin de me redresser et de frapper un coup décisif, j'aborde le problème de faire de l'or. »

Dans *Le chemin de Damas* la signification pour Strindberg du désir de faire de l'or en tant que phallus magique autonome et tout-puissant qui rend son possesseur invulnérable, supérieur à tous et l'égal de Dieu, est particulièrement évidente :

« L'Inconnu » c'est-à-dire le héros de la pièce, se trouve au laboratoire avec la Mère. Il veut réaliser la synthèse de l'or. La Mère s'exclame : « Mais c'est un défi à Dieu, c'est de la magie noire. » L'Inconnu lui explique que « les honneurs sont pour les hommes les illusions les plus durables » et qu'il espère obtenir ces honneurs grâce à sa découverte, assimilée à la construction de la Tour de Babel qui « en vue d'un assaut des puissances d'en haut » devait s'élever jusqu'au ciel. En même temps, il possédera le pouvoir suprême.

« J'ai dans mon creuset le destin de la terre... Je suis le destructeur, le démolisseur, l'incendiaire du monde... Je suis celui qui a fait ce qu'aucun autre n'a pu faire avant lui... » (Cf. *Le fils de la servante*).

Nous savons que lorsque le besoin d'acquérir un phallus magique prend la forme d'une idéologie politique, cette alchimie-là est à même de réaliser dans les faits ce que l'Inconnu du *Chemin de Damas* réalise dans ses fantasmes.

Il semble que le désir d'acquérir un phallus magique autonome dont la synthèse de l'or est le prototype, soit à même d'inverser le sens de la persécution anale qui dégrade et fécalise l'univers en le transformant en « enfer excrémental ». Ce processus de fécalisation est très souvent mis en scène dans le théâtre de Strindberg.

Par exemple dans *Le chemin de Damas* (II) le banquet dans la taverne commence dans une ambiance de luxe avec une profusion de lumières, d'ornements d'or, d'argent et de cristaux. Petit à petit tout se dégrade : « Les serveuses ont remplacé les coupes d'or par des gobelets de métal sombre et elles commencent à desservir les paons, les faisans, etc. » « ... les tables sont maintenant desservies, on a enlevé les nappes et candélabres, les tables de bois blanc montées sur des tréteaux apparaissent maintenant à nu. On apporte une grande coupe de grès, et des brocs de grès du modèle le plus grossier sont déposés sur la table d'honneur... ». Un peu plus tard encore : « Un écran

richement décoré de palmiers et d'oiseaux de paradis a été enlevé, on aperçoit maintenant un affreux débit de boisson avec son étagère ; la cabaretière est installée derrière le comptoir et verse à boire. Des noctambules, des femmes en haillons vont consommer au comptoir. »

Cette scène est d'autant plus significative que le banquet a été organisé pour fêter l'inconnu, héros de la pièce, qui est censé avoir *réussi la synthèse* de l'or, mais à la fin de la pièce il apparaît qu'on a voulu se moquer de lui et il est finalement traité de charlatan.

Nous voyons donc qu'être démasqué comme charlatan est identique à révéler que derrière les ors et les cristaux, derrière l'écran orné de palmiers et d'oiseaux de paradis, se trouve un bouge infâme, c'est révéler l'univers anal qui se cache derrière le décor, c'est annuler le processus qui a conduit à faire changer le bâton fécal en or, c'est dévoiler le geai sous les plumes du paon.

La persécution qui oblige le sujet à faire apparaître le caractère anal de son pénis est le fait de la pulsion homosexuelle. Si son phallus a perdu ses caractéristiques narcissiques magiques, le sujet est acculé à reconnaître son désir érotique pour le père et son pénis, c'est-à-dire son besoin d'identification au porteur du pénis génital.

Le *faux* est donc lié au camouflage du caractère *anal* du pénis du sujet, qui n'a pu se constituer un pénis génital, narcissiquement satisfaisant, faute d'une identification paternelle adéquate.

Il existe certes un moyen de transformer l'excrément en une *valeur* susceptible d'effacer la blessure narcissique et de conférer au sujet un phallus symbole de complétude. Il s'agit de la *sublimation*. Or nous avons vu que celle-ci est précisément impossible au sujet dont nous parlons, dans son aire conflictuelle du moins, et avec Strindberg, nous avons l'exemple d'une extension telle de cette aire qu'elle absorbe et éteint pendant longtemps toutes ses capacités dans ce domaine, puisque l'homosexualité et l'analité qui lui est liée ont été resexualisées. Si bien que seul l'investissement magique de sa production lui permettra d'atteindre son but c'est-à-dire la possession d'un phallus tout-puissant.

Or si « dans la sublimation la pulsion originelle disparaît parce que son énergie lui est retirée au profit de l'investissement de son substitut » (Fenichel), dans l'investissement narcissique magique la libido de la pulsion primitive est simplement endiguée par un important contre-investissement. Que ce contre-investissement soit ébranlé sous la poussée de la pulsion homosexuelle persécutrice et l'analité réapparaîtra dans sa forme initiale comme le bois de peuplier sous la couche de peinture qui le camoufle. Au reste, le phallus magique autonome,

du fait même qu'il s'agit d'une création *ex nihilo*, ne peut que garder l'empreinte du pénis anal qu'il recèle. En effet, ne résultant pas d'un processus naturel, celui de l'introjection, il ne peut être que « fabriqué » *c'est-à-dire produit à l'instar d'un excrément et non engendré comme un enfant.*

Le langage ne s'y trompe pas qui désigne précisément par ce qualificatif ce qui paraît inauthentique.

« Il ne créait plus, il fabriquait » disait Taine d'un écrivain qui lui semblait avoir perdu son inspiration.

