

Quelques notes sur l'imposture

Jean-Michel Vives

En écumant la littérature, je suis enfin tombé sur un exemple d'imposture féminine, d'autant plus spectaculaire qu'elle est exceptionnelle. Il s'agit de la figure extrêmement inquiétante, de Madame de Merteuil dans les "Liaisons dangereuses" de Laclos. Figure fascinante d'une fausse dévote qui, tel un nouveau Tartuffe, joue avec une habileté proprement diabolique de l'imposture pour manipuler et défier l'ensemble des protagonistes du roman et au-delà la société tout entière sans que ceux-ci soient à même de le reconnaître. L'effet saisissant que provoque ce roman épistolaire est fortement lié à la figure extra-ordinaire d'une femme imposteur. Au regard des nombreux hommes déjà rencontrés, celle-ci restera relativement isolée. Ce qui en fait sûrement toute l'importance.

Il existerait donc, des figures de l'imposture féminine qui dans leur rareté même devrait nous permettre de nous interroger plus précisément sur la dimension presque banale de l'imposture masculine.

Le nom masculin imposteur vient d'un emprunt au latin *impostor* (trompeur), dérivé du latin classique *imponere* (au sens d'abuser quelqu'un) fait par Rabelais en 1542. « *La peste ne tue que le cors, mais tels imposteurs empoisonnent les âmes* » (Rabelais *Gargantua*) Le nom désigne d'abord une personne qui abuse de la crédulité d'autrui par des discours mensongers : il est utilisé dans la langue classique comme synonyme de calomniateur et désigne en 1669 (date de la création du *Tartuffe* de Molière) celui qui cherche à en imposer par de fausses apparences. L'imposteur est donc celui qui s'attache à créer un semblant qui viserait à abuser l'autre. Mon interrogation partira du fait étonnant qu'il n'existe pas de féminin au mot imposteur. Pas d'imposteuse ou d'impositrice. Est-ce à dire que l'imposture ne se déclinerait qu'au masculin ? Si tel est bien le cas, qu'est-ce que cela peut nous apprendre sur les positions subjectives masculine et féminine dans leur rapport à la catégorie du faux, de la feinte ? C'est cette étrange et envahissante masculinité de l'imposture que je voudrais interroger ici.

De fait, aussi bien dans la littérature, que dans les exemples que nous pourrions rencontrer dans la vie quotidienne, ce sont essentiellement des hommes qui se trouvent engagés dans la dynamique de l'imposture. Si nous faisons rapidement un tour d'horizon des figures littéraires

de l'imposture, nous rencontrons en premier lieu, le dieu des imposteurs, Zeus lui-même. En effet, quasiment tous les récits de séduction du roi des dieux, nous le montrent en position d'imposteur.

Il séduit la nymphe Callisto, qui s'était vouée au culte d'Artémis, en prenant les traits de la chaste et farouche déesse. Une de ses impostures les plus connues est celle où il prit les traits d'Amphitryon pour pouvoir posséder sa fidèle épouse qui se refusait à lui. Profitant du départ de l'époux et avec la complicité d'Apollon, Zeus, sous les traits d'Amphitryon, posséda Alcmène durant une nuit qui dura 24 heures. De cette union naîtra le demi-dieu Héraclès. Cette insistante imposture divine, peut même, à l'occasion, se retourner contre lui comme nous le montre le mythe de Sémélé. En effet, Zeus rejoint tous les soirs, à la nuit tombée, Sémélé dans sa chambre et lui dit qu'il est le roi des dieux. Celle-ci ne se privera pas de s'en vanter auprès de ses sœurs. L'information arrivera bien sûr aux oreilles de la jalouse Junon, l'épouse de Zeus, qui utilisera la fâcheuse réputation de son époux pour perdre Sémélé. Elle prend alors les traits de la nourrice de Sémélé et lui dit : « Il te dit que c'est un Dieu, mais qui le prouve. Peut-être n'est-ce qu'un imposteur qui se fait passer pour Zeus. Si c'est réellement le Dieu des dieux, alors demande-lui de se présenter à toi sous sa forme divine ». L'incrédule jeune femme exigera que Zeus se présente à elle sous sa divine forme ; on connaît la suite : l'imprudente Sémélé mourra brûlée par le feu divin. Zeus extraira alors l'enfant qu'elle porte et pour qu'il puisse naître se l'incorporera. Ainsi naîtra, de la cuisse de Jupiter, Dionysos, le dieu du théâtre et des acteurs nommés en Grèce ancienne : *hypocritès*.

