

Bernard Chouvier et coll.

SYMBOLISATION ET PROCESSUS DE CRÉATION

Les auteurs de cet ouvrage analysent l'activité de symbolisation à l'oeuvre dans tout processus de création. A partir des figures antagonistes et complémentaires de l'intime et de l'universel ils relancent le débat de l'art et de la psychanalyse.

A. Green met d'abord en évidence la nécessaire interrogation de la métapsychologie sur les liens entre l'inconscient et le sacré. Les analyses de D. Payot mettent en évidence le caractère crucial du questionnement esthétique pour la psychanalyse. J. Guillaumin précise ici sa conception de l'oeuvre d'art appréhendée comme externalisation extensive des instances psychiques. J. Kristeva montre que le créateur doit savoir transmettre à l'autre tous les degrés du plaisir qui s'attache à la pratique de l'oeuvre. J. Hochmann enracine ce plaisir dans les toutes premières relations avec l'objet maternel. A travers une analyse du travail de l'inspiration, B. Gelas retrouve l'axe d'une modernité qui se construit autour de la déprise représentative.

B. Chouvier étudie la démarche exclusive de quelques auteurs pour qui, créer et vivre, sont devenus consubstantiels. René Roussillon distingue entre les créateurs qui vivent la création comme une nécessité interne d'allure répétitive, et ceux qui inscrivent la production de l'oeuvre dans le prolongement direct de l'activation fantasmatique interne. Enfin, M. Charles propose une méthodologie originale basée sur la pragmatique, pour appréhender la liaison problématique entre le textuel et le biographique dans l'oeuvre de J.-L. Borgès.



9 782100 033058

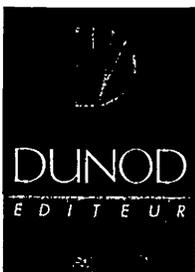
ISBN 2 10 003305 0
Code 043305



B. CHOUVIER
est professeur
de psychologie clinique
à l'université Lumière
Lyon II.

La collection
INCONSCIENT ET
CULTURE

est dirigée par René Kaës
et Didier Anzieu.

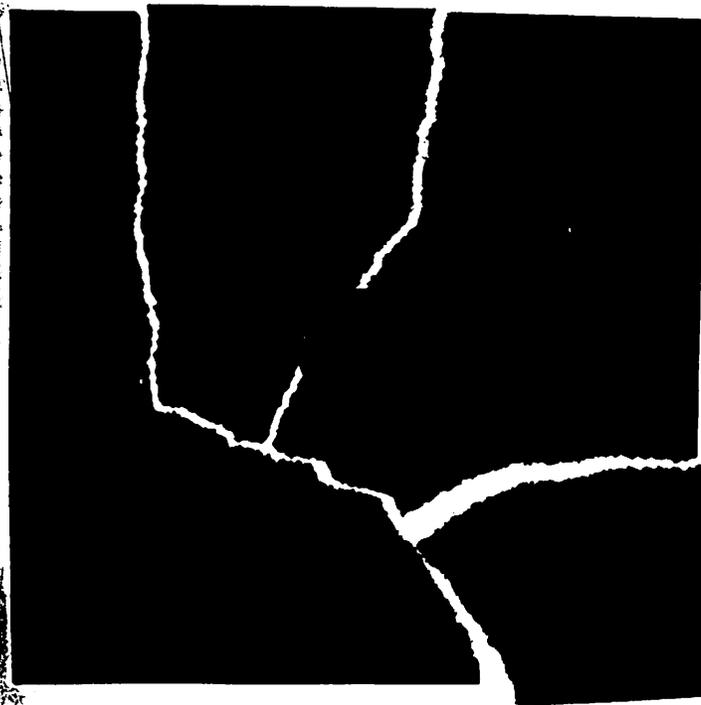


SYMBOLISATION ET PROCESSUS DE CRÉATION

M. CHARLES

"Le miroir d'encre..."

Chouvier - A. Green - J. Kristeva - J. Guillaumin
B. Gelas - D. Payot - J. Hochmann
R. Roussillon - M. Charles



