

# LE ROMAN FAMILIAL PSYCHOTIQUE

## REPRESENTATIONS DE LA FAMILLE DANS LA SCIENCE-FICTION A TRAVERS L'OEUVRE DE PHILIP K. DICK

par Marcel THAON

En 1909, Sigmund Freud écrit un court article sur les fantasmes de l'enfant quant à sa propre famille, telles qu'elles se spécifient parfois en une structure différenciée qu'il appelle le Roman Familial. Le Roman Familial - comme les théories sexuelles infantiles (S. Freud, 1906) - reconstruit l'environnement relationnel en conformité avec les désirs du ça : lorsque la famille réelle déçoit - il faudrait plutôt dire lorsque la famille devient plus réelle et déçoit de ce que cet en-plus signifie de perte narcissique - elle est remplacée par une seconde famille, création psychique, que le sujet installera en remplacement dans sa généalogie. A l'inverse des théories sexuelles infantiles (R. Gori, M. Thaon, 1979), le Roman Familial n'a pas vocation 'scientifique' ; il n'est pas une théorie sur le monde, un système d'idées dont la non articulation à l'objet signe une dimension paranoïde ; comme l'indique son nom, il semble plutôt apparenté au roman, dont il possède les éléments de "rêverie éveillée" (S. Freud, 1907) (1).

### a) Le roman familial de la littérature :

Marthe Robert développe d'ailleurs dans Roman des origines, origines du roman (1972) l'idée que le roman familial est le point où se développe le romanesque. A partir d'une lecture de Freud, M. Robert s'appuie sur une théorie 'oedipienne' du roman : "le roman familial peut être défini comme un expédient à quoi recourt l'imagination pour résoudre la crise typique de la croissance humaine telle que la détermine le 'complexe d'oedipe'" (M. Robert, 1972, p°43). De ce point d'appui - qui est pour nous aussi un obstacle épistémologique - elle reprend les 'deux temps' du roman familial introduits par Freud, pour classer les romans en deux catégories : les textes de "**l'enfant trouvé**" où l'on doute du couple

1. En fait les trois articles de Freud font partie d'une série de réflexions qui mènent à l'époque autour du fantasme.>) parental en un bloc inséparable, et ceux du "**bâtard**" dans lesquels seul le

père se voit déchu du lien généalogique. Dans le premier cas, les parents passent du statut "d'idoles" à celui d'"étranger" pour être remplacés dans l'idéalisation par une autre famille perdue "royale" (...) ou noble ou puissante en quelque façon" (p°47). Dans le second, la différence des sexes organise la famille et permet à l'enfant de ne plus douter que de son père (pater semper incertus est) qu'il remplace par un 'vrai' "royal et inconnu" (p°51). Freud écrivait: "Ce deuxième stade (stade sexuel) du roman familial procède ainsi d'un deuxième motif qui manquait au premier stade (stade asexuel)" (S.Freud, 1909, p°159, c'est nous qui soulignons). Pour Marthe Robert tout écrivain va s'engager dans une de ces deux voies qui débouchent sur deux littératures très différentes : celles de l'autre monde retrouvé" et celles de renouveau envers le monde" qui sont aussi celles de la "revanche" j Cervantes d'un côté, Balzac de l'autre.

Sans discuter les hypothèses de Marthe Robert, nous pourrions proposer pour notre part que dans le développement psychique de l'enfant, ce qui deviendra plus tard 'la famille' se trouve d'abord confondu avec le Moi Idéal, - "premier groupe", elle constitue l'image du corps primitive du sujet (cf G. Pankow, 1977) - puis se différencie selon des règles que Psychologie des masses et analyse du Moi (S. Freud, 1921) étudie. Dans ce mouvement de différenciation où l'on pourrait peut-être repérer des investissements transitionnels (D.W. Winnicott, 1951) ou des éléments de fétichisation, ce qui est maintenant l'objet 'famille' devrait donner lieu à des constructions proches du fantasme (le Roman Familial) qui se "dissoudraient dans la culture" (le roman) sous forme de représentations de relations groupales.

Dans son ouvrage Le corps de l'oeuvre (1981) Didier Anzieu commente les propositions de Marthe Robert pour les généraliser : il fait remarquer que rêver sur Vautre" est une activité qui ne peut se réduire au seul objet famille, mais caractérise bien plutôt **le Fantasme**. Nous passons une grande partie de notre vie à la rêver, et jusqu'à reconstruire à l'avance notre mort (M. de M'Uzan, 1974) ou l'existence de nos enfants. "Du traumatisme de la naissance à celui du trépas, la vie humaine n'est acceptable que si l'on peut imaginer tantôt sa propre vie, tantôt les vies que l'on n'a pas et tantôt celles que d'autres ont eues ou pourraient avoir" (D. Anzieu, 1981, p°222). La distinction entre deux types romanesques serait alors un artefact: les variations répétitives d'une question fondamentale concernant l'altérité ; non seulement ce qui différencie des parents dans l'ordre de la généalogie et concerne le roman familial, mais encore l'inconnu de l'intérieur de Y être, l'inconscient.