La littérature des siècles suivants ne sera pas avare en figures d'imposteurs. Que l'on pense seulement aux personnages proposés par Molière : Tartuffe, Don Juan, et encore une fois Amphitryon.

Au XVIII^e siècle, sous l'effet de la réécriture de contes populaires, la figure de l'imposteur va connaître une nouvelle fortune. Celle de l'homme de noble origine qui se présente à sa bien-aimée sous une identité falsifiée, la plupart du temps celle d'un homme du commun, pour

vérifier si la promise l'aime pour lui-même ou pour sa fortune.

C'est cette structure qui est à l'œuvre dans *Le barbier de Séville* de Beaumarchais, où le Comte Almaviva se présente à Rosine sous les traits d'un étudiant peu fortuné, Lindor, ici encore pour être aimé pour ce qu'il pense être lui-même.

Ce qui nous vaut ce ravissant échange à la fin de l'œuvre :

Figaro : Monseigneur, vous cherchiez une femme qui vous aimât pour vous même...

Rosine : Monseigneur, que dit-il ?

Le Comte, jetant son large manteau, paraît en habit magnifique : Ô la plus aimée des femmes ! Il n'est plus temps de vous abuser : l'heureux homme que vous voyez à vos pieds n'est point Lindor ; je suis le Comte Almaviva, qui meurt d'amour et vous cherche en vain depuis des mois.

Voilà une imposture bien surprenante puisqu'elle vise à faire jaillir par le mensonge la vérité – stratégie baroque, s'il en est... — et révèle un étrange fantasme masculin récurrent : être aimé pour soi-même... Il ne s'agit pas ici de prêcher le faux pour connaître le vrai, mais bien de faire jaillir le vrai depuis le lieu de l'imposture, celle-ci visant à convoquer l'être du sujet pour lequel l'homme voudrait être aimé... Nous y reviendrons plus en détails.

Toujours dans cette veine pourrait être lu le conte : *La princesse aux petits pois* tel qu'Andersen nous le rapporte. Ici pas d'impostrice, mais un prince croyant en l'existence d'une « vraie » princesse et une mère trop aimante qui soutient ce fantasme : La Princesse existerait et il convient de la trouver au milieu de tous ces ersatz de princesse. La femme impositrice semble être à partir de là, moins une réalité, qu'un fantasme masculin et/ou maternelle : « toutes des impositrices, sauf maman ! ».

Les faits divers eux-mêmes, nous confrontent de manière récurrente à des figures masculines de l'imposture : nous citerons celle de Martin Guerre qui passionna tant le seizième siècle et à laquelle Montaigne s'intéressa de très près.

Plus proche de nous, le XVIII^{ème} siècle connut de flamboyants imposteurs tels Cagliostro ou Casanova.

Enfin, la fin du XX^{ème} siècle vit deux stupéfiantes impostures qui défrayèrent la chronique. Celles de Jean-Claude Romand qui durant de longues années soutint le personnage inventé de toutes pièces d'un médecin membre de l'organisation mondiale de la santé, directeur de recherches à l'INSERM, Chef de service à l'hôpital Cantonal de Genève jusqu'à ce que la découverte de l'imposture débouche sur le meurtre de ses parents, de son épouse et de ses enfants et une tentative de suicide. Cette auto-fiction au destin si funeste, inspira un récit à Emmanuel Carrère, *L'adversaire*, mais également deux films, l'un de Laurent Cantet et l'autre Nicole Garcia : *L'emploi du temps* et *L'adversaire*. La terrible imposture aura ainsi fécondé plusieurs créateurs : l'imposteur, en fin de compte, ne se sera pas appelé Romand pour rien.