\* \* \*

Nous avons vu précédemment que le faux était dénoncé chez autrui et dans l'univers ambiant et, en dernière analyse, dans le pénis du père. Nous avons dit qu'il s'agissait là d'une tentative de se débarrasser en le projetant du sentiment profond d'inadéquation et d'inauthenticité du propre pénis du sujet, et nous avons laissé entendre à propos du dialogue entre le Vieux et le Colonel qu'à un niveau préconscient sans doute, le Colonel, dépouillé de ses attributs narcissiques et se retrouvant valet de cuisine, n'était autre que le doublet de Strindberg, comme si la défense par projection avait été partiellement battue en brèche. Dans le fragment du *Chemin de Damas* que j'ai cité, la projection du « faux » semble encore avoir davantage échoué puisque le « faux » y est démasqué directement dans le sujet, sous forme persécutoire il est vrai.

Nous sommes amenés à constater que la forme de persécution, toujours à l'œuvre chez les sujets ayant un noyau paranoïaque important et qui se présente comme liée au sentiment qu'autrui (ou des « voix ») cherche à les avilir, à les humilier, à les souiller, à les dégrader en les interpellant ou en les insultant, ne me semble pas devoir être comprise comme la simple réalisation de la pulsion homosexuelle passive sur un mode masochiste, ni comme la projection des désirs sadique-anaux sur l'entourage, ni même comme l'effet de la perception projetée de leur état interne, bien que tous ces mécanismes puissent coexister. Classiquement ce type de persécution est considéré comme l'effet de la régression du Surmoi. Ce serait là le Surmoi « extrojecté » qui se ferait entendre. Or, nous savons que le Surmoi a été formé essentiellement par l'introjection de l'objet homosexuel et que la pulsion homosexuelle dans les cas qui nous occupent se trouve resexualisée. A ce niveau la persécution par le Surmoi se confond donc avec celle qui provient de la pulsion homosexuelle elle-même. En effet, nous sommes essentiellement



en présence, dans cette forme de persécution, à mon sens du moins, de l'activité de la poussée libidinale homosexuelle, démantelant les défenses, c'est-à-dire écartant de son chemin le faux phallus magique en découvrant le pénis anal qu'il masque et obligeant le sujet à se confronter à ses désirs passifs.

Dans *L'avent* le juge relate ainsi ses souvenirs :

« Quand je me souviens d'Amélie une catin m'apparaît, les petits enfants me font des grimaces comme des voyous dans la rue, ma ferme est une porcherie, ma vigne, un fumier où poussent des chardons, le mausolée, ah non ! un cabinet d'aisance. Quand je pense à la forêt verte son feuillage se fait brun comme du tabac à priser et les troncs pâles comme des mâts. La rivière bleue coule comme si elle venait d'une mare à purin et la voûte céleste est un toit enfumé.

« Et l'amour ? Deux chats sur le toit d'un cabinet d'aisance. »

De même dans *Le songe*, l'Officier tient un bouquet de roses à la main, il est revêtu d'une redingote et d'un haut de forme. Il réapparaît ensuite, couvert de poussière, tenant des roses fanées.

Nous pouvons saisir dans cette perspective, la signification précise de l'abondance de bijoux étincelants dont Andersen revêt le rossignol artificiel, tandis que le vrai rossignol n'a que l'apparence commune d'un modeste volatile gris. C'est qu'il n'a pas besoin, lui, de « jeter de la poudre aux yeux » ou « d'en mettre plein la vue », car il n'a rien à cacher. Tandis que le rossignol artificiel doit par son lustre faire oublier qu'il est « fabriqué », qu'il n'est qu'un assemblage de rouages. Vauvenargues mettait l'accent sur le caractère « brillant » du faux lorsqu'il disait que le « faux présenté avec art nous surprend et nous éblouit ».

Nous savons d'une manière générale, combien le qualificatif de « brillant » appliqué à une pensée, à une œuvre littéraire, à une création artistique, voire à une préparation culinaire, peut être ambigu et receler de méfiance à l'égard de la chose ainsi désignée. C'est cette méfiance qui faisait parler Alain « d'yeux qui pétillent de bêtise » et dire à la sagesse populaire que « tout ce qui brille n'est pas or ». Ce qui ne signifie point que le « terne » soit un garant d'authenticité ni que le « brillant » doive toujours être suspecté.

En partant de la tentative du paranoïaque de se donner un phallus magique autonome, j'ai choisi le cas qui dévoilait le plus clairement l'origine et la fonction de la production du « faux ». De plus, les sujets qui présentent cette structure tendent à occuper dans la société, comme nous le savons, une place importante. En effet, ils s'efforcent de faire reconnaître par autrui leur création magique. Il s'agit pour eux d'une question vitale, puisque la mise en doute du phallus qu'ils ont « fabriqué » les confronte avec leur pulsion homosexuelle et déclenche, par

conséquent, des craintes persécutoires. La nécessité d'imposer leur phallus les conduira à devenir chefs de file, fondateurs d'école, dirigeants politiques, etc. La moindre mise en doute de la valeur de leur phallus créant une faille redoutable dans leur système de défenses par où le dangereux pénis paternel pourrait s'infiltrer, les amènera à pousser leur ambition le plus loin possible, à recruter de plus en plus d'adeptes, à élargir le cercle de leur notoriété, de façon à faire taire en autrui et surtout en eux-mêmes les doutes profonds qu'ils ont en leur propre valeur.