La réflexion de Didier Anzieu le pousse à dé-spécifier une tentative de catégorisation déjà très large de Marthe Robert, et si elle a

l'intérêt de montrer la valeur générale de l'activité d'écriture comme tentative de rendre compte de la double face interne et externe de l'altérité, elle minorise sans doute la portée d'une réflexion sur le roman familial. Si celui-ci concerne très généralement le même et l'autre, on peut alors l'identifier à toute l'activité fantasmatique par laquelle on rêve son existence comme celle d'autrui (D. Anzieu, 1981, p°219) ("L'activité imaginaire de l'enfant porte sur l'autre vie aussi bien de ses parents que de lui.") Ne serait-il pas possible de rester plutôt sur le terrain du roman familial pour y questionner la classification de Marthe Robert à la lumière du texte de Sigmund Freud? Nous faisons l'hypothèse que l'on y trouverait alors non pas deux variétés littéraires issues du même tronc, mais une distinction de structure ; deux modes d'élaboration motivées par des sources pulsionnelles distinctes : deux courants qui irriguent séparément la créativité humaine et poussent Freud à postuler deux temps dans la construction du roman familial. Une distinction muette affirmée par la négation dans le titre même du texte de Freud "Le roman familial des névrosés" (1909, c'est nous qui soulignons). Des névrosés : comme pour bien baliser le champs du Roman Familial, en exclure une part maudite, mais par le en tracer aussi les contours. Nous serons alors amenés à postuler l'existence d'un **Roman Familial Psychotique**, élaboration pré-oedipienne, dont il sera peut-être possible de trouver la trace dans la clinique individuelle et dans l'oeuvre de certains écrivains, particulièrement de science-fiction.

#### b) Le roman familial de la science-fiction :

E. Bernabeu insiste dans une autre partie de cet ouvrage sur l'importance des fantasmes prégénitaux comme organisateurs dans la littérature de science-fiction, et le lecteur attentif du genre sait à quel point l'imaginaire des auteurs utilise les multiples figurations des pulsions partielles : dévoration, maîtrise par identification projective, contrôle des orifices, clivage et dédoublement, etc.. Mais c'est peut-être l'ordre apporté par l'organisation générative qui est le plus subverti : la science-fiction commence là où,

- du côté de la science, celle-ci devient l'origine magique et impersonnelle de l'homme idéalisé confondu à ses produits manufacturés. Androïdes, robots, cyborgs sont des humains évadés de la castration grâce à la mécanique : tout ce qui peut défaillir a été remplacé par des pièces de rechange indéfiniment renouvelables jusqu'à en faire disparaître quelquefois la chair. Comme nous l'avons précisé dans la première partie, le genre devient alors une littérature de groupe sur le groupe où les valeurs individuelles comme le style de l'auteur cèdent le pas devant l'idée de situation inattendue voire l'hypothèse sur de futurs processus sociaux. Les

thèmes en deviennent eux aussi des transplants librement échangés entre les protagonistes jusqu'à ce qu'il n'existe plus de paternité de Vidée: Stanley Weinbaum invente le récit rapporté de la 'bouche' de l'extra terrestre en 1934 avec "A Martian Odyssey" (Wonder Stories, juillet) ; cinquante ans plus tard, des centaines de textes écrits par des armées d'auteurs reprennent le principe qui est devenu une composante anonyme du genre, librement disponible pour chacun. Comme le précise Frank Herbert - auteur de Dune (1963 et sq.) - à un journaliste qui s'étonnait de le voir laisser utiliser ses inventions techniques par d'autres : il n'y a pas de copyright dans la science-fiction, et toute idée fait immédiatement partie du fond commun du genre.

- Du côté de la littérature, les cadres habituels de référence spatio-temporels disparaissent. Dans la littérature générale, la vie quotidienne et la chaîne représentative des souvenirs fournissent un conteneur nécessaire dans lequel peuvent se développer les relations entre les personnages qui partagent avec les lecteurs une série de conventions de réalité. L'accent est donc mis sur la communauté humaine : la fiction partage notre Histoire, nos vêtements, notre vocabulaire, et donc probablement nos sentiments. On peut faire l'hypothèse que ces éléments régulateurs implicites ont une valeur analogue aux fonctions du Moi destinées à articuler l'interne et l'externe ; ou encore au travail du processus secondaire après le rêve. Les littératures de genre s'appuient aussi sur une réalité historique que le lecteur croit connaître, même si elle est largement fantasmatique ; et c'est ainsi qu'il peut exister des romans historiques, policiers, exotiques dont l'action ne nous concerne aucunement, mais dont les règles ne s'éloignent en rien des classiques. La science-fiction doit au contraire renouveler ses cadres spatiaux et temporels avant que le récit ne commence : le lecteur entre de plein pied dans un monde qu'il ne connaît pas et qu'il apprendra à connaître. Le plus souvent, le principal intérêt d'un texte de science-fiction sera à chercher dans la réflexion sur les cadres de pensées et leur subversion, sensibles dans l'organisation des décors et du récit autant que dans son contenu. Les arts de l'image et le cinéma en tout premier exploitent le phénomène de manière très claire lorsque dans un film comme Blade runner (Ridley Scott, 1982) le décor parle d'une voix plus forte que les protagonistes. La science-fiction reconstruit des généalogies imaginaires, lorsqu'elle ne les rend pas caduques : deux des textes les plus célèbres - Le voyageur imprudent de René Barjavel (1943) et "Ail you zombies..." de Robert Heinlein (1959) - se servent du temps pour attaquer la parenté. Au cours du premier le héros tue son grand-père dans le passé avant que celui-ci ait eu le temps de procréer, ce qui clôt une boucle temporelle infinie dont il est prisonnier (1). (1. Si le héros n'est pas né, il n'a pu tuer son grand-père, mais s'il ne l'a fait, alors il est né, ainsi de suite...) Dans le second Robert