Une autre imposture fut soutenue par Bruno Grosjean alias Benjamin Wilkomirski qui fit paraître en 1995, à Francfort, un petit livre bouleversant, traduit presque immédiatement dans une douzaine de langues. Il paraît chez Calmann-Levy en France en 1997 sous le titre, *Fragments. Une enfance (1939-1948)*. Il s'agit d'un texte fragmentaire, halluciné, raconté du point de vue d'un petit enfant dont les premières années se déroulent dans les camps de la mort en Pologne. L'auteur ne connaît pas sa date de naissance. Il ignore ses origines précises. Il n'a plus aucun parent. La quatrième de couverture condense l'enfance terrible de l'auteur sous la forme d'un bref récit : « Les rafles des juifs s'intensifient en Pologne. Son père est assassiné sous ses yeux, on l'arrache à sa famille et il est déporté à 4 ans au camp d'extermination de Maïdanek. ». Mais ce bref résumé ne donne aucune idée de la vision terrifiante proposée par *Fragments*, vision d'autant plus noire qu'elle s'accompagne d'incompréhension et qu'elle est énoncée par une voix enfantine. Tendue d'émotion, le livre témoigne, par delà l'horreur des faits, d'une vraie aptitude à rendre la dimension somnambulique de la perception enfantine, avec ses détails démesurés et ses amnésies cycliques. Ce garçonnet grelottant, qui avait vu des enfants manger leurs propres doigts et des cadavres

« accoucher » de rats, avait su mettre en phrases l'horreur, un demi-siècle plus tard, avec la même vérité qu'Anne Frank. On frissonne en découvrant que, expédié dans un Home en Suisse après avoir été recueilli dans un orphelinat juif à Cracovie, à la Libération, le jeune Benjamin se cachait encore sur la table pour bourrer de croûtes de fromage sa chemise de peur de manquer, ou que voyant ces petits voisins si bien vêtus et chauffés, il se croyait cerné par des « imposteurs et des assassins ». Le *National Jewish Book Award* lui fut décerné en 1996 aux USA, puis le prix *Mémoire de la Shoah* de la fondation du judaïsme français, et celui du *Jewish Quarterly* pour la non-fiction à Londres, l'année suivante... En 1998, une enquête serrée révélera, à la stupeur de tous, que l'auteur de ce texte bouleversant salué par tous comme un témoignage irrécusable est un imposteur : le récit autobiographique se révèle, *in fine*, être une fiction !

Ces deux derniers exemples n'ont plus rien à voir avec les joyeuses impostures de Zeus ou du Comte Almaviva, ni même avec celles plus retorses d'un Martin Guerre ou d'un Cagliostro.

La différence de nature que nous pouvons pressentir devrait nous conduire à différencier plusieurs types d'imposture. Nous ne le ferons pas ici. Notre propos n'étant pas d'interroger à proprement parler la question des formes de l'imposture, mais bien son rapport quasi exclusif avec le masculin.

Après ce rapide survol – mais de nombreux autres exemples pourraient venir à l'appui de notre thèse — nous serions tenté de conclure à la non imposture féminine. Les femmes ne participeraient pas de ce type de rapport à la feinte.

Néanmoins, en écumant la littérature, je suis enfin tombé sur un exemple d'imposture féminine, d'autant plus spectaculaire qu'elle est exceptionnelle. Il s'agit de la figure extrêmement inquiétante, de Madame de Merteuil dans les *Liaisons dangereuses* de Laclos. Figure fascinante d'une fausse dévote qui, tel un nouveau Tartuffe, joue avec une habileté proprement diabolique de l'imposture pour manipuler et défier l'ensemble des protagonistes du roman et au-delà la société tout entière sans que ceux-ci

soient à même de le reconnaître. L'effet saisissant que provoque ce roman épistolaire est fortement lié à la figure extra-ordinaire d'une femme imposteur. Au regard des nombreux hommes déjà rencontrés, celle-ci restera relativement isolée. Ce qui en fait sûrement toute l'importance.

Il existerait donc, des figures de l'imposture féminine qui dans leur rareté même devrait nous permettre de nous interroger plus précisément sur la dimension presque banale de l'imposture masculine.

Quelle est la position subjective de cette femme et que peut-elle nous permettre d'apprendre sur l'imposture au féminin ?