DUNOD

Fantasme et formation, R. KAËS, D. ANZIEU, L.-V. THOMAS
Psychanalyse et langage, D. ANZIEU, B. GIBELLO, R. GORI, A. ANZIEU, B. BARRAU,
M. MATHIEU, X.R. BION
Crise, rupture et dépassement, R. KAËS, A. MISSENARD, R. KASPI, D. ANZIEU,
J. GUILLAUMIN, J. BLEGER, E. JAUQUES
La thérapie familiale psychanalytique, A. RUFFIOT, A. EIGUER, D. LITOVSKY, M.-C. GEAR
et E.-C. LIENDO, J. PERROT
La thérapie psychanalytique du couple, A. EIGUER, A. RUFFIOT, I. BERENSTEIN et J. PUGET,
C. PADRON, S. DECOBERT et M. SOULÉ
Contes et divans, R. KAËS, J. PERROT, J. HOCHMANN, C. GUÉRIN, J. MERY, F. REMAUX
Narcissisme et états-limités, J. BERGERET, W. REID et coll.
Science-fiction et psychanalyse, M. THAON, G. KLEIN, J. GOIMARD, T. NATHAN,
E. BERNABEU
L'institution et les institutions, R. KAËS, J. BLEGER, E. ENRIQUEZ, F. FORNARI, P. FUSTIER,
R. ROUSSILLON, J.-P. VIDAL
Les enveloppes psychiques, D. ANZIEU, D. HOUZEL, A. MISSENARD, M. ENRIQUEZ, A. ANZIEU
J. GUILLEMIN, J. DORON, E. LECOURT, T. NATHAN
Psychanalyse et dynamique du souffle, C. JALLAN
L'effet «trompe l'œil» dans l'art et la psychanalyse, R. COURT, A. BEETSCHEN,
J. GUILLAUMIN, L. MARIN, J.-L. GRABER, J. HOCHMANN, R. KAËS, P. FUSTIER, B. CADOUX,
J.-J. RITZ
Le négatif, A. MISSENARD, G. ROSOLATO, J. GUILLAUMIN, J. KRISTEVA, Y. GUTIERREZ,
J.-J. BARANES, R. KAËS, R. ROUSSILLON, R. MOURY
Violence d'état et psychanalyse, J. PUGET, R. KAËS, M. VIGNARD, L. RICON, J. BRAUN de
DUNAYEVICH, M.-L. PELENTO, S. AMATI, M. ULRIKSEN-VIGNAR, V. GALLI
De l'ivresse à l'alcoolisme, C. LE VOT-IFRAH, M. MATHÉLIN, V. NAHOUM-GRAPPE
La question psychotique à l'adolescence, J.-J. BARANES, B. ANG, D. ARNOUX, P. CARON,
M.-A. DESCARGUES-WERY, G. GUTTON, P. HÉLÉNON, G. LAVALLÉE, A. PINEL, C. PÔTEL
L'inconscient et la science, R. DOREY, C. CASTORIADIS, E. ENRIQUEZ, R. THOM, J. MÉNÉCHAL
W.F. FRIDMAN, G. BERQUEZ, A. GREEN
Les contenants de pensée, D. ANZIEU, G. HAAG, S. TISSERON, G. LAVALLÉE, M. BOUBLI,
J. LASSÈGUE
Transmission de la vie psychique entre générations, R. KAËS, H. FAIMBERG, M. ENRIQUEZ,
J.-J. BARANES
L'activité de la pensée. Emergences et troubles, D. ANZIEU, B. GIBELLO, D. HOUZEL,
S. TISSERON, G. LAVALLÉE, G. GIMENEZ, F. BARRÛJEL
Le psychisme à l'épreuve des générations, S. TISSERON, M. TOROK, N. RAND, C. NACHIN,
P. HACHET, J.-C. ROUCHY
Psychanalyse et sexualité, J. COURNUT, P. DENIS, M. GODELIER, L. KAHN, E. ENRIQUEZ,
M. GAGNEBIN, G. DIATKINE
Souffrance et psychopathologie des liens institutionnels, R. KAËS, J.-P. PINEL,
O. BERNBERG, A. CORREALE, E. DIET, B. DUEZ
Le générationnel. Approche en thérapie familiale psychanalytique, A. EIGUER, R. KAËS,
A. CÂREL, F. ANDRÉ-FUSTIER, F. AUBERTEL, A. CICCONE

SYMBOLISATION ET PROCESSUS DE CRÉATION

Sens de l'intime
et travail de l'universel dans l'art
et la psychanalyse

B. Chouvier – A. Green – J. Kristeva – J. Guillaumin

B. Gelas – D. Payot – J. Hochmann

R. Roussillon – M. Charles

TABLE DES MATIÈRES

Ce pictogramme mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.

Le Code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.

Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).



© DUNOD, Paris, 1998
ISBN 2 10 003305 0

Toute représentation ou reproduction, intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause est illicite selon le Code de la propriété intellectuelle (Art. L. 122-4) et constitue une contrefaçon réprimée par le Code pénal. Seules sont autorisées (Art. L. 122-5) les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective, ainsi que les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, pédagogique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées, sous réserve, toutefois, du respect des dispositions des articles L. 122-10 à L. 122-12 du même Code, relatives la reproduction

© Dunod - La photocopie non autorisée est un délit.

INTRODUCTION : Sens de l'intime et travail de l'universel, par Bernard Chouvier	1
Une voie de recherche	3
L'universalité et ses failles	4
L'esthétique : entre la parole et le sens	6
Les symbolisations de l'intime	7

PARTIE 1

L'UNIVERSALITÉ ET SES FAILLES

1. Le divin au carrefour de l'expérience intime et de la relation à l'universel, par André Green	11
Quatre langues des dieux	13
<i>Les Cuna d'Amérique latine, Réduction, 14 • Les Géorgiens du Caucase, Réduction, 18 • Les Bugis des Célèbes du Sud, Réduction, 21 • L'Inde védique, Réduction, 24</i>	
Métaphysique et métapsychologie	28
Les traits du divin dans les cultures étudiées	30
D'un ensemble hypothétique centré sur l'inconscient	32

merapy.
sponders (:
(REL)
sponders (1

Discussio
This stud
hort of II
several ye
normal au
of the the
are excee
recently t
persistent
months a
identify p
eradicate
HCV i
eliminatir
for patier
chemical