Heinlein parvient après une savante accumulation de paradoxes temporels à l'ultime anti-généalogie : le personnage principal de l'histoire se révèle être son propre père, sa mère et donc son fils... La science-fiction se révèle la plus prométhéenne des littératures : soucieuse de renouveler ses cadres de pensée et d'expérience - plus encore que ses outils -, mais en révolte contre tout ce qui pourrait lui rappeler ses pères. C'est ainsi qu'une frange importante de textes va non seulement construire des romans familiaux de "l'enfant trouvé" - versions modernes des récits de voyages ou nouvelles chroniques de Robinson Crusoé - mais encore repenser le concept même de famille. Apparaîtra alors une 'autre' version de celle-ci, plus primitive sans doute : un roman psychotique de la famille.

### I / REFLEXIONS A PARTIR DU TEXTE DE FREUD :

Dans le premier paragraphe du "Roman familial du névrosé" (1909), S. Freud écrit que le roman familial est le résultat de l'impossibilité qu'a l'enfant de se détacher "de l'autorité de ses parents" (p°157). Lorsque vient le moment où la famille réelle commence à apparaître et les parents à décevoir, le roman familial serait comme une sorte de compromis qui permettrait de conserver amour et admiration pour celle-ci, en en construisant une autre, fictive, par idéalisation, plus conforme à la représentation antérieure. Dans une perspective kleinienne, on pourrait dire que l'on voit à l'oeuvre le travail de l'idéalisation (2) (2. Pour M.Klein (1945) l'idéalisation vient dénier la persécution : Freud (1915) disait qu'elle signale le refoulement.) qui vise à renarcissiser les parents décevants, mais aussi celui de la position dépressive qui, à travers le processus régressif du clivage de l'objet, commence à protéger ses objets d'amour.

Une première approche du processus nous permet de constater que si l'idéalisation organise bien tout ou partie de la littérature, le roman du névrosé est surtout tel pour celui qui l'écoute, car y manque pour son auteur la dimension de **fiction** : l'enfant croit - au moins consciemment - à sa construction qu'il confond à un souvenir. Sur ce point important, le mouvement psychique appartient donc plus au domaine de la foi, du délire, du rêve pendant le rêve, que de la création proprement dite. En fait, c'est sur cette question que l'aspect plus ou moins névrotique du roman familial se repère : chez la plupart des enfants, la construction se dissout ou s'oublie comme l'objet transitionnel lorsque le sujet est enfin capable de se détacher (de la famille), et ce n'est que lorsqu'elle persiste qu'il sera question de processus morbide. Après une période fervente, le roman familial rejoint la fiction, il devient une histoire à raconter à un tiers d'un temps où l'on croyait que des parents royaux avaient confié leur

bébé à des mécréants (1). (1. L'histoire d'Oedipe commence comme un roman familial, par un enfant recueilli dans une famille adoptive.) Le roman proprement dit commence bien sûr en ce second temps, et il ne saurait en être autrement pour la science-fiction qui, dans son utilisation du Roman Familial Psychotique, s'adresse à des lecteurs.

Tout au long de son article, Sigmund Freud semble osciller entre deux types d'explication sur la genèse du roman familial. D'un côté, et c'est le contenu des premières pages, le roman familial est décrit comme le produit de l'hostilité de l'enfant provoquée par une souffrance narcissique. Le déficit du manque à pouvoir projeter dans les parents est comblé par l'idéalisation, et celle-ci vient masquer la violence potentielle. Cette première ligne de réflexion place la genèse du Roman Familial avant l'œdipe - peut-être dans une relation partielle à l'objet - lorsque la 'famille' constitue le dépôt des parties inintrojectables de l'enfant. La suite du développement psychique décidera seule du devenir de ce dépôt qui pourra, suivant le cas, devenir machine à influencer (V. Tausk, 1919) - image du corps extérieure de plus en plus indifférenciée, tombeau des désirs du sujet -, sein-toilettes (D. Meltzer, 196?) - lieu débarras où mettre ce qui est refusé de soi - ou fonction alpha externe (W. Bion, 1962) lorsque le 'projeté dans' (projected into de l'identification projective) et le "projecteur" peuvent entamer un échange réciproque. Le roman familial qui commence pour Freud lors de la défaillance inévitable de l'objet parental à contenir l'omnipotence infantile, va tendre à remplacer la famille réelle par une construction substitutive appuyée sur la perception (familles du voisinage) (1), (1. Voir le cas rapporté par M. Klein (1921).) la culture (parents connus dans les contes), ou les valeurs sociales (personnes nobles, riches qui préoccupent déjà les parents réels). Le caractère "transitionnel" de cette création psychique, la possibilité plus ou moins grande de **jouer** avec elle dépendra à la fois de la capacité inhérente à l'enfant de supporter une quantité suffisante de frustration, et de celle corrélative des parents de se sentir expulsés de leur parenté. Si bien que même la possibilité de construire le roman familial autour d'une famille externe réelle n'implique pas de structuration oedipienne du matériel : l'utilisation fréquente des ancêtres de la famille dans le délire schizophrénique montre combien le sujet nous parle de personnages qui ne sont extérieurs et séparés qu'à nos yeux d'observateur. Pourtant, il nous faudra rechercher dans le **Roman Familial Psychotique** les signes qui rendent impossible toute fonction de dégagement : un construct qui ne protège pas le sujet de sa haine, ni la famille ; qui ne permet pas de préserver le désir de dépendance au prix d'une autre famille, car la capacité même de penser l'autre sera perdue avec la tolérance à la frustration. Un état, donc, où la famille réelle, perçue comme un groupe étendu aux origines, sera l'objet de manipulations omnipotentes.