Nulle part mieux que dans la grande lettre autobiographique (Lettre LXXXI) ne transparait le projet de Madame de Merteuil et, non l'origine mais le moment de cristallisation, de son destin de maîtresse des apparences, d'impostrice. L'épisode se trouve à l'occasion d'une « fausse confidence », d'une confession détournée qui constitue son mensonge premier. La jeune fille, en son ignorance et sa virginité, se définit par une farouche volonté de savoir. Ne sachant rien du sexe et du désir, elle prend une décision lourde de conséquences : « Aussitôt, je pris mon parti ; je surmontai ma petite honte ; et me vantant d'une faute que je n'avais pas commise, je m'accusai d'avoir fait tout ce que font les femmes ». La future Madame de Merteuil prêche le faux pour connaître le vrai... Nous ne sommes pas ici comme avec le Comte Almaviva dans une tentative de révéler la vérité de l'être depuis le lieu de l'imposture, mais plutôt d'assigner l'autre à une place particulière par un dispositif imposteur. Elle s'accuse de ce qu'elle n'a pas fait (« tout ce que font les femmes ») pour obtenir en retour du confesseur des lumières sur cet obscur forfait encore insu d'elle-même : « le bon père me fit le mal si grand que j'en conclus que le plaisir devait être extrême ; et au désir de le connaître, succéda celui de le goûter ». L'imposture de la « missionnaire » Merteuil se noue à partir d'une faute inventée, qui suscitait un discours violemment réprobateur, impose à ses yeux la nécessité de sa mise en acte. Pour Madame de Merteuil, il s'agira à partir de là, à

l'abri d'un mariage alibi, d'allumer dans le « sujet-cible », supposé jusque là innocent, la flamme de la transgression. Le véritable but étant de révéler à l'innocent qu'il réalise quelque chose qui était déjà présent à son insu. Toute la sagacité perverse de cette « missionnaire de l'amour » vise à toucher les points qui résonneront, créant écho et complicité chez ses « fidèles » forcés. Pour Madame de Merteuil, il s'agit de convertir ceux que l'Amour n'a pas encore touché à cet « être suprêmement mauvais » auquel ils aspirent déjà mais à leur insu... Sa force réside dans l'identification et la mise en lumière du désir des autres tout en postulant que chacun est orienté vers la réalisation de la jouissance telle qu'elle l'appréhende. Il s'agira donc de créer un dispositif, une mise en scène, qui permettra de révéler ce culte de la jouissance. En révélant à tous et à chacun, et cela sous des dehors de dévotion, leur culte inavoué de cet Autre, selon leurs modalités singulières, il s'agit de les faire passer à l'acte... C'est-à-dire d'extraire l'objet auquel leur fantasme fait écran tout en l'évoquant sans cesse.

L'avidité criminelle de la Marquise de Merteuil, s'origine rétrospectivement dans cette scène d'aveu d'une faute imaginaire qu'elle s'efforcera de généraliser par la suite. Ayant avoué ce qu'elle n'a pas fait, elle va, d'une façon dissimulée, faire tout ce que peut faire une femme (pour reprendre ses termes) et devenir un agent de corruption. L'importance des « principes » énoncés par elle et le refus de l'improvisation empirique donne à cette démarche immorale la forme d'un impératif éthique. Nous sommes très proches d'un Sade, si ce n'est que justement, l'imposture n'est pas un trait sadien... Elle en vient à prononcer un programme en trois points d'allure quasi kantienne : « Je m'assurai ainsi de ce qu'on pouvait faire, de ce qu'on pouvait penser, et de ce qu'il fallait paraître ». Parodie involontaire mais, ô combien, significative des trois questions amorcées dans *la Critique de la Raison pure* contemporaine des *Liaisons Dangereuses* : « Que puis-je savoir ? », « Que dois-je faire ? » « Que puis-je espérer ? » qui concerne respectivement la connaissance, l'éthique et la religion. A partir de là, toute la vie de la Marquise se réduit à un art de l'apparence, que signe une

imposture généralisée. « Il faut paraître », « impératif catégorique » pour reprendre les mots de Kant, qui fait de la feinte une éthique et une religion. Lorsque Valmont son disciple et complice loue chez elle ce chef-d'œuvre de conduite qu'elle est, c'est cet art de l'imposture qu'il salue. Vouée à la Divinité de la Jouissance, elle emprunte les traits de la dévote, réservant son amour et sa foi à cet Autre, elle prétend se hisser à sa hauteur, par où se reconnaît le défi pervers. De fait, en mettant en valeur et en contemplant la division des autres, Madame de Merteuil, vise à nier sa propre division. L'imposture féminine, dans sa rareté même, serait d'essence perverse, là où l'imposture masculine serait, dans son étonnante récurrence, plutôt d'essence névrotique.