TABLE 3
Adjusted rel

2. Le jugement esthétique, un instrument logique étrange entre l'intime et l'universel, par Jean Guillaumin	35
La place du jugement esthétique dans la pensée logique : hypothèse	35
Une métapsychologie du jugement esthétique	36
L'expérience esthétique, ou comment créateur et public coopèrent dans la pratique de l'œuvre ?	37
Jugement et sentiment esthétique comme cheville ouvrière de l'expérience partagée de la création	39
Communautés et différences entre sentiment de la beauté et jugement esthétique	41
<i>Le sentiment de la beauté, son universalité, 41 • Caractère paradoxal du sentiment de beauté, unissant subjectivité et universalité, 45 • Les problèmes de l'inscription du sentiment esthétique dans le processus secondaire, 46</i>	
L'alliance singulière entre le processus primaire et le processus secondaire	49
Le jugement esthétique et la psychanalyse	52
3. Harmonie et dissonance, l'universalité de l'art à l'épreuve du disparate, par Daniel Payot	57
Création et ressemblance	58
La délivrance du concept	61
Rémanence du disparate et vérité de la forme	66
L'art et l'expérience singulière	72

PARTIE 2

L'ESTHÉTIQUE ENTRE LA PAROLE ET LE SENS

4. Du sens au sensible : logiques, jouissance, style, par Julia Kristeva	77
Encore de l'âme : organique, générale, animale	78
Images, <i>loquela</i> , jouissance : Augustin, Loyola, Sade	80
La vie psychique comme jouissance	84
Science et expérience : le contre-transfert	86
Le goût de la vie singulière, ou le style	87

Derrière la carrière platonicienne, une caverne sensorielle	88
L'écriture comme thérapie de la caverne sensorielle	03
L'interprétation entre mots-signes et mots-fétiches : une beauté	96
5. À la source du plaisir esthétique, le croisement des auto-érotismes, par Jacques Hochmann	99
Une poétique de la rêverie maternelle	100
Le tiers absent	104
La métaphore séduisante de l'unité	105
6. L'inspiration : le poème, la langue et la voix, par Bruno Gelas	108
Le débat	109
L'inspiration dans <i>L'Amour fou</i>	110
Les figures de l'attente	114
L'effacement élocutoire	118
Le statut de la Muse	121
Vers la voix...	122

PARTIE 3

LA SYMBOLISATION DE L'INTIME

7. Le paradoxe intimiste et la création, par Bernard Chouvier	127
L'intime : expression de soi, expression de tous	129
<i>La paradoxalité de l'expérience créatrice, 129 • La spécificité de la fusion créatrice, 131 • Du négatif au sacré, 132</i>	
Le moi traversé par l'intime : Pessoa et les hétéronymes	134
<i>Écriture de soi et dédoublement, 134 • Une petite école interne, 136 • Le jeu des fictions personnifiantes, 137</i>	
Aux balbutiements de l'intime : Henri Michaux et les visages	139
<i>L'externalisation de soi, 139 • La fascination du négatif, 140 • L'insondable énigme du visage, 143</i>	

L'intimité première de l'étrange	145
<i>Au seuil de l'étrange : Borges, 145 • Unheimlich et création, 151</i>	
8. Désir de créer, besoin de créer, contrainte à créer, capacité de créer, par René Roussillon	158
Désir de créer	158
Besoin de créer	160
Contrainte à créer	162
Capacité à créer	167
9. Le miroir d'encre en questions : le travail créatif et son devenir à travers les fictions de Borges, par Monique Charles	172
Travail et trajet créatifs	173
<i>Travail créatif et travail du rêve, 173 • Un organisateur : le lecteur interne, 174 • Lecteur interne et lecteur virtuel, 175 • La pragmatique : un analyseur, 176 • Pragmatique et réflexivité interactive, 176 • L'œuvre et le biographique, 178 • Le travail interprétatif des entrées croisées, 179</i>	
L'entrée dans le fictionnel : une histoire d'infamie	181
<i>Fictionnel et poétique : approche différentielle, 183 • Du faux self à l'œuvre apocryphe, 185 • Un lecteur assigné au doute, 187 • La réceptivité mal-traitée, 188 • Deux indicateurs spécifiques, 189 • Filiations littéraires et lecteur interne, 190</i>	
Aperçus : le trajet de Borges	191
<i>L'organisation initiale, 191 • Jalons, 193 • Remaniements : leurs modalités, 197 • Pragmatique de l'œuvre, 198</i>	
BIBLIOGRAPHIE	203
INDEX DES NOMS CITÉS	211
INDEX DES MOTS CLÉS	213

INTRODUCTION

Sens de l'intime et travail de l'universel

par Bernard CHOUVIER

Dès l'origine, la psychanalyse a été travaillée par ses relations passionnelles avec l'art. Autant par ses références constantes aux œuvres, que par son propre attachement à leur égard, Freud n'a cessé de marquer ses avancées théoriques du sceau de la création artistique. Et c'est ce marquage même, qu'il soit contextualisé dans l'époque ou qu'il soit relié à des enjeux méthodologiques, qui a nourri par la suite toutes les polémiques et tous les malentendus quant à la légitimité et à la portée explicative de l'approche analytique du travail créateur. On est en droit de se demander, comme d'ailleurs l'a fait Freud dans certaines circonstances, si la connaissance de l'art n'échappe pas à l'analyse et si elle ne relève pas plutôt du domaine de l'esthétique. Le risque, en effet, n'est pas loin d'un amalgame avec l'objet, chaque fois qu'une formulation analytique se teinte d'une référenciation au champ artistique. On glisserait insensiblement de la reconnaissance d'une psychanalyse de l'art à une appréhension de la psychanalyse comme un art, tendant de cette manière à l'exclure du champ de la scientificité.