D'autres faiseurs de « faux » sont mus par des motivations quelque peu différentes et ne sont généralement pas poussés par une nécessité aussi impérieuse à imposer leur création. Je pense ici plus particulièrement non plus à ce qui relève de la magie mais de l'*imitation*, de la copie ou du plagiat involontaire.

Les aléas de la cure, et plus particulièrement du transfert d'un certain nombre de patients qui ont des activités créatrices d'ordre divers peuvent être révélateurs de la nature des failles ou des inhibitions que connaissent ces activités.

Ainsi un patient qui présente un noyau persécutif important au point de ne pas relever de la cure classique, mais qui, à l'inverse des cas dont je viens de parler reconnaît dans un substitut paternel un modèle d'identification à atteindre, et possède des capacités d'idéalisation certaines, mais les utilise précisément pour se défendre d'une imago paternelle terrifiante, est en train de vivre dans le transfert ses désirs homosexuels passifs auxquels il oppose une résistance désespérée de type actif, cherchant par exemple à me séduire, à me troubler, à m'exciter, à me faire peur, alors que tout le matériel associatif montre le caractère paternel du transfert. Je lui interprète alors la nature de ses défenses devant son désir d'être pénétré par le pénis du père. Il arrive à la séance suivante, tenant dans les mains des éléments de plâtre fort habilement travaillés et peints, représentant des *imitations* de matériaux divers (marbre, malachite, bois, pierre, etc.). Ses associations mirent en lumière le sens de cette création qu'il m'apportait. Il me montrait ainsi qu'il ne pouvait réellement introjecter et assimiler le pénis paternel (celui de l'analyste dans le transfert) pour qu'il devienne partie intégrante de son Moi.

Produire une œuvre personnelle, amalgamant les qualités propres du pénis paternel à celles de son Moi, dans laquelle l'origine de sa création serait devenue méconnaissable, lui était impossible. Au lieu de cela, il était obligé de reconstituer et de restituer intégralement les caractères du modèle (bois, marbre, malachite, pierre), faisant ainsi mine de posséder le pénis du père, mais sous une forme extérieure, qui le laissait intact.

Mais les craintes pour le Moi ne sont pas seules en cause, nous le savons, dans cette inassimilation du phallus de l'objet homosexuel qui conduit le sujet à produire une création inauthentique dans laquelle l'objet partiel n'est pas métabolisé. Il y a eu alors *imitation* mais non *identification*. Souvent le facteur en cause est la *culpabilité* liée à la mise

en œuvre des composantes sadique-anales nécessaires à l'introjection du phallus. Parfois les craintes pour le Moi et la culpabilité alternent ou s'entremêlent comme dans l'exemple suivant :

Il s'agit d'une jeune femme, économiste de son métier, que j'ai eue en analyse, il y a quelques années. Elle avait une structure hystérique avec, cependant, certaines défenses de la série obsessionnelle.

Le matériel de ses séances présentait souvent la forme d'une chronique rassemblant les événements de son existence quotidienne, et bien que l'on devinât une vie fantasmatique plutôt riche, celle-ci occupait une place relativement restreinte dans le matériel qui comportait un « accrochage » important au processus secondaire, sans cependant évoquer quoi que ce soit de situé hors de la dimension névrotique. Les affects étaient, en même temps, vifs et le transfert, très vécu, se plaça d'emblée sous le signe de l'homosexualité. Cette homosexualité active et phallique apparaissait comme une défense devant la rivalité œdipienne avec l'analyste dans le transfert maternel et fut longtemps interprétée comme telle. En même temps, elle semblait constituer une protection contre l'homosexualité passive. Après l'abord d'un matériel franchement œdipien, vécu dans le transfert, la patiente se met à renforcer ses défenses en accentuant l'aspect organisé et chronologique de son matériel. Puis, dans la séance qui suit le moment où ce type de défense a culminé, elle raconte, avec beaucoup de difficultés, le rêve suivant, qu'elle avait fait quelques jours auparavant :

« Je suis dans une assemblée de gens, une sorte de *boom* et j'ai comme un « blanc ». Je sais qu'il m'est arrivé quelque chose, mais j'en ai totalement perdu le souvenir. J'ai en même temps la sensation d'avoir quelque chose dans l'anus. Il y a là deux infirmières véreuses, deux grosses blondes qui ont eu des histoires louches, de trafic de drogue ou ce genre-là et on me dit que pendant ce « blanc » elles ont introduit dans mon anus, c'est horrible à dire, une souris et que moi je me suis servie de cette souris en la faisant entrer puis sortir plusieurs fois de suite si bien que cette souris est morte, elle s'est cassée en deux en moi et j'en ai gardé un morceau dans l'anus. A un moment donné je vois mon amie Corinne dans la foule. On me dit que les deux infirmières sont homosexuelles. Je dis alors à Corinne, que sûrement l'une des infirmières va l'inviter à danser puisque leurs robes sont de couleurs assorties. Puis j'essaie de déféquer ce morceau de souris que je garde en moi. Je finis par y arriver. En réalité c'est une sorte d'anneau que j'éjecte. Je me sens très soulagée. Au réveil, j'ai eu des sensations de plaisir anal. C'est un rêve horrible, qui me fait terriblement honte. Dans le rêve tout ça paraissait naturel. »

Je relie son rêve à son matériel défensif des jours précédents en lui montrant combien elle craignait d'avoir un blanc, de perdre conscience, c'est-à-dire de relâcher son contrôle ce qui équivalait pour elle à se faire pénétrer par moi comme par les infirmières.

Elle ajoute alors que les deux infirmières lui avaient fait penser à l'analyste de Corinne et à moi, mais que c'était vraiment horrible pour elle d'avoir cette souris dans l'anus et aussi pour cette pauvre souris.