Laclos conclut son roman sur un destin de la Marquise de Merteuil extrêmement révélateur en ce qui concerne notre problématique: l'imposture est dénoncée. Echec terrible de l'art de paraître, puisque dans la scène fameuse de l'humiliation, c'est le regard réprobateur de l'Autre – en sa fonction sociale, celle de « grand théâtre du monde » — qui revient la couvrir d'opprobre. De fait, il n'est pire punition pour elle que celle des « rumeurs » et des « huées », ignominie des regards qui se détournent, (lettre CLXXIII) – si ce n'est la perte d'un œil (lettre CLXXXV) : son âme se trouvant désormais « peinte sur sa figure », elle ne peut plus – effondrement suprême de l'éthique du paraître imposteur – « sauver la face ». Laclos a si bien perçu la source de la puissance perverse de la Marquise de Merteuil – cet œil qu'elle avait sur le désir des autres, cet « objet du regard », ce « désir à l'oeil »- qu'il la représente punie par là où elle a péché. Que lui reste-t-il de sa puissance une fois que son regard perçant le désir des autres se trouve destitué ?

Si je me suis attaché à développer les enjeux de cette situation, c'était pour vous faire pressentir la spécificité et la rareté même de la position subjective de l'imposture au féminin.

Revenons maintenant aux enjeux masculins de l'imposture. Pas question de « mystère de la masculinité » ou d'« éternel masculin » ; expressions qui porteraient même à sourire ! Le

masculin ne serait ni mystérieux, ni évanescant...

Après Freud, on appellera masculin l'attitude de cabrement actif face à la castration, dont le ressort est le « refus de la féminité », le féminin pointant quant à lui plutôt la complaisance à la castration, qui va jusqu'à l'improbable accolement de *lust* (plaisir) et castration comme Freud le propose dans son étude sur une névrose démoniaque du XVIIème siècle.

Pour tenter de préciser les positions masculine et féminine dans leur rapport à la feinte, il me semble utile de reprendre la proposition faite par Lacan à l'occasion du Séminaire XI, sur les *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, de situer le masculin du côté de la parade et le féminin du côté de la mascarade. Parade du masculin et mascarade du féminin où hommes et femmes se définiraient comme sujets, par leur modalité de cabrement face à la castration. Le masculin pour Freud se révèle, *in fine*, cabrement contre le féminin, selon les modalités contrastées du symptôme et de la sublimation. Ce qui est secrètement pathétique dans la condition masculine, vue depuis l'inconscient, c'est cette tentative de garder cette identification à ce pôle, être un homme. C'est pourquoi être homme donne toujours un peu l'impression de faire le fanfaron. Être homme, pour le sujet de l'inconscient, c'est protester de sa masculinité, comme on « proteste de sa bonne foi ».

Dans le séminaire XI consacré aux Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Jacques Lacan avance : « On peut [...] dire que l'idéal viril et l'idéal féminin sont figurés dans le psychisme par autre chose que cette opposition activité-passivité dont je parlais tout à l'heure. Ils ressortissent proprement d'un terme que je n'ai pas, moi, introduit, mais dont une psychanalyste a épinglé l'attitude sexuelle féminine — c'est la mascarade. La mascarade n'est pas ce qui entre en jeu dans la parade nécessaire, au niveau des animaux, à l'appariage, et aussi bien la parure se révèle-t-elle là, généralement du côté du mâle. La mascarade a un autre sens dans le domaine humain, c'est précisément de jouer au niveau, non plus imaginaire, mais symbolique. » C'est à une psychanalyste anglaise, Joan Rivière,