De Vautre côté, S. Freud revient constamment dans son article à une seconde pierre de soutien et propose que le roman familial se supporte aussi de buts érotiques. Plusieurs fois, il précisera la très grande importance de ce second courant : il écrit par exemple "une observation précise de ces rêves diurnes nous enseigne qu'ils servent à accomplir des désirs, à corriger l'existence telle qu'elle est, et qu'il visent principalement à deux buts, érotiques et ambitieux (mais derrière celui-ci se cache aussi, le plus souvent, le but érotique)" (1909, p°158). Plus loin, en réponse à un interlocuteur fictif qui l'attaquerait sur sa conception dégradante de l'enfance, Freud écrit : "A qui se détournerait avec horreur de l'évocation d'une telle corruption de l'âme enfantine et voudrait même contester la possibilité de pareilles choses, on peut faire remarquer que toutes ces fictions, apparemment si hostiles, ne témoignent pas en vérité d'une intention si mauvaise mais préservent, sous un léger travestissement, la tendresse originelle que l'enfant conserve pour ses parents (...) Il s'écarte du père tel qu'il le connaît maintenant, pour se retourner vers celui auquel il a cru, dans les premières années de son enfance" (p°160). Peut-être faut-il penser que Freud, en plus des raisons théoriques qui font (en 1909) de sa découverte une théorie de la libido où l'hostilité est intégrée à une pulsion unifiée, cherche à réassurer ce personnage critique de son esprit en lui donnant des gages. Il présente alors un enfant idéal, produit du clivage, et l'oppose à sa contre-partie hostile, le censeur invisible issu de sa culpabilité. Il se crée ainsi un roman familial inversé, enfant ou petit frère que l'on protège par idéalisation en lui érigeant un mausolée. Cela aboutit malheureusement dans le texte à minimiser la valeur des éléments "**ambitieux**" pour la construction du roman familial. Nous proposerons que si l'organisation psychotique du roman familial peut être utilisée "de manière à favoriser la croissance ou la vie" (pour reprendre la formule de W. Bion, 1970, p\*115), elle reste au fond muet des élaborations les plus complexes et dans sa forme pure des délires de filiation (çf J. Guyotat, 1980) lutte contre le développement psychique.

Dans la ligne névrotique proprement dite, le roman familial viendrait pour Freud s'inscrire :

- Comme contre-identification au parent de même sexe. En ce sens, il est porteur de la violence oedipienne dans la tentative d'évincer le rival. Freud remarque pourtant que sa genèse coïncide souvent avec la naissance d'un frère ou d'une sœur dans la famille : ce qui peut aussi bien s'entendre dans la thématique oedipienne (la trahison de la mère) que pré-oedipienne (le porteur de l'avidité). Une nouvelle de science-fiction comme "Le père truqué" (Philip K. Dick, 1954) nous permettra de reprendre la question sur un exemple.

- Comme réparation (1) (1. Sans, bien sur, les connotations kleinienne du terme.) dans un processus défensif contre la menace interne pulsionnelle. Du point de vue de la représentation, il vient clôturer le cercle familial qui tendait à se disjoindre. Freud insiste sur l'importance des poussées tendres qui cherchent à combler la brèche laissée ouverte par l'hostilité. Comme lorsque Françoise Dolto répond à son fils qui vient de mordre au sang le doigt de sa petite soeur - "Viens, regarde comme la petite soeur est contente d'avoir un frère si fort. Maintenant que tu es fort comme ça, tu pourras la défendre si quelqu'un l'attaque un jour" (1981, p°52) - Sigmund Freud choisit d'insister sur le versant progressif du processus, au détriment de l'aspect aussi important qui voit le roman familial être le dépositaire des parties idéalisées du Soi qui y restent enkystées.

C'est de ce mouvement qu'émergent les identifications héroïques qui vont peu à peu se rapprocher de la réalité psychique. Les héros invincibles des bandes dessinées - vêtements d'acier dans des gangues d'acier, ils n'ont pas d'ennemis assez puissants pour les inquiéter - céderont peu à peu la place à des personnages plus faillibles. Les adolescents se construiront des familles alternatives dans les groupes (R. Kaës, 1976) - bandes sans généalogie - où les livres qui conserveront du roman familial ce rêve d'une autre vie, sans en avoir la conviction délirante. Comme l'écrivait Donald Meltzer (1967), la maturité implique un certain degré de clivage-et-idéalisation.