Je lui montre que mes interprétations sont vécues par elle comme si je lui enfonçais un pénis dans l'anus et qu'elle se sent coupable de son envie d'en retirer du plaisir, de le garder et de l'utiliser. A la fin de la

séance elle me demande si elle n'a pas laissé ses gants la dernière fois, et je lui dis qu'elle a voulu me rendre la souris.

A la séance suivante qui a lieu le lendemain nous voyons que se laisser pénétrer par moi c'est se laisser pénétrer par l'ensemble de ses désirs projetés sur moi, désirs qui lui paraissent « véreux » à l'instar des infirmières et que perdre son contrôle, ne plus organiser son matériel, laisser un « blanc », c'est-à-dire perdre conscience, équivalent à laisser ses désirs l'envahir et que c'était cela qui, en dernier lieu, lui faisait le plus peur.

On peut noter à ce sujet que ce que la patiente éjecte dans le rêve a la forme d'un anneau, objet qui ne ressemble que de loin à une souris mais qui, par contre, pourrait bien être l'anneau sphinctérien, éjection qui serait donc le signe par excellence de l'accomplissement de ses désirs passifs.

La patiente raconte ensuite qu'après ce rêve elle s'est sentie beaucoup mieux, qu'elle a pu travailler et, en particulier, achever un article d'économie politique qu'elle était en train de rédiger. Elle me parle alors de certains symptômes qu'elle présentait avant le début de l'analyse, qui avaient disparus pour réapparaître en force peu de temps avant le rêve : lorsqu'elle rédigeait un travail elle était contrainte, de manière quasi compulsive, à n'utiliser que des phrases qui avaient été écrites par d'autres, ou qu'elle avait elle-même écrites autrefois. Elle ne pouvait rien formuler de nouveau ou de personnel, si bien que son travail devenait une mosaïque de phrases copiées, empruntées aux œuvres d'autrui ou à ses œuvres passées, sans que jamais elle puisse accomplir une réelle métabolisation de la pensée d'autrui, cette absence de métabolisation équivalait à la restitution intégrale de la souris. Or, après le rêve, ce symptôme disparut et elle put entreprendre d'écrire normalement.

Je pense que ce rêve, survenant après l'abord dans le transfert de la situation œdipienne sur un mode très vécu, peut être compris comme le retour vers l'un des points sur lesquels le processus d'identification à la mère avait achoppé.

(J'ai eu l'occasion de montrer par ailleurs que la création impliquait chez les femmes comme chez les hommes une introjection du pénis paternel.)

Le processus qui conduit à la reconstitution intégrale de l'objet phallique dans une production inauthentique permet peut-être de comprendre la singularité des compositions musicales d'Hoffmann dont Anne Clancier a parlé dans l'étude qu'elle a présentée au séminaire

de Pierre Luquet, et qui contiendraient des passages entiers d'œuvres de musiciens aussi connus que Mozart (1).

Nous sommes ainsi amenés à envisager l'écueil auquel se heurtent les identifications du sujet qui, à l'inverse du paranoïaque, a réalisé *une alliance avec le père*. J'ai eu l'occasion de montrer à propos de l'imgo de la mère phallique que, lorsque cette imago est particulièrement mauvaise, il devient nécessaire pour le sujet d'opérer une forte *idéalisation* de l'image paternelle, obligatoirement liée au refoulement des pulsions agressives en particulier sadiques-anales dont elle est l'objet. Si l'on cherche protection auprès du père, il est nécessaire de le préserver contre sa propre agression. En ce qui concerne le garçon, nous ne sommes pas là au niveau œdipien positif. Le père n'est pas ici le rival mais le protecteur et le complice. L'érotisme génital, la relation tendre avec la mère sont refoulés, au profit de l'agressivité sadique- anale. Cette position est en même temps utilisée à titre de démonstration à l'usage de l'imgo paternelle, le sujet lui signifiant ainsi qu'il ne désire pas prendre sa place auprès de la mère, qu'il veut en châtrant la mère, reconnaître les prérogatives phalliques du père et qu'il ne veut pas le châtrer lui. Il écarte ainsi la menace de castration venant du père. Utilisant envers sa mère ses pulsions agressives et non génitales, il met son pénis encore une fois à l'abri. Cette position masque donc le désir œdipien dont la mère est l'objet et l'agression envers le père en tant que rival, étant entendu que le complexe d'Œdipe est toujours présent et actif. En même temps il s'agit d'une défense au niveau homosexuel lui-même. En effet la préservation de l'alliance avec le père nécessite le refoulement de la composante agressive du désir homosexuel, en particulier de la pulsion d'introjection anale des attributs virils du père. Autrement dit, l'une des éventualités qui rend l'intégration de l'Œdipe positif précaire, est celle, précisément, dans laquelle l'imgo maternelle phallique est

---

(1) Quant à savoir pourquoi l'œuvre littéraire d'Hoffmann, bien que plongeant ses racines dans le passé et portant l'empreinte de nombreux maîtres, a su se dégager de ses influences, ou plutôt les intégrer en créant son propre univers, cela constitue un autre problème. Je me permettrai de rappeler ce que j'ai dit dans un travail portant sur le concept kleinien de « réparation ». Il s'agirait dans l'œuvre d'art de se réparer soi-même et non l'objet auquel on emprunte au contraire des propriétés qui revêtent un sens phallique et qui sont introjectées. La réparation de l'objet implique la mise en œuvre d'un certain nombre de formations réactionnelles et n'aboutit pas à la décharge pulsionnelle déviée de son but sexuel direct, propre à la sublimation. Certains artistes seraient dans l'obligation d'avoir un violon d'Ingres qu'ils font mine d'investir davantage que leur activité créatrice principale. L'activité secondaire semble alors représenter une réparation de l'objet qui fournit un alibi à la coupable assimilation de ses qualités qu'ils effectuent dans leur activité créatrice principale. On peut émettre l'hypothèse que la double activité d'Hoffmann et ses caractères spécifiques correspondent à une semblable nécessité.