que l'on doit l'articulation de la féminité et de la mascarade. Dans son texte de 1929, *La féminité en tant que mascarade*, elle écrit : « Le lecteur peut se demander quelle distinction je fais entre la féminité vraie et la mascarade. En fait, je ne prétends pas qu'une telle différence existe. Que la féminité soit fondamentale ou superficielle, elle est toujours la même chose. ». La féminité ne peut s'atteindre ou se désigner que par le biais d'un semblant. Être femme, c'est, qu'on le veuille ou non, faire semblant d'être femme. Ce rapport au semblant n'est pas ce que l'on croit trop facilement une coquetterie ou un mensonge. Il est d'abord affaire de structure puisque c'est le langage qui situe la femme au dehors de ce qui peut se dire. Comment une femme peut-elle s'accommoder de cette position qui, faute d'essence signifiable comme telle, ne peut s'affirmer que dans l'artifice ? Comment faire reconnaître la féminité par un semblant en soi non féminin ? Une femme est ainsi conduite à devoir réaliser que « c'est pour ce qu'elle n'est pas qu'elle entend être désirée en même temps qu'aimée » comme le précise Lacan dans *La signification du phallus* (p. 694). Lacan reprendra la thèse de Joan Rivière. Pour lui, également, ce qui est présenté comme système de défense serait l'attitude féminine par excellence. Puisque le sexe féminin n'est rien, la femme va créer un paraître qui se substitue à l'avoir pour masquer le manque. La mascarade serait alors comprise comme l'organisation inconsciente d'un trompe-l'œil. C'est-à-dire, l'ensemble des caractéristiques qui donne à voir une illusion et qui permet en même temps de maintenir l'illusion chez la femme masquée de l'existence en soi d'une essence féminine, tout en cachant l'absence.

Cette absence, ce creux autour duquel s'organise le travail de la représentation de la mascarade féminine serait celui de l'absence de pénis, qui renverrait plus primitivement à l'absence de l'objet premier : la Chose. Le trompe-l'œil féminin se révélerait alors être la révélation humoristique de l'impossible comme tel : il manifeste dans le jeu représentatif ce que la représentation même est chargée de dissimuler. À savoir le réel du manque.

Ce trompe-l'œil, dans cette tension entre

évocation et révocation de la castration féminine, se situerait du côté du manque et de sa possible mise en forme. La mascarade féminine ne serait en rien une stratégie d'allure perverse, l'imposture féminine d'allure perverse signerait plutôt l'impossibilité de pouvoir faire avec ce mystère du féminin. L'imposture féminine viserait ainsi à écraser la nécessaire dimension sublimatoire de la féminité du côté d'un leurre totalisant qui viserait moins à rendre l'autre désirant qu'à le fasciner, comme le montrent parfaitement les rapports entre Madame de Merteuil et Valmont. La mascarade féminine se rapprocherait quant à elle plutôt de la sublimation en tentant d'élever « l'absence d'objet à la dignité de la Chose ». On reconnaîtra là une paraphrase de la célèbre formule lacanienne modifiée en ce sens que dans l'attitude féminine c'est non l'objet, mais son absence, à laquelle il s'agirait de donner forme. Non pour le dénier comme cela pourrait se faire dans la perversion, mais pour ne pas s'y abîmer et pour que ce manque que vient souligner et masquer la stratégie féminine puisse se constituer en objet du désir pour l'Autre. Le féminin serait une construction qui dans sa forme aboutie constituerait une œuvre qui présentifierait et absentifierait la Chose, comme tend à le faire toute œuvre d'art. L'art comme la mascarade féminine permettrait de capter la beauté dans un artifice. En effet, la sublimation consiste à viser la Chose à travers l'objet. Le processus de création s'effectuant à partir de rien et autour d'un rien.

Cette question du tressage de l'art et de l'artifice se rencontre dans la nécessaire, car vitale, beauté féminine. Beauté féminine qui ne réside pas dans l'inventaire de ses attributs, mais au contraire dans l'espace indicible qui se dessine entre ses attributs. La beauté se situe dans ce point imprenable constitué en elle comme Chose, une beauté fondée sur un point hors représentation qui constitue la femme comme lieu de la Chose. La beauté serait à la fois ce qu'il y a chez une femme de plus extérieur et pourtant de plus intime, c'est un voile qui la désigne ailleurs que là où elle est. Nous retrouvons ici ce que Lacan repère comme « ce lieu central, cette extériorité intime, cette extimité qui est la Chose ».