Mais il existe un roman familial qui a perverti ses possibilités libératrices. Quelque part, quelque temps, un élément psychique a manqué - à l'intérieur du sujet ou/et dans l'environnement - et les ouvertures se sont refermées ; avec leur disparition, l'univers a pris une teinte sombre et les nobles patriarches portent leur masque mortuaire. L'idéalisation, devenue indistinguable de la persécution ; "une partie du self fusionnée (à la) (...) mauvaise partie de l'objet" (D. Meltzer, 1972, p°137) en lutte contre la croissance ; le clivage qui ne sépare plus rien du tout se conjoignent pour transformer le roman familial du névrosé, avec ses 'autres parents' idéalement pleins, en histoire persécutive de la famille 'réelle' qui supporte le poids des projections. Comme une étoile noire dont la force de gravité empêche la lumière de s'échapper d'elle et même de l'éclairer, le Roman Familial Psychotique retombe sur le groupe/sujet qui l'a secrété.



Pour une étude du roman familial dans la science-fiction, de nombreux chemins nous sont ouverts dans l'immense corpus des récits publiés depuis 1926, et le sous-ensemble des élaborations familiales à caractère pré-oedipien ne restreint pas beaucoup - à nos yeux - le champ de travail. Nous avons donc préféré centrer le débat autour de l'oeuvre d'un seul auteur, censée porter les variations d'un fantasme familial originaire: le Roman Familial Psychotique. Ces textes d'un écrivain américain contemporain, Philip K. Dick (1), (1. Voir aussi la première partie de cet ouvrage. ) qui ont résonné en nous avec la recherche de Freud et amené cet article. En particulier la re-lecture d'une nouvelle ancienne, "Le père truqué" (1954), s'est transformée en la rencontre d'un "autre" roman familial, assez proche de la présentation de Freud pour être reconnaissable, assez différent pour mériter une étude particulière. Nous conserverons donc ce point de départ et utiliserons le scénario du "Père truqué" pour le comparer au prototype névrotique étudié plus haut.

#### A/ Le texte :

"Le père truqué" (1954) est un court récit paru en français en 1956 dans la revue Fiction où il fit un effet assez durable pour être souvent cité par les critiques et repris dans plusieurs anthologies. Ce n'était pas habituel ; pendant les années cinquante/soixante la science-fiction cherchait lentement sa place en France à travers des publications parcimonieuses, la forme littéraire 'nouvelle' était connue pour ne pas intéresser le public, et Philip K. Dick apparaissait encore comme un auteur de seconde catégorie. Pourtant ces années ont vu trois anthologies porter "Le père truqué" à leur sommaire ; nous faisons l'hypothèse que le scénario de ce récit et les configurations psychiques inconscientes qu'il communiquait assurait sa pérennité dans l'esprit des lecteurs, toutes proportions gardées, à la manière dont certains textes classiques gardent un pouvoir de communication vivant fondé sur leur vérité psychique, alors que toutes les articulations culturelles à leur public se sont depuis longtemps dissoutes. Nous donnons ci-après un synopsis du récit.

Un soir, un enfant découvre que son père n'est plus... Et pourtant quelque chose à pris sa place : elle ressemble au père, elle imite les mouvements du père, ce n'est pas le père. C'est une coque vide à son image, contrôlée du dehors par une entité insectoïde tapie dans le jardin.

L'enfant n'est pas dupe des apparences et de cet être au sourire automatique ; il se glisse dans le garage et découvre au fond de la poubelle la membrane fanée de son vrai géniteur dont les organes internes ont été

mangés par l'imposteur. Il découvre encore d'autres objets d'intérêt : au milieu de l'humidité, dans la nuit du jardin pousse *une famille truquée, une fausse mère, un faux enfant destinés à tenir bientôt compagnie à l'ersatz paternel.*

Mais pour cette fois le vrai triomphera du faux ; aidé de deux amis, l'enfant parviendra à brûler l'énorme insecte, et le père truqué, privé de son contrôle externe, retombera à son état de chair morte.

Le texte original s'arrête là, mais le traducteur français ajoute -fait extrêmement rare - une phrase de son cru au récit, "à des centaines de kilomètres de là une autre bête semblable à la première sortait de son souterrain et allait se terrer au creux d'un dépotoir" (1954/1956, p°53).

Si l'on accepte pour quelques instants de considérer ce récit comme le scénario prototype du Roman Familial Psychotique - des nuances seront apportées à cette proposition plus loin - on est frappé par quelques points:

B) Convergences avec le roman familial du névrosé :

Le parallèle avec la présentation de Freud semble s'étendre à l'essentiel. Le héros de l'histoire découvre une "**autre famille**", avec un net sentiment d'actualité et de réalité ; derrière lui, l'écrivain rêve deux familles qu'il présente à ses lecteurs sous l'aspect d'une fiction ; ceux-ci sont alors à la place qu'occupent les témoins face au roman familial. Jusqu'à ce point, les deux élaborations se recoupent : il y a une famille à partir de laquelle se construit un doublet ; dans le scénario se révèle l'hostilité dirigée contre les parents frustrants, mais cette hostilité est clivée et le héros du texte cherche à en protéger sa famille ; c'est le père qui est là aussi "incertain", bien qu'une analyse plus poussée amène à douter de la stabilité de cette distinction. A partir de ce noeud, tout diverge.