trop terrifiante et où de ce fait, il est nécessaire de sauvegarder une image paternelle idéalisée. Le regroupement des affects tendres et des émois érotiques envers la mère qui n'ont subi, normalement, qu'une éclipse très partielle, ainsi que l'accès à une position de rivalité avec le père se révèlent imparfaitement effectués et le sujet se voit facilement entraîné vers son point de fixation. L'image *idéalisée* du père souvent projetée sur une figure divine, est alors l'objet d'une vénération religieuse qui vise à l'élimination de l'imago maternelle phallique ainsi qu'à celle de la mère œdipienne.

Freud dit dans *Malaise dans la civilisation*, à propos de la croyance en Dieu « qu'on ne saurait trouver un autre besoin d'origine infantile aussi fort que la protection par le père ». Une fragile accession à l'Œdipe, en raison de la violence du conflit maternel, amènera donc le sujet, dès que les craintes de castration liées à la rivalité avec le père se font jour, à régresser vers la position d'alliance avec le père. En fait la vénération du père masque mal une ambivalence profonde sur le double versant de l'Œdipe, tandis que, parallèlement, les émois érotiques et tendres dont la mère est l'objet chercheront à se frayer un chemin. *La position d'alliance avec le père est donc mutilante au niveau de l'Œdipe inversé tout comme à celui de l'Œdipe positif.* Le sujet ne peut en réalité ni introjecter les qualités viriles du père, s'identifier à lui et devenir autonome, mouvement qui nécessite la mise en jeu des pulsions agressives, ni entrer en compétition avec lui. Il est donc condamné à rester dépendant du père protecteur. L'origine de cette position d'alliance avec le père résidant dans la projection sur la mère d'un phallus constitué, ainsi que nous avons eu l'occasion de le montrer par ailleurs par les excitations d'origine externe ou interne, trop violentes pour un Moi trop peu développé et incapable, de ce fait, de supporter l'éveil trop précoce et trop brutal des pulsions érotiques ou agressives, la reprise dans le Moi de ces pulsions sera figurée, pour l'Inconscient, par un coït passif avec une représentation de l'imago maternelle phallique. Si le sujet n'accepte pas de réintégrer ses projections, la mère continuera à lui apparaître comme dangereusement phallique, puisque l'existence de ce phallus obéit à des impératifs économiques. Comme la mère possède en outre les prérogatives inhérentes à la maternité, le sujet se sentira démuni face à elle, son pénis ne lui apportant aucune véritable spécificité.

Il en résultera une douloureuse blessure narcissique. L'impossibilité d'introjecter le pénis paternel repose donc ici sur une lacune maturationnelle liée au conflit non résolu avec l'imago maternelle phallique. Le sujet se trouve donc aux prises avec des difficultés qui

intéressent des aspects capitaux de sa double identification. La blessure narcissique résultant de l'incertitude dans laquelle il se trouve quant à la valeur de son pénis propre, le poussera souvent à se conférer un phallus par le truchement d'une œuvre personnelle. Il aura donc des ambitions créatrices. Mais sa difficulté à assumer l'introjection du pénis paternel l'amènera à fabriquer des œuvres inauthentiques, soit au moyen de *l'imitation* dont j'ai parlé précédemment, en étant par exemple le disciple ou le « suiveur » d'un maître qu'il copiera fidèlement, soit à l'aide d'une production qui comportera certains traits particuliers. En effet, l'œuvre, en ce cas, ne saurait s'alimenter aux sources corporelles de la pulsion. Elle ne pourra que se désincarner, que s'évader de la *matière* (dont je rappelle tout à la fois l'étymologie = *mater* et son lien avec l'excrément = les matières), pour atteindre à *l'abstraction*. En effet la relation à la mère œdipienne et pré-œdipienne et les dérivés des pulsions dont elle est l'objet qui impliquent un contact ou un fantasme de contact au niveau génital ou pré-génital, contact auquel l'analité confère sa pleine dimension, ainsi que l'aspect anal de la relation homosexuelle au père, vont se trouver exclus du processus créateur, ôtant à l'œuvre son épaisseur charnelle, sa substance.

Je précise que je n'ai nullement en vue ici une quelconque opposition entre art abstrait et art figuratif, les créations appartenant à chacun de ces domaines pouvant prétendre à l'authenticité en fonction du processus qui a conduit à leur élaboration. De plus les productions en cause ici peuvent aussi bien se réclamer de la littérature, de la philosophie, des sciences humaines en général et aussi sans doute, dans une certaine mesure, des sciences exactes que des arts plastiques.

Bien entendu cette tendance à l'abstraction peut être considérée comme une formation réactionnelle impliquant un refoulement et un contre-investissement des pulsions surtout sadique-anales s'opposant par là à une réelle sublimation qui comporterait une décharge instinctuelle authentique. Lorsque la forme d'expression est verbale cette « dématérialisation » peut être considérée comme relevant du mécanisme qui consiste à investir les *mots* aux dépens des *choses* comme Freud le montre dans son article sur *L'inconscient* en parlant des schizophrènes et en indiquant que toute pensée abstraite philosophique par exemple « court le risque de négliger le rapport qui unit les mots aux représentations inconscientes des objets ».