Cette dimension extime du féminin pointe un élément particulièrement important : le masque – contrairement à celui que porte l'imposteur- ne cache rien ou plutôt cache le rien. Ainsi une femme serait simultanément une représentation, un spectacle, une image qui vise à séduire, attirer le regard, et une énigme, l'irreprésentable, qui vise à destituer le regard. La mascarade féminine serait une stratégie d'allure baroque ce qui nous conduirait à la situer moins du côté du moi, du narcissisme comme le fait le discours populaire, mais du côté du sujet. On pourrait même dire, paradoxalement, qu'une femme par ce travail peut devenir le sujet par excellence. C'est précisément dans la mesure où elle se caractérise par une « mascarade », dans la mesure où tous les traits qui la définissent sont artificiellement « portés à son compte » par les autres ou par elle-même — cela ne fait que peu de différences en fait -, qu'elle peut, à l'occasion, se révéler plus sujet que l'homme. En effet, ce qui caractérise finalement le sujet est cette contingence radicale même et ce caractère artificiel de chacun de ses traits positifs, c'est-à-dire le fait qu'« elle » en soi est un pur vide qui ne peut s'identifier à aucun de ses traits. Lacan l'avait bien souligné en situant la mascarade féminine du côté du symbolique et la parade masculine du côté imaginaire. On pourrait dire que les femmes, le phallus, elles n'y croient pas totalement, ou plutôt qu'elles peuvent voir au travers de sa présence fascinante.

Cela n'est pas le cas de l'homme et c'est cela qui le rendra sans doute si sensible et si prompt à adopter la position de l'imposteur. L'homme, en effet, ne saurait échapper à la tension entre ce (qui lui semble) que l'autre (la femme ou l'environnement social en général) attend de lui (être un homme, un vrai, un macho) et ce qu'il est effectivement en lui-même (faible, peu sûr de lui...). On n'éprouve pas l'image du macho comme une mascarade mais comme une vaine et touchante tentative de se rapprocher d'un idéal inaccessible. Derrière l'image de l'homme, derrière sa parade, ne se profile aucun secret, alors que la fiction féminine, elle, se présente comme le masque qui dissimulerait l'absence de la femme. Autrement dit, contrairement à l'homme qui essaie courageusement, mais vai-

nement, de se hisser à la hauteur de son image, de donner l'impression d'être ce qu'il dit, le sujet féminin trompe par la tromperie même du trompe-l'œil proposé et qu'elle présente comme tel. Le masque en est bien un. Le but ici n'est pas d'être le phallus mais bien de paraître l'être. Cette semblance, qui est l'enjeu même de la féminité comme mascarade, indique que ce que dissimule le masque féminin n'est pas directement le phallus mais plutôt le fait que derrière le masque, il n'y a rien. C'est pour cette raison que Lacan affirme que la femme veut être aimée pour ce qu'elle n'est pas. Contrairement à l'homme qui veut être aimé pour ce qu'il croit être vraiment comme nous le montre le scénario infiniment répété, des contes de fées aux œuvres théâtrales de Marivaux, où le prince se présente à celle qu'il aime travesti en homme du commun pour être sûr qu'elle s'éprendra de lui-même et non de son titre ou de sa fortune. La mascarade féminine pointe elle que le sujet est une fonction et non un lieu, aussi les femmes ne veulent-elles pas qu'on les prenne pour elles-mêmes. « Je ne suis pas celle que vous croyez ! », pourrait être, la formule résumant la stratégie du féminin. En paraphrasant l'aphorisme freudien on pourrait avancer que le procès de la féminité pourrait se résoudre dans un : « Là où je n'ai pas, je dois advenir ». Cette injonction à laquelle doivent se soumettre les femmes n'est pas aisément accessible à l'homme qui a tôt fait de confondre phallus et pénis.

Il est important de repérer que ce rapport au paraître se construit en trois temps dans son rapport au phallus.