C) Divergences d'avec le roman familial du névrosé :

Si le roman familial doit faire oeuvre de protection du développement psychique et permettre à la fois de conserver les anciens liens à la famille réelle et d'en fonder de nouveaux hors du cercle originaire, il faut, d'après nous, que deux facteurs soient réunis :

-Un clivage et idéalisation réussi. Dans ce cas, le processus réussi conduit à la construction d'une deuxième famille séparée de la première

par l'idéalisation. En effet, lorsque l'enfant s' imagine avoir été abandonné par une famille royale dans une poubelle, pour être recueilli par des parents adoptifs, il préserve par clivage et idéalisation l'intégrité de sa vie familiale des parties hostiles inconscientes, maintenues séparées comme la famille de rêve reste séparée de la famille originaire. Au prix de cette scission - que l'on peut conceptualiser comme une scission dans le moi (Sigmund Freud, 1939) - rien ne change du côté de la famille proche : l'enfant reste avec les parents qu'il a toujours connus, mais une gratification clivée maintient la continuité avec le narcissisme infantile selon la célèbre phrase de Sigmund Freud : "Il projette devant lui comme son idéal (...) le substitut du narcissisme perdu de son enfance (où), en ce temps là, il était lui-même son propre idéal" (1914, p°98). Il faudrait pourtant compléter la proposition freudienne d'une précision : la famille est un objet intermédiaire entre le sujet et le monde ; elle est le premier dépositaire des parties narcissiques idéalisées de la personne.

- Un étayage réussi sur un objet culturel. Le roman familial ne se contente pas de procéder à l'idéalisation de la famille comme correspondant à une image du corps groupale omnipotente ; l'idéalisation doit s'étayer sur de productions culturelles valorisées par le groupe et fournies par lui : les contes d'enfants, l'histoire de France (ou de tout autre pays) telle qu'elle est relayée par les parents qui investissent sur le sort des familles royales - pour eux, en effet, se passionner à l'attente de la naissance du petit dernier de la cour d'Angleterre, n'est ce pas vivre un roman familial par identification projective? -, les voisins-auxquels-on-mesure-sa-capacité-à-élever-des-enfants, sont des modèles présentés à l'enfant, le bazar culturel dans lequel il va puiser pour construire sa Famille Idéale si les matériaux y sont présents.

Il apparaît que "Le père truqué" présente une situation dans laquelle ces deux critères ne sont pas réunis. Au contraire:

- L'idéalisation est remplacée par la persécution. L'"autre famille" menace le sujet au lieu de lui fournir un contenant narcissique.

- Le clivage spatial et culturel, plus qu'affectif, n'opère pas : la "famille truquée" est présente dans le même espace que sa contre-partie au lieu de fournir une "autre scène" séparée. La fonction organisatrice du clivage (H. Segal, 1964, p°30) que Mélanie Klein pensait être aux racines du fonctionnement mental est absente.

- Dans la même ligne de notations, la nouvelle famille est le double parfait de la première, sauf en ce que l'affect qui lui est attaché se voit inversé. Il n'y a pas de différence perceptible entre les deux pères de la nouvelle de Philip K. Dick, la coque corporelle ne peut révéler la perte du lien de parenté seule fondée sur une certitude 'délirante' (1). (1. Le héros a entendu "des bruits" dans le garage.) Il ne peut y avoir étayage sur des

différences perceptuelles et/ou sociales, si bien que les deux familles tellement opposées du point de vue de l'affect sont dans un rapport d'incertitude quant à leur place respective qui renvoie à la gémellité. Nous proposons d'appeler ce processus d'opposition jumelle le faux clivage.

- On remarquera ici une torsion de la problématique dedans/dehors qui atteint la famille et très particulièrement l'image du corps, avec une insistance de l'auteur sur des notations concernant la peau fanée du père dont les parties internes ont disparu. Ce contenant sans contenu nous apparaît comme typique du **Roman Familial Psychotique** ou n'existe pas l'espace psychique pour penser l'interne. Ce fait nous semble concerner l'impossibilité à se dégager de la gestalt de la famille réduite à une surface sans profondeur, et, en dernière analyse, à supporter tout signe de séparation. Remplacée par un plein persécuteur (W. Bion, 1961, 1970), l'absence est alors présence sans solution de continuité.

La dernière partie de la nouvelle nous apparaît relever d'une autre problématique : Philip K. Dick y fait recours au groupe (trois enfants semblables remplacent les trois places 'différenciées' de la famille), esquissant un roman familial de l'adolescence avec son investissement phallique de la bande-groupe sans généalogie. Les signes de réalité se révèlent : il y a une fin, elle est heureuse et semble ramener le récit vers les histoires d'extra-terrestres belliqueux classiques depuis H.G. Wells. Mais si en 1954 Philip K. Dick savait ménager les poncifs populaires, il cessa bientôt de le faire pour ne plus employer que des fins ouvertes, évasives, où les récits apparaissent comme des moments tirés au hasard d'une immense répétition ; et c'est ainsi que le texte aurait dû se terminer sans conclusion pour ménager le fait que dans le Roman Familial Psychotique le temps n'a pas plus d'organisation que l'espace : comment en effet penser un ligne temporelle dans un scénario monté contre la généalogie? Curieusement, le traducteur français - Alain Dorémieux (1) (1. Ecrivain et rédacteur en chef à éclipses de la revue "Fiction".) - semble se rendre compte de la contradiction et ne pas la supporter : ce faisant, il ajoute quelques lignes, inclut le récit dans le cercle de la répétition, se fait serviteur de la vérité psychique, mais se prend lui même dans les filets du fantasme familial puisqu'il **truque** le texte original et s'introduit dans l'oeuvre, lui retirant sans bruit une part de sa paternité. Insecte secret de Philip K. Dick, il dévore de l'intérieur la chair du texte sans que le lecteur puisse en savoir quelque chose. Il nous fournit ainsi par le même une confirmation de notre hypothèse visant à considérer la fin du "Père truqué" comme une pièce rapportée sur le tissu du récit.