Il n'est qu'à constater l'indigence de nombre de travaux dits scientifiques sur la psychopathologie des créateurs, et surtout leur absence d'inscription dans un projet méthodologique général sinon dans un cadre épistémologique précis, pour se convaincre de la richesse et de

Chapitre 9

LE MIROIR D'ENCRE EN QUESTIONS : LE TRAVAIL CRÉATIF ET SON DEVENIR À TRAVERS LES FICTIONS DE BORGES

par Monique CHARLES

L'œuvre est-elle obligatoirement le terrain de la répétition ? Dans ce cas, elle n'impliquerait pas des formes spécifiques de travail psychique et ne serait que le lieu où se déplacent les problématiques inconscientes, recouvertes par les systèmes défensifs et l'élaboration secondaire. Lorsque je me suis engagée dans l'approche psychanalytique des textes de Borges, je tendais à accorder crédit à la création en la considérant comme un dispositif risqué de retraitement de l'altérité interne.

Il devenait alors nécessaire d'élucider ce qu'est le travail créatif, comment il s'effectue et s'articule au biographique. Ce questionnement revenait à privilégier l'axe diachronique et à envisager le parcours d'un écrivain comme les traces d'un éventuel procès de subjectivation. Ce qui demandait de pouvoir détecter les remaniements caractérisant une trajectoire et en rendant compte. Je commencerai par présenter les propositions théoriques auxquelles je suis parvenue et les indicateurs qui en découlent, étant entendu que, dans la réalité du trajet critique (Starobinski, 1970), ils proviennent des surprises et des faits polémiques que l'itinéraire de Borges m'a fait rencontrer et de ce que ses fictions m'ont donné à ressentir, à rêver et à élaborer.

1. TRAVAIL ET TRAJET CRÉATIFS

Rêver une œuvre ne suffit pas. La spécificité du travail créatif est qu'il s'effectue dans et par la production effective d'un objet significatif ayant la propriété d'entrer dans l'aire de rêverie de l'auteur et des lecteurs.

Travail créatif et travail du rêve

Ce mouvement d'incarnation, donnant à la réalité psychique un corps partageable, provoque une confrontation incontournable du créateur avec ses possibles et impossibles. Il doit, par exemple, faire le deuil de la perfection, accepter d'engendrer des enfants décevant les exigences du Moi idéal et ainsi se dégager des contraintes de ce dernier en remettant en cause des identifications qui se révèlent intenable.

Dans ses différentes phases et modalités, le travail créatif pose des défis à l'organisation psychique initiale, et c'est l'un des moyens essentiels par lequel il peut susciter des remaniements. En effet, l'écrivain est alors obligé de travailler sur les résistances qui, dans l'intrapsychique, handicapent son travail littéraire, et ce par le biais indirect des obstacles qu'elles opposent à son entreprise.

Ainsi abordée, la création n'apparaît plus uniquement comme un lieu de déplacements, qui serait essentiellement au service des processus défensifs reconduits, mais aussi comme une médiation opérante pouvant remettre en cause le fonctionnement psychique de départ et certains de ses verrous majeurs.

Dans cette perspective, étudier un trajet créatif revient à préciser comment l'inconscient ponctue le métier d'écrivain, les points où ce dernier fascine, entre en écho avec des fantasmiques rectrices, et les tâches qui sont invalidées par l'aménagement caractérisant la psyché de l'auteur au début de son itinéraire. Il s'agit de déterminer ce qu'il a dû affronter pour parvenir à transformer ses rêves en objets transitionnels trans-subjectifs, en quoi il a tenu compte de ses impossibles, dans quelle mesure il en a aggravé l'emprise ou, au contraire,

l'a amoindrie et à quels usages les problématiques inconscientes réactivées dans ce moment du parcours ont assigné le travail psychique engagé.

Un organisateur : le lecteur interne

L'auteur se trouve mis en position de lecteur relativement à la scène intrapsychique qui s'extériorise et qui possède un fort pouvoir pragmatique dans la mesure où elle ne se produit qu'à s'être connectée plus ou moins vigoureusement à l'inconscient. L'auto-affectation par les rejets psychiques donne lieu à un va-et-vient projecto-introjectif conduisant le créateur à positionner l'univers fictionnel à la distance et dans la relation d'objet qu'il désire et tolère. « Ce moment est organisateur car il introduit dans le système quelque chose qui n'y était pas au moment de la projection scripturale que l'auteur fait de sa pensée. » (Guillaumin, 1983, p. 73.)

Il devient alors possible d'appliquer « l'écoute de l'écoute » (Faimberg, 1993) pour reconstituer à partir du récit la position identificatoire du lecteur interne qui l'organise. En étudiant les relations d'objet du narrateur à l'histoire narrée, comme la relation d'objet des personnages, on peut déterminer au service de quelle énonciation est mis le travail psychique qui a été déployé. La reconstruction de la nature du lecteur interne organisant l'autre scène et de l'énonciation qu'elle défend deviennent possibles.

Cette notion de lecteur interne est issue de celle de public intérieur proposée par M. de M'Uzan. Elle désigne pour lui le travail que l'écrivain doit faire sur ses identifications, des plus archaïques aux plus paternantes, pour construire un interlocuteur interne capable de supporter, de façon suffisamment réceptive et ferme, la création. « Quand il [le public intérieur] assume parfaitement ses multiples fonctions, l'œuvre se fait à travers une découverte de soi-même qu'on a pu comparer jusqu'à un certain point à l'auto-analyse. » (M'Uzan, 1977, p. 23.)