« le phallus, dans la doctrine freudienne, écrit Lacan, n'est pas un fantasme, s'il faut entendre par là un effet imaginaire. Il n'est pas non plus, comme tel, un objet partiel. Il est encore bien moins l'organe, pénis ou clitoris qu'ils symbolisent et ce n'est pas sans raison que Freud en a pris la référence au simulacre qu'il était pour les anciens. Car le phallus est un signifiant dont la fonction soulève peut-être le voile de celle qu'il tenait dans les mystères ». (*La signification du phallus* p. 690)

Le complexe de castration s'organise autour du phallus élevé au rang de signifiant que Lacan définit comme « signifiant du désir de

l'Autre ». Trois verbes : être, avoir, paraître, plus une forme spéciale de négation « pas... sans » déterminent alors trois niveaux ou trois temps logiques de franchissement du complexe castration.

Premier temps : être ou ne pas être le phallus, soit cet objet désiré par la mère.

Second temps : l'avoir ou ne pas l'avoir.

Pour un homme la formule en est « ne pas être sans l'avoir » et « l'avoir sur fond de ne pas l'avoir » (formule de la menace de castration).

Pour une femme : « être sans l'avoir » et « ne pas l'avoir sur le fond de l'avoir quand même » (*penisneid*).

Troisième temps : le paraître

« intervention d'un paraître qui se substitue à l'avoir »

« pour le protéger d'un côté » (homme)

« pour en masquer l'absence » (femme).

C'est donc dans ce troisième temps, avec l'apparition de la question du paraître, que pourra se jouer la question de l'imposture.

La mascarade et la parade sont liées au troisième temps de l'Œdipe, celui où le père se fait préférer à la mère, comme celui qui a le phallus. Ce troisième temps a pour résultat la mise en place des insignes du père. Ses insignes, ces traits d'identification au père, Freud les appelle « idéal du moi ». Ils inscrivent le sujet dans la fonction phallique comme un homme ou une femme.

La mascarade féminine s'instaure donc, à la sortie de l'Œdipe, par l'intermédiaire d'un « paraître qui se substitue à l'avoir et qui projette les idéaux du sexe dans la comédie ». (Lacan, *Écrits*, p. 694). Ce n'est sans doute pas pour rien que Lacan introduit ici le terme de comédie. De fait, pour être un homme ou une femme, il faut en rajouter. Il faut en jouer la comédie. D'un côté ce sera pour se protéger, de l'autre pour camoufler l'absence de ce phallus. Je ferai l'hypothèse que l'imposture viendrait dans un cas comme

dans l'autre, suppléer à l'impossible comédie du paraître.

En effet, que se passe-t-il quand la mascarade ne fonctionne plus ? Pour que la mascarade, au sens de rapport au semblant puisse fonctionner, il faut de la part du partenaire un certain type de répondant. La mascarade féminine ne fonctionne pas face au miroir, il y faut un désir X (pour reprendre l'expression de Lacan et faire entendre qu'il n'est pas exclusivement sexuel), désir causé par cette énigmatique essence féminine voilée qui renvoie à une absence couplée à la présence. Cet « éternel féminin », que la mascarade laisse entrevoir, une femme à la possibilité de la dévoiler sans savoir pour autant ce qu'est cette essence supposée – supposée pour signifier que cette présence est supposée supposable. Elle n'en a pas le savoir, ce qui n'empêche que cette essence de pouvoir être immédiatement reconnue. En effet, là où il ne peut y avoir connaissance, la reconnaissance est possible. Cette reconnaissance c'est ce qu'une femme peut attendre du partenaire. Le récepteur qui a reçu le message silencieux de cet émetteur qu'est l'essence énigmatique féminine, et que l'ayant reçu, il le retourne sous une forme audible, par exemple en manifestant la capacité d'être surpris par cette énigme qu'est l'essence féminine révélée dans la mascarade. La transmission d'un étonnement manifesté par l'esprit renvoie à une femme l'existence de son énigme et lui permet de la soutenir.

Chez l'homme l'imposture surgirait lorsque la parade vient à se cristalliser. Contrairement au sujet féminin qui se voit situer par la mascarade du côté du symbolique, le sujet masculin par la parade se voit plus facilement cloué du côté de l'imaginaire. L'imposture serait alors pour lui une tentative de se maintenir à la hauteur des insignes et des idéaux quitte à prendre le risque de s'y abîmer, voire de s'y perdre.