Taine à propos de l'écrivain qui a perdu son inspiration montre, à sa façon, cette coupure entre les mots et les représentations objectales inconscientes lorsqu'il dit que « la science, le calcul (...) remplaçaient

pour lui la contemplation directe et personnelle des grandes émotions ».

Le contre-investissement des pulsions anales donnera alors souvent naissance à des œuvres caractérisées par la *préciosité*. Celle-ci ne connaît pas toujours la vogue qu'elle eut en Europe occidentale au XVII<sup>e</sup> siècle, qu'elle s'appelât gongorisme, concettisme ou euphuïsme, mais elle réapparaît périodiquement sous d'autres formes, donnant lieu au reste la plupart du temps, à des mouvements réactionnels qui visent à réintroduire l'analité en force dans l'art et la littérature. Que l'on pense par exemple, au roman dit « burlesque » ou « trivial » qui, en France, fit pendant à *L'Astrée* et autres pastorales, comme si les pulsions anales avaient tendance à réapparaître sous une forme d'autant plus directement scatologique qu'elles ont été davantage frustrées.

Dans les œuvres auxquelles est soutirée la dimension anale, qui sont soumises à ce processus de dématérialisation dont la préciosité est souvent le signe, il est impossible de déceler le tracé de cette « longue voie royale régrédiente » dont parle Michel Fain dans son intervention au colloque sur *Analyse terminée et analyse interminable*. Deux vers de *Le ciel est par-dessus le toit*, n'importe quel dessin de Paul Klee ou quelques accords de Mozart nous font parcourir en un instant une vaste région de la Psyché. Nous assistons à l'émergence en nous d'une multitude d'émois liés à une grande quantité de représentations issues de la pulsion primitive. Bien qu'il s'agisse là d'une saisie immédiate et globale, nous pouvons en la décomposant en ses éléments retrouver les déplacements symboliques successifs qui ont abouti à l'expression consciente terminale.

Il semble que l'une des principales sources de l'émotion esthétique réside dans la disproportion existant entre la richesse des évocations inconscientes, s'étageant tout au long d'une voie régrédiente profonde, et la simplicité, le caractère bref, allusif et elliptique de l'expression. C'est *en somme l'économie de moyens* qui semble, en partie en cause. A moins que cette voie régrédiente ne soit « mise à plat », à l'horizontale, si l'on veut, avec une élaboration secondaire généralement réduite, l'émotion naissant de l'affleurement même des processus primaires. C'est ainsi que, très schématiquement, et entendus dans un sens très large, peuvent être distingués classicisme et romantisme. L'économie de moyens ou l'affleurement des processus primaires sont absents de l'élaboration de l'œuvre inauthentique. Celle-ci va manquer de « profondeur » (au sens d'une voie régrédiente réduite) et ne va jamais nous faire toucher la pulsion primitive puisqu'elle est précisément liée à l'évitement de cette pulsion et de ses dérivés.



Au contraire, elle tentera souvent de contourner les obstacles internes qui s'opposent au libre jaillissement des affects et de leur liaison à des représentations denses et variées à l'aide d'une surcharge de l'expression, d'un abus des métaphores, aboutissant à ce que l'on appelle l'enflure. Enflure qu'on ne doit pas confondre avec le foisonnement libre des processus primaires. Lorsqu'à l'inverse la forme affectera le dépouillement, celui-ci ne correspondra plus qu'à une réelle pauvreté.

Molière faisait dire à Alceste du sonnet d'Oronte :

*Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure,  
Et ce n'est point ainsi que parle la nature.*

Et Alceste chantait en réponse une vieille chanson populaire qu'il trouvait « bien mieux » :

*J'estime plus cela que la pompe fleurie  
De tous les faux brillants où chacun se récrie.*

Car en effet beaucoup se récrient (d'admiration) devant le faux. *Le faux fascine indubitablement. Pourquoi ?* Nous avons essayé de dégager deux types de structures qui pousseront les sujets qui leur appartiennent à créer des œuvres inauthentiques.

Tous deux sont mus par le besoin narcissique de se donner un phallus en contournant les identifications liées, en dernière analyse, aux désirs passifs à l'égard des deux parents et ceci dans les deux sexes, désirs impossibles à assumer pour des raisons différentes intéressant le Moi ou l'objet. De l'origine différente de ces productions naîtront certaines différences dans les productions mêmes que nous ne pouvons dégager dans le cadre de cet exposé. Certaines sont du reste évidentes. Pensons par exemple que Strindberg finit par croire que Dieu le punissait pour le péché de « démesure » (*hybris*) ; qu'il nous suffise de rappeler que, dans le cas du paranoïaque, l'échec de sa tentative éveille en lui des craintes de persécution. Il nous semble qu'à l'inverse l'échec du sujet qui a fait alliance avec le père le conduira à la dépression.

Dans les deux cas, le faux phallus que le sujet se confère peut être assimilé à un *fétiche*, mot dont la racine est *factice*. Certes tout artiste est maître en fantasmagorie (1). Il est l'*artifex*, mais l'acquisition de la personnalité propre passe par des identifications préalables. Nul créateur ne saurait échapper à cette loi ainsi que Gérard Mendel dans son étude sur *La sublimation* et Michel de M'Uzan dans son essai sur *La*

(1) RIMBAUD : « Je suis maître en fantasmagorie » (*Une saison en enfer*).

*création littéraire* l'ont montré, en partant chacun de données quelque peu différentes.