Je propose le terme de lecteur interne afin de définir cette instance par les effets appréhendables qu'elle produit sur l'organisation de l'univers fictionnel. Et pour expliquer son mode de formation à par-

tir de la pragmatique de l'œuvre en train de s'élaborer sur son créateur. Le retraitement éventuellement élaboratif de l'altérité interne est déterminé par la nature du lecteur interne, et cette dernière révèle à quelles intentionnalités inconscientes le travail psychique engagé dans la création est assigné.

L'organisation du récit devient un indicateur de la position du lecteur interne « en fonction duquel l'œuvre s'oriente et qui pour cette raison même détermine intérieurement sa structure. » (Bakhtine, cité par Todorov, 1981, p. 77.)

Lorsque le lecteur interne riposte à l'altérité interne captée par l'histoire en train de s'élaborer, il peut donner la part belle aux défenses maniaques. L'auteur va, par exemple, créer des personnages porte-parole de ses souffrances les plus extrêmes en refusant vigoureusement d'être touché par eux. Il positionne le lecteur interne dans une énonciation défendant sa toute-puissance et considère ses personnages avec dédain ou indifférence. D. Anzieu a montré que, dans les romans de Robbe-Grillet, l'énonciation met en œuvre des défenses obsessionnelles qui contiennent, en mettant à distance, ce que véhicule l'histoire, à savoir l'« impuissance à aimer et à penser librement » (Anzieu, 1981, p. 280). On conçoit que la riposte défensive parcourt un spectre allant du déni à la confrontation élaborative permettant une réintrojection filtrée des contenus projetés. Les actions du lecteur interne sont donc d'ordre fantasmatique, ce sont des actions fantasmatiques – ce qui ne veut pas dire évidemment sans efficacité psychique – sur des objets fictionnels.

Lecteur interne et lecteur virtuel

La nature même de l'objet littéraire implique que le lecteur interne se positionne quant aux modalités de traitement, pour lui souhaitables et tolérables, de l'altérité externe, prenant les traits du lecteur virtuel. L'organisation du récit par lequel le lecteur interne aménage l'autre scène est donc également indicatrice des fonctions qu'il assigne au lecteur virtuel. Le lecteur interne construit le type de présence de l'auteur à son œuvre compatible avec le désir qu'il a d'être trouvé tel; compatible parfois avec le désir qu'il a d'être cherché et non trouvé. Titre, prologue, épilogue, notes..., le para- et le péri-texte mettent en œuvre très directement le mode d'adresse de l'auteur au lecteur.

« Entre le dedans et le dehors... cette frange... constitue une zone non seulement de transition, mais de transaction, lieu privilégié d'une pragmatique, d'une action sur le public. » (Genette, 1987, p. 8.)

Le lecteur interne manifeste donc comment l'auteur use de l'altérité interne et externe. On peut, à partir de lui, préciser dans quelle mesure l'écrivain re-traite de façon nouvelle l'altérité ou au contraire répète les mal-traitements et les fins de non-recevoir.

La pragmatique : un analyseur

Il est possible de considérer que les commentaires critiques sont des interprétations de l'œuvre, interprétation étant entendue dans son sens musical : ils en orchestrent les grandes lignes de forces inconscientes, et ainsi les désignent tout en révélant aussi les lecteurs internes conditionnant la position d'écoute des interprètes. Ils mettent en jeu les compatibilités et les incompatibilités existant entre les défenses organisant le récit et celles organisant l'espace psychique du lecteur. Le questionnement proposé nécessite d'articuler le poétique et l'esthétique, les processus régissant la production de l'œuvre et ceux régissant sa réception. « C'est-à-dire que la critique... a une fonction non pas constative mais performative du texte : du sens pluriel du texte la critique est non pas tant la constatation que le passage à l'acte : elle est elle-même comprise par le texte, plutôt qu'elle ne le comprend... » (Felman, 1978, p. 257.)

La prise en compte de la pragmatique donne à l'interprète un moyen précieux pour élaborer son rapport aux textes. Elle permet de situer le parcours interprétatif comme un effet de la prise singulière d'une œuvre sur un sujet. L'analyse des commentaires critiques étaye l'après-coup élaboratif en favorisant le décentrement.

Pragmatique et réflexivité instaurative

L'auteur, à l'image du lecteur externe, est affecté par l'univers fictionnel, les défenses et l'énonciation qu'il sert. Les réactions de l'écrivain à son œuvre achevée renseignent dans quelle mesure il adhère au fonctionnement psychique qu'il a actualisé, s'en dégage ou

entre en conflit avec les transgressions heureuses qu'il avait pu s'y permettre.

La pragmatique des récits n'a donc pas une portée univoque. Mais il est essentiel qu'elle ne rende pas impensable ni impossible la transformation de la position d'écoute initiale.

Ainsi, si l'omnipotence défensive a grisé le lecteur interne, les effets desséchants qu'elle a sur l'univers fictionnel peuvent dégriser l'auteur. De même, si ce dernier a dû se résigner à construire l'espace narratif compatible avec ses impossibles, il peut être affecté négativement par ces limitations mêmes. La pragmatique des récits est l'un des moyens essentiels par lequel le travail créatif se régule, suscitant des remaniements. Ceux-là ne semblent pas passer par ce qui serait de l'ordre de la prise de conscience : le créateur est moins décrypteur de ses fictions que, d'une certaine façon, décrypté par elles.