Le survol du reste de l'oeuvre de Philip K. Dick montrera une constante préoccupation concernant les "familles truquées" qui deviennent

souvent des corps truqués et nous amènent quelques précisions sur le scénario fantasmatique que nous appelons le Roman Familial Psychotique : Dans Simulacres (1964) les parents sont représentés par le couple que forment le président des Etats-Unis et sa femme, Nicole Thibodeaux, "la première dame de la nation". Ceux-ci s'adressent à leurs enfants constitutionnels, enfermés dans de petites unités d'habitation, par l'intermédiaire de la télévision. Tous sont éperdus d'admiration devant la présence chaude et douce de Nicole Thibodeaux "mère, femme, maîtresse" et ne sauraient se douter de la supercherie dont ils sont l'objet. Ce début de scénario penche lui aussi vers une organisation faussement oedipienne : le président des U.S.A. n'est plus que le faire valoir de son épouse, au point qu'on en change tous les quatre ans par des élections où le peuple choisit un mari à sa Grande Mère. Mais la véritable structure du roman familial se révèle bientôt, car les parents sont encore une fois de faux-semblants ; le président est une mécanique qui débite des discours enregistrés, sa 'femme' éternellement jeune, une quelconque d'une série d'actrices régulièrement renouvelées. Deux points saillants à ce livre :

- La famille qu'on idéalise est truquée. La persécution est à la mesure de l'investissement dans un objet famille imaginaire. Les 'enfants' de la famille sont innombrables et interchangeables, ils n'ont aucun contact direct avec leur idéal, répondant en cela au processus d'identification projective au leader décrit par Freud (1921).

- Une certaine différenciation est maintenue entre le père et la mère: celle qui sépare un objet d'un humain/groupe. En fait, cette dernière semble relativement protégée de la persécution, et en ce sens s'inscrit dans le processus décrit par Freud. Le roman se lit d'ailleurs de façon relativement suivie, signe d'une organisation à l'oeuvre. Le lien entre les parents est cependant attaqué avec ironie et par le contrôle projectif : il semblerait alors que la différenciation 'oedipienne' serve de liant à un scénario qu'il valide mais ne motive pas.

Un autre texte reprend la question du côté de l'enfant, produit de la famille truquée. Il ne peut bien sûr être le fruit d'un amour et d'un accouplement sexué ; il est un objet manufacturé parfaitement contrôlable. Dans la nouvelle "La fourmi électronique" (1969), un homme se réveille à l'hôpital après un accident de la circulation pour apprendre des médecins qu'il est une machine entièrement remplie de circuits, la propriété usinée d'un couple extra-terrestre dont il ne saura que le nom. "La fourmi électronique" met en lumière quelques éléments qui restaient en retrait dans "Le père truqué" :

- L'attaque contre l'engendrement / la scène primitive. Le sujet est

construit par des êtres qui lui restent étrangers (il n'aura même pas idée de leur forme) ; il en vient à rompre les liens avec tout investissement objectai - ses amis et amours l'insupportent, alors qu'il se plonge de plus en plus dans une exploration narcissique de ses entrailles, dernier centre d'intérêt à l'existence. Garson Poole (1), (1. Dont le nom pourrait se traduire librement par 'le fils de la réunion'.) la fourmi électronique, est la propriété de "Marvis Bey et son mari Ernan, sur Proxima 4" (1969, p°44). Ces parents sans affect dont même le projet utilitaire reste incompréhensible sont tellement persécuteurs qu'ils ne forment plus d'environnement. A l'inverse de ce que décrit D.W. Winnicott comme capacité primaire de la mère à tenir (holding) son bébé dans ses bras comme dans sa psyché, les 'parents' du récit laissent leur produit dans une poche de vide : les sensations qui révèlent à Poole l'existence d'un monde extérieur sont fausses, truquées ; elles proviennent de l'intérieur de sa poitrine et sont inscrites comme perforations sur une bande qui se déroule devant une tête de lecture : couper la bande revient à arrêter le cinéma de l'univers. Ainsi, la fourmi électronique est à elle-même son propre environnement, mais pourtant elle est un trou qui signale faussement un plein : vide incommensurable des éléments Bêta qui n'ont pas trouvé de contenant où se métaboliser. Vide interne de la machine à influencer qui voit revenir du monde 'externe' inexistant les parties destructrices qui n'ont pu se heurter au monde des objets.

- Le contrôle omnipotent du corps et du groupe. Garson Poole va érotiser la relation à son corps machine et ramener ses investissements à lui : les gens et objets externes n'existent que comme des trous sur une surface plane, il s'agit alors de perforer d'autres ouvertures pour ressentir plus encore. La fourmi électronique coupe donc la bande/perception et, puisque c'est le trou qui correspond à un plein, brûle dans une orgie sensitive. Avec elle, l'univers disparaît. On touche ici à une figuration d'une folie suicidaire/omnipotente que l'on rencontrera dans la clinique de la psychose où le corps propre et le monde sont confondus, intriqués, interchangeables, contrôlables, mais incompréhensibles. Garson Poole tue son environnement-simulacre en se détruisant : il tente de se débarrasser d'un environnement insupportable en supprimant le receveur des sensations frustrantes et, se faisant, confond de manière omnipotente le sujet et l'objet (2). (2. Ceci permet de repenser la question des suicides précédés de tueries qui endeuillent certaines familles.) Nous serons donc amenés à étudier de plus près cette omnipotence dérisoire qui est la partie visible du Roman Familial Psychotique, mais aussi les éléments plus souterrains évoqués plus haut : l'idéalisation persécutrice, le faux clivage et la négation délirante de la séparation.