L'artiste, par le biais de la création, parvient à se conférer une complétude, enviable aux yeux du public. Freud a montré que l'admiration que suscite l'artiste est liée à la possibilité dans laquelle il nous place de jouir impunément de nos fantasmes, nous soulageant ainsi de certaines tensions. Dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Freud a encore plus nettement mis l'accent sur « l'épargne » que le mot d'esprit, dont on a maintes fois souligné la parenté avec l'œuvre d'art, est à même d'effectuer chez l'auditeur : « Il reçoit, pour ainsi dire, un don gratuit. Les termes du mot d'esprit, qu'il perçoit, font inéluctablement surgir en lui cette représentation, cette association d'idées, qui rencontraient chez lui de puissants obstacles intérieurs. Pour l'évoquer spontanément en jouant le rôle de la première personne, il eût fallu faire un effort personnel et dépenser une somme d'énergie psychique au moins égale à la force de l'inhibition de la répression ou du refoulement. Cet effort psychique lui a été épargné. » *Quel genre d'épargne « le faux » est-il à même de faire effectuer pour susciter des engouements souvent bien plus vifs que « le vrai » ?*

Nous pensons que, tout d'abord, il donne au « consommateur » de l'œuvre inauthentique l'illusion que ses propres conflits d'introjection peuvent être contournés sans pour cela lui ôter un pouce de sa puissance, et, par conséquent en cicatrisant, à peu de frais, la blessure narcissique que ses difficultés dans sa relation objectale, ont fait naître. C'est en effet le narcissisme qui est à l'origine du processus. Dans l'histoire du rossignol, celui *qui s'accepte tel qu'il est* et qui, de plus, est en contact étroit avec la matière — le pauvre pêcheur, la fille de cuisine — possède une certaine familiarité avec le vrai rossignol et n'est pas fasciné par le faux, à l'encontre du maître de musique, du chevalier et des courtisans, dont Andersen trace un portrait très proche de celui des « petits marquis » de Molière.

L'admirateur du faux est renvoyé à la position de la mégalomanie infantile où l'on peut s'engendrer soi-même et posséder un phallus de façon innée, sans l'avoir acquis au prix de dangers multiples pour soi-même ou pour l'objet. C'est-à-dire, si l'on veut, en contournant le roc dont parle Freud dans *Analyse terminée et analyse interminable*. Ce phallus est alors semblable au *phénix*, oiseau au plumage paré de couleurs éclatantes qui « le rendent plus beau que le plus splendide des paons » (Grimal) — ce qui nous ramène encore au rossignol artificiel —

et qui renaît de ses cendres ou qui se recrée par autofécondation.

Ce phallus, qu'il soit l'œuvre du paranoïaque ou la fabrication de l'allié au père, ne saurait posséder de caractères réellement génitaux. Nous avons vu que le paranoïaque craignait la révélation du caractère anal du phallus qu'il s'est donné. Mais le sujet victime de sa position d'alliance avec le père ne saurait, lui non plus, se conférer un phallus génital. Comme tous les *fétiches, objets fabriqués et non engendrés, il relèvera du stade anal*. Ce caractère excrémental qui se cache derrière les « colifichets » ou les « faux brillants » pour reprendre les expressions de Molière, est démasqué par cet auteur tout particulièrement dans *Les précieuses ridicules*, où les deux laquais déguisés en marquis de Mascarille et en vicomte du Jodelet, charment les deux Précieuses par leur élégance, leurs galants propos, leur habileté à faire des impromptus et à tourner le madrigal jusqu'au moment où, battus par leurs maîtres, et dépouillés de leurs vêtements, la souquenille apparaît sous l'habit brodé.

Cependant, le fait même que le bâton fécal puisse faire office de phallus constitue une *assurance contre la castration*. En effet, par rapport à la castration génitale, la castration anale (en tant que s'appliquant au bâton fécal) n'est pas une mutilation définitive et absolue. Le bâton fécal se renouvelle en fait, indéfiniment. C'est bien le seul pénis qui repousse, le phénix qui renaît de ses cendres. Là encore nous trouvons la différence entre le rossignol artificiel et le vrai rossignol. On peut imaginer que les rouages qui composent le rossignol artificiel pourront être remplacés indéfiniment mais nous savons que le vrai rossignol mourra un jour.

L'un de mes patients commença une séance en me parlant des crottes de chien qu'il avait vues devant ma porte. Puis, il continua en évoquant les sécrétions qui s'échappaient de ses organes génitaux en donnant force détails sur leur consistance, leur abondance, leur odeur. Il enchaîna sur son agressivité envers sa femme et sur une piqûre douloureuse que celle-ci avait subi la veille ainsi que sur ses propres difficultés sexuelles.

Je lui fis remarquer qu'il semblait ne pouvoir mettre en sa femme et en moi que des choses sales ou douloureuses, ses excréments et non son pénis.

Il se rappela alors un rêve dans lequel il achetait pour sa femme chez un antiquaire une *copie* d'objet ancien.

Nous retrouvons ici le « faux » en tant que pénis anal préservant le pénis génital du sujet.

Nous pouvons donc dire que le « faux » se donne pour un phallus, c'est-à-dire un pénis susceptible d'assurer la complétude narcissique auquel ne manque aucune des qualités censées le parfaire mais n'est en

réalité, dans tous les cas, qu'un pénis anal. Certes, au début du stade anal, l'investissement narcissique des matières fécales rend celles-ci, au niveau de la réalité psychique, équivalentes à l'or. Mais l'éducation sphinctérienne va pousser l'enfant à désinvestir, voire à mépriser, ce qui lui était apparu tout d'abord comme infiniment précieux. L'avènement concomitant du stade phallique va lui permettre de transférer son investissement sur le pénis génital qui, désormais, lui apparaîtra comme la valeur narcissique suprême à préserver.