Si l'on devait établir un pont entre le travail de création et le travail de l'analyse, l'articulation s'établirait à partir de ce que cette dernière engage d'étayage narcissique et de remaniements de ces étayages. « Le champ anacritique et transitionnel » (Guillaumin, 1975, p. 173) instaurée par la relation analytique paraît se construire, dans la création littéraire, par le jeu projecto-introjectif régulé par les effets pragmatiques de l'œuvre sur l'auteur. La valeur transitionnelle et narcissiquement restauratrice du travail créatif n'est donc pas acquise d'emblée. Elle peut, éventuellement et sous certaines conditions, se construire par le travail de remaniement suscité par la pragmatique.

Un autre point d'articulation est que dans l'analyse, comme dans l'expérience de création, le sujet est conduit à différencier plus clairement ce qui ressort de son univers psychique : le monde fictionnel qui affecte l'écrivain n'est pas imputable à l'autre, il est, littérairement et psychiquement parlant, son œuvre. En somme, le créateur, amené à se situer relativement à ce qu'il a engendré, est conduit, sans le savoir, à expérimenter sur lui-même ce que produit sa façon d'user de l'altérité interne et externe qui s'est incarnée dans ses récits. Il peut ainsi ressentir comment il doit traiter l'altérité pour qu'il puisse la re-crée. Il re-connaît les caractéristiques singulières de son espace transitionnel préalablement brouillées ou invalidées et que le travail créatif conduit à élargir et à diversifier. Cet apprentissage, produit par l'interaction pragmatique avec l'œuvre, s'intériorisant, réélabore ainsi « l'agora intérieure » (Guillaumin, 1975, p. 175) de l'auteur.

Les relations intersubjectives effectives de l'auteur peuvent s'en trouver allégées : il sent mieux comment il doit traiter l'autre pour pouvoir user de l'altérité de l'autre. C'est ce trajet que semble évoquer C. Juliet. « J'étais à ce point défait, qu'il aurait suffi d'une chiquenaude pour que je m'écroule. Mais tout cela est loin. Maintenant il est certain que j'ai des fondations où que je sois, quoi que je fasse, je ne perds jamais le cap, je suis toujours orienté. » (Juliet, 1988, p. 36.)

L'œuvre et le biographique

Comme le propose D. Anzieu (1981), nous n'appréhendons pas dans l'œuvre l'homme mais la part de lui qui a cherché recours dans la création et celle que le travail créatif réactive.

Cependant, même dans les approches s'effectuant en fonction de cette perspective, une grande masse de données biographiques se trouvent mobilisées par l'interprétation. Il faut donc affronter cette contradiction et déterminer quels types d'éléments il est légitime et nécessaire de prendre en compte pour éclairer une trajectoire d'écrivain.

On ne peut comprendre un trajet créatif si l'on n'analyse pas la façon dont le sujet lui-même articule ou clive l'œuvre et la vie. En effet, on peut considérer que les crises existentielles sont des occasions permettant à la psyché de se reconnecter aux parts exclues autrement inabordables. L'interprétation d'un parcours exige donc qu'on précise dans quelle mesure le travail créatif se greffe sur les événements majeurs, profitant ainsi de l'accès à l'altérité qu'ils réactivent et lui offrant en retour un dispositif de retraitement. Par cette articulation, la vie comme la création bénéficient d'une temporalité vivante contrecarrant l'empire de la répétition. Par ailleurs, l'accueil que l'on réserve à l'auteur est un déterminant du trajet créatif et doit donc être intégré dans son élucidation.

La notion de contrat narcissique (Aulagnier, 1975) permet de clarifier les transactions qui se nouent autour de la reconnaissance d'un auteur. D'une part, celui-ci, par le biais de ses filiations, affiliations et de ses publications, découpe la place qu'il s'assigne parmi les pères et leurs énoncés sur les fondements. D'autre part, les lecteurs et les écrivains qui l'élisent comme porte-parole en partie adhèrent à

son énonciation et en partie la transforment en fonction de ce qu'ils cherchent eux-mêmes à s'autoriser à énoncer. Il en résulte des malentendus nécessaires et féconds pour les fils adoptant leur père, mais dont la portée de contrainte apparaît lorsque ce dernier se confronte aux conditions mises à sa cooptation. Les modalités régissant cette transaction, les échos fantasmatiques qu'elle éveille chez le créateur, lui permettant de jouer de l'offre, lui imposant de s'y précipiter ou l'incitant à la refuser, sont donc à analyser.

Enfin, la façon dont les ressources internes se trouvent synchronisées avec ce qui de l'extérieur se propose ou s'impose, est déterminante. La célébrité peut arriver trop tard ou trop tôt, eu égard aux problématiques internes. Une perte majeure prend place à un moment où le sujet ne peut en user ou, au contraire, stimule des processus d'auto-étayage déjà en cours.

L'interprétation d'un trajet créatif demande de recontextualiser les problématiques initiales de l'auteur, d'appréhender quel homme il est devenu lorsqu'il fait face à ce qui survient. Elle doit considérer la part de contingence qui, dans certains parcours peut s'avérer décisive. On relie ainsi l'ordre de la réalité psychique et celui du factuel, tout en maintenant leur spécificité autonome, ce qui évite de tomber dans une nouvelle version de la pensée magique.