### **III ELEMENTS DU ROMAN FAMILIAL PSYCHOTIQUE**

Nous l'avons déjà précisé, le roman familial du névrosé permet de construire un objet idéalisé ; mais cet Objet Idéal Groupe reste essentiellement absent ; sa conception nécessite donc une capacité minimale de supporter la frustration et la dépression qui en résulte, ce qui vient en somme nier par le processus l'idéalisation affirmée dans le scénario. Pour un écrivain de science-fiction, ce paradoxe fécond correspond à l'acceptation de la qualité fictive des récits composés : le héros de l'histoire peut être tout-puissant dans la mesure où un consensus de "suspension momentanée du jugement" relie l'auteur et ses lecteurs. Ainsi reste-t-on dans l'espace intersubjectif transitionnel que ménage la culture qui ne peut être confondu au délire (individuel) ou à la foi groupale en une idéologie qui concernent le jugement de réalité. C'est en ce sens que l'auteur de science-fiction peut puiser aux sources de la partie psychotique de la personnalité (W. Bion, 1957) sans s'y perdre. Mais le Roman Familial Psychotique ne se conçoit pas comme scène de l'absence ; il est le résultat d'une élaboration envieuse où le Moi, confondu au groupe familial, se vit grandiose.

#### A/ Violence et grandeur du Moi :

Dans son article de 1908 sur "Les fantasmes hystériques et leur relation avec la bisexualité", Freud ouvre le premier paragraphe par la phrase suivante : "On connaît les fictions délirantes des paranoïaques qui ont pour contenu la grandeur et les souffrances de son propre moi" (p°149). C'est à une telle organisation narcissique, en fusion grandiose et douloureuse à l'objet-soi parasité - loin des formations de compromis des fantasmes hystériques - que nous aurons affaire ici. Le sujet et sa famille sont idéalisés de manière omnipotente : c'est ce point qui apparaît le plus clairement dans la clinique du délire de filiation et celui sur lequel les auteurs ont insisté.

1/ **Idéalisation** : Dans Mort/naissance et filiation (Jean Guyotat et al. 1980) V. Bordarier rappelle que "l'exaltation de l'humeur accompagne d'habitude la verbalisation du délire. (...) Une surprenante fécondité psychique se manifeste au moment où le patient exulte de joie d'avoir retrouvé ses origines. (...) Un véritable besoin de création trouve ainsi son exutoire : la création d'articles, voir de livres, à caractère autobiographique, ponctue le travail d'élaboration délirante" (p°19). L'auteur pointe ici une articulation importante entre la création littéraire et la création délirante qui s'appuie sur un état d'exaltation (contrôlée chez l'écrivain) : le délirant qui s'identifie à une famille idéale (délire de filiation divine) est l'auteur d'un récit fantastique monocorde (1) : (1. Voir

aussi dans ce volume l'article de T. Nathan.) il ne peut écrire de prolongement à son récit parce que celui-ci, identifié à l'objet idéal, ne souffre pas de suite. La perfection, synonyme ici de "réalité" ou même dans le cas des hallucinations de 'perception', fait perdre au sujet son statut d'auteur de son propre délire : il est le porte-voix de Dieu, l'être idéal auquel il fusionne, et c'est sans doute en restant, face à lui, lecteur d'une oeuvre de fiction - à la fois fausse du point de vue de la réalité perceptible et vraie du point de vue de la réalité psychique - que le thérapeute peut espérer parler à un sujet. Nous pouvons voir très clairement dans l'oeuvre et la vie de Philip K. Dick l'articulation entre ces deux états de la création qui ont aussi deux états de l'idéalisation.

Philip K. Dick est resté une grande partie de son existence un auteur de science-fiction, producteur de textes mettant en scène des organisations psychiques qui nous servent d'illustration au Roman Familial Psychotique : des figurations de la psychose, maintenues séparées de leur producteur par ce qu'on appelle **la fiction**. On pourrait nommer ce processus un état symbolique de l'idéalisation : l'écrivain et ses lecteurs tirent du plaisir d'une représentation de l'omnipotence, la science-fiction et le fantastique s'appuient sur ce point. C'est en ce sens qu'une oeuvre littéraire peut être traitée de bon droit comme un matériel clinique si l'on n'oublie pas la position de son auteur face à elle. De nombreux romans et nouvelles de Philip K. Dick figurent la famille omnipotente, dans "Captive market" (1955) un petit groupe isolé est à la complète merci d'une femme qui le fournit en nourriture et l'empêche par des moyens omnipotents de s'échapper du cercle clos de son influence. Dans "Un auteur éminent" (1954), un petit employé se retrouve à composer la Bible. Dans Le maître du Haut-Château (1962) un écrivain d'un univers parallèle où les nazis ont