Or si le pénis anal est la préfiguration du pénis génital il en est donc aussi, après coup, l'imitation. Au niveau du processus primaire les prothèses, les instruments orthopédiques susceptibles de remplacer un membre ou de pallier une fonction déficiente, sont assimilés au pénis anal et, au reste, parfois érigés comme fétiches.

Le processus d'élaboration du « faux », prenant en quelque sorte à la lettre l'équation fèces = pénis va donc tenter de faire retrouver au pénis anal son ancien investissement narcissique, tout en masquant à autrui et à soi-même, le caractère prégénital du pénis en cause, car en fait, une fois le stade phallique atteint, l'échelle de valeurs a été bouleversée et le bâton fécal ne saurait tenir lieu de phallus. Cependant il a l'avantage sur ce dernier de n'être point unique. Si bien que l'admirateur du faux se trouve confronté à une réussite particulière dans l'évitement des conflits objectaux et narcissiques puisqu'il est maintenu dans l'illusion qu'il est possible de posséder un *phallus narcissiquement satisfaisant en même temps qu'inchâtrable* car le faux, qui parvient à masquer les caractères anaux propres à son essence, n'en garde pas moins les avantages, jouant, pour ainsi dire, sur les deux tableaux.

Cette fascination n'est pas sans évoquer celle que le pervers est à même d'éveiller chez le névrosé. Le premier ne semble-t-il pas avoir trouvé une solution qui, par le détour de la régression lui permet d'échapper aux craintes inhérentes à l'Œdipe tout en lui assurant la satisfaction ? Certes de nombreux détours de cette sorte et ceux de certains actes délictueux en particulier, tels que l'escroquerie, le plagiat volontaire, la cleptomanie dont Joyce McDougall a remarquablement éclairé les significations dans l'homosexualité féminine, devraient figurer dans cette étude. Le manque de temps et mon inexpérience clinique de ces cas m'ont obligée à les en exclure.

J'ai eu l'occasion, à propos des *Rêves d'examen*, de montrer qu'il existe cependant en nous une exigence interne qui correspond à une aspiration vers le vrai et qu'au besoin de masquer nos lacunes, s'oppose un désir, conforme à l'Idéal du Moi, de ne pas nous contenter de faux-

---

semblants et de reprendre le processus dont la réussite apparente recèle l'échec profond.

Aussi bien, ceux d'entre nous qui danseront un jour au son de tangos composés par les ordinateurs garderont-ils la nostalgie du chant du rossignol.

## DISCUSSION

R. Diatkine, président, félicite J. Chasseguet-Smirgel.

M. Fain prend la défense du « faux » en montrant qu'il y a dans celui-ci « quelque chose » qui existe, bien que faux et qui est consolant, qui « ravit ». On a beau être Empereur de Chine, on ne peut pas attraper le rossignol ; mais on peut imaginer que, parce qu'on attrape le rossignol, c'est qu'on est Empereur de Chine (réalisation hallucinatoire du désir).

Dans la régression anale caractéristique de la période de latence — période du faux — le petit garçon qui cherche à salir une petite fille, cherche une relation d'amour et sait que c'est faux. Mais il obtient une certaine satisfaction en attendant des temps meilleurs.

Dans la même perspective J.-A. Favreau souligne la difficulté de la distinction du vrai et du faux, et montre le côté « vrai » du pénis anal qui n'est pas seulement une représentation du faux.

P. Luquet complète la remarque de J.-A. Favreau et pense que le « pénis oral » a été masqué par l'importance donnée à l'analité. Faire un rapport entre le faux et l'absence étayerait la thèse par ses soubassements oraux.

R. Diatkine fait remarquer que dans le conte d'Andersen les créateurs de chaque oiseau ne sont présents à aucun moment.

Mynard qui a apprécié l'agréable présentation complétant la profondeur du travail de J. Chasseguet-Smirgel, regrette qu'elle n'ait pu aller plus loin dans l'étude de la genèse de l'inauthenticité. Un point important du conte est le fait que le vrai rossignol était compris par les gens simples, capables d'amour. L'authenticité est fondée sur la capacité de bonne relation fusionnelle plutôt que sur l'intégration de la position passive.

E. Kestemberg remarque que le problème du leurre n'a pas été posé. Le personnage néfaste du conte, c'est le maître de musique, celui qui prend le faux pour le vrai.

J. Gillibert étudie les rapports du faux avec l'art, l'artificiel, le jeu, le simulacre, la Mimesis et rappelle que pour Strindberg ce qui est faux c'est le spectral, c'est la mort en nous. Le faux et le vrai ont une origine commune et ne peuvent pas faire l'objet d'une distinction sévère.

## Réponse de J. CHASSEGUET-SMIRGEL

L'auteur précise qu'il ne s'agit à aucun moment de nier la réalité du pénis anal, toutes les positions instinctuelles étant naturellement authentiques. Ce qui est « faux », c'est de faire passer un pénis anal pour un pénis génital. Elle rappelle également qu'une mauvaise intégration de l'homosexualité se ramène en fait au problème de la relation fusionnelle originaire, évoquée par Mynard.

Pour elle, l'« absence » de satisfaction décrite par P. Luquet ne définit ni le faux ni le vrai, mais se rapporte plutôt aux situations de persécution ou de dépression primitives.

L'ampleur du sujet n'a pas permis d'insister sur la poésie et l'attrait du faux. Mais, il est évident qu'il peut y avoir un « vrai-faux-rossignol » et un « faux-faux-rossignol ». La différence entre le vrai et le faux se situe en quelque sorte au second degré. L'art en ce sens c'est aussi du faux.

S. DECOBERT.