Le travail interprétatif : des entrées croisées

L'œuvre non fictionnelle est interrogée pour apporter des données complémentaires à mettre en convergence. En particulier, l'analyse des filiations littéraires, et de leur évolution, sont à mettre en relation avec les figures prises par le lecteur interne pour préciser les invariants, les tensions et les dynamiques caractérisant le choix de l'énonciation. Au lieu d'aborder les filiations et les affiliations en terme d'influence, on souligne ainsi leur portée mutative potentielle. Elles constituent une médiation par laquelle le roman familial se réélabore, une façon « d'explorer un autre possible » (Kaës, 1985, p. 29).

Les questions littéraires préoccupant l'auteur, la manière dont il les formule et y répond, renseignent sur la façon dont les problématiques inconscientes ponctuent le travail littéraire, les points de fascination et d'aporie singularisant le travail psychique mis en jeu.

L'œuvre critique est également à considérer pour déterminer les fonctions que l'héritage littéraire assure pour l'auteur. Est-il utilisé sans être interrogé, fonctionnant comme un cadre silencieux où est peut-être mise en dépôt une part de l'identité groupale de l'auteur ? Au contraire, l'abondance des essais manifeste-t-elle que la littérature occupe des fonctions psychiques majeures et qui restent énigmatiques et problématiques. Dans tous les cas de figure, la compréhension d'un parcours ne peut faire l'économie de ce type de questionnement.

Dans la mise en œuvre de ces différentes entrées que prend le travail interprétatif, l'approche présentée implique de déceler les mouvements de dégagement. Proust, ainsi que le rappelle G. Poulet, évoque la « mémoire improvisée » (Poulet, 1968, p. 20), que le commentateur acquiert par ses lectures et relectures des textes. Elle lui permet d'appréhender les invariants formels et les fantasmiques répétitives. Pour percevoir les remaniements, l'interprète doit en quelque sorte décondenser la mémoire improvisée pour donner à l'œuvre achevée le trajet et le travail qui l'ont constituée.

L'attention portée au travail engagé dans la production des fictions limite ainsi ce que l'on pourrait appeler l'illusion interprétative. En effet, dans la mesure où les récits ont la propriété d'entrer dans l'aire de rêverie du lecteur, ils ont le même fonctionnement que l'objet transformationnel (Bollas, 1978) : leur objectalité demeure silencieuse, se fait oublier. Le questionnement sur le travail psychique engagé dans la création permet, d'une certaine façon, de se dégager de cette illusion interprétative en restituant à l'œuvre son opacité. Le fonctionnement psychique de l'interprète n'est pas alors homogène. Des phases durant lesquelles il use des textes, et dans lesquelles leur objectalité demeure muette, contrastent avec celles où, se redécentrant, il cherche à comprendre comment l'autre, l'auteur, a pu produire ces objets transitionnels et aussi comment, les autres, les critiques, y ont répondu. Ces variations dans l'approche favorisent la survenue de faits polémiques et limitent ainsi, sans l'éliminer, le risque de tautologie interprétative.

À partir de ces propositions, les difficultés que rencontre Borges pour faire son entrée comme auteur de fictions s'éclairent et apparaissent dans leur valeur d'analyseur.

2. L'ENTRÉE DANS LE FICTIONNEL : UNE HISTOIRE D'INFAMIE

En 1935, paraît *Histoire universelle de l'infamie* qui rassemble les premiers récits de l'auteur. Borges a alors trente-six ans et une place de poète et d'essayiste d'une certaine renommée. En 1925, Valéry Larbaud, dans la *Revue européenne* voit dans « Inquisiciones » de Borges « le début d'une nouvelle époque de la culture argentine » (*Œuvres complètes*, p. LVII). Dans une « présentation de l'Argentine », écrite pour le *Mercure de France* en 1931, Borges est cité parmi les écrivains les plus importants de l'Argentine (*ibid.*, p. LXIV).

Pourtant, et Borges en témoigne, l'entrée dans le fictionnel est particulièrement difficile, véritable mise en crise de l'auteur.

« J'ai pensé... pendant des années que le conte fantastique était au-dessus de mes capacités d'écrivain et c'est seulement après une longue et tâtonnante série d'essais dans l'art de raconter que je me suis mis à écrire de véritables nouvelles. »

J.L. Borges, *Essai d'autobiographie*, 1970, p. 310.

« L'Imposteur invraisemblable Tom Castro » éclaire les obstacles rencontrés. Borges s'inspire d'un célèbre cas d'imposture dont il trouve le compte rendu dans l'*Encyclopedia Britannica* : Lady Tichborne ne se résigne pas à la disparition de son fils Roger Charles dans un naufrage. Elle passe des communiqués. Un imposteur, Tom Castro, voit le parti qu'il peut tirer du chagrin de cette mère et parvient à se faire passer pour le fils disparu.

Dans la version de Borges, l'imposteur devient un couple construit en spécularité inversée. Orton est fantasmé comme une réceptivité sans consistance propre que Bogle, un Noir rusé, va sculpter à sa guise pour exploiter le désir de la mère inconsolable.

L'évocation d'un Orton mou, obèse, d'une docilité permanente, trouvant sa consistante en se coulant dans le désir de l'autre, semble une vignette clinique des « personnalités *as if* » (Deutsch, 1942) et des pathologies du « Soit blanc » (Donnet et Green, 1973). Par contre, Bogle, solide Noir bien charpenté utilise tous les registres de l'identification projective (Segal, 1967). Fonction d'exploration du

monde interne, elle lui permet d'entrer dans le psychisme d'Orton et de Lady Tichborne, de les comprendre. Elle exprime aussi la pulsionnalité envieuse qui anime les investissements de Bogle (haine, envie envers le fils idolâtré dont Bogle, par l'entremise d'Orton, prend la place). Elle prend également en charge le scénario fantasmatique régissant le projet d'imposture (faire éclater au grand jour le caractère aveugle de l'amour maternel). Enfin, elle fonctionne comme un moyen défensif permettant d'expulser ce que le moi ne peut tolérer en produisant un persécuteur externe : Bogle a une peur phobique de traverser les rues « soupçonnant l'Est, l'Ouest, le Nord, le Sud et le brutal véhicule qui mettrait fin à ses jours » (*Histoire universelle de l'infamie*, p. 29).

Le protectorat de Bogle sur Orton s'éclaire en le reliant à la thématique de la mère éplorée ne pouvant faire le deuil du fils disparu, décrit en tout conforme au narcissisme maternel. Le fils disparu et Bogle/Orton apparaissent comme les deux versions du fils de la mère. Roger Charles, l'officier disparu incarne ce que l'enfant se sent tenu d'être pour combler le narcissisme maternel. Bogle/Orton correspondent à ce que l'enfant devient pour garder le contact avec le narcissisme maternel tout en s'en protégeant. L'impossible deuil narcissique de la mère a pour conséquence la création d'un « fils truqué » (Thaon, 1986).

Borges (Bogle) fait souvent allusion à la lignée prestigieuse et héroïque de sa mère, à cette mémoire grandiose qui le fait se sentir « insuffisant, lâche » (*Essai d'autobiographie*, p. 275). Il faudra attendre un récit très tardif pour que la mère perdue dans l'enclave psychique de sa mémoire glorieuse et figée se fictionnalise. « L'aïeule » met en scène une très vieille femme presque momifiée dans une mémoire immobile, arrêtée, véritable tombeau psychique qui la rend captive « jusqu'en 1929, année où elle sombra dans un état de demi-rêverie, elle racontait des événements historiques, mais toujours avec les mêmes mots, et dans un même ordre, comme elle aurait récité le Notre Père » (*Le Rapport de Brodie*, p. 81).

Ce deuil impossible d'un « homme qu'on idolâtrait » (*Histoire universelle de l'infamie*, p. 29) situe la mère dans une relation à un objet interne glorieux dé-émotionnalisant la relation à l'enfant, diminuant ses capacités d'empathie, et par là même handicapant ses capacités de psyché annexe, conteneuse et détoxiquante (Bion, 1962).

La conséquence en est que l'objet comme le sujet pulsionnel sont non recréables et demeurent dans leur crudité-cruauté initiale. « La carence principale de l'objet primaire est d'avoir empêché l'enfant de vivre ses pulsions de manière tolérable... En fin de compte, le vrai self est le self pulsionnel, fait d'amour sans pitié, de cruauté amoureuse égoïste, de destructivité inconsciente d'elle-même. » (Green, 1988, p. XIV.) L'histoire de l'infamie, c'est donc d'abord l'infamie de ne pas se sentir être. C'est l'infamie d'une défaite narcissique extrême de se sentir plus fabriqué qu'engendré. C'est aussi l'infamie de se sentir habité par une pulsionnalité monstrueuse et de vivre dans un monde intolérablement autre, persécutant. C'est enfin avoir beaucoup de peine à s'inventer comme auteur de fiction, à se représenter comme créateur-engendreur de ses pensées et de ses œuvres.

Fictionnel et poétique : approche différentielle

Poème et fictions n'engagent pas la même relation à l'objectalité. « Le poème est un acte d'énonciation, alors que le roman en représente un. » (Todorov, 1981, p. 9.)

Le poète peut rester au plus près de son vécu du monde et des identifications qui le régissent. L'auteur de nouvelles mobilise aussi ses positions identificatoires mais s'en dessaisit en partie pour que, objectalisées, elles organisent un univers dense et autonome avec lequel il interagit. L'écriture fictionnelle met en jeu une relation à l'objectalité et à l'altérité de l'objet qui peut être traumatique pour une psyché qui n'a pu l'intégrer à son omnipotence. C'est cette problématique que révèle la comparaison entre l'œuvre poétique de Borges et ses premiers récits. Les poèmes tentent de sauver, en les accueillant et en les idéalisant, les expériences transitionnelles. Le Buenos Aires que Borges célèbre est celui de maisons pauvres abandonnées. Entre ce monde vulnérable et le sujet passe l'intimité, l'amitié, le partage :

« Le carrefour est familier comme un souvenir...
Je pense, et devant ces maisons
Ma pauvreté trouve une voix pour s'avouer. »

In *Œuvres poétiques*, 1925-1965, pp. 33-34.

Le corps des banlieues est le corps du poète, introjectable :

« Pampa
Il me suffit de voir un patio rouge
Pour te sentir en moi. »

Ibid., p. 35.

L'amour entre l'homme et la femme circule à travers les peines, l'espérance du don ouvre la solitude :

« Tu me donneras cette frange de vie que tu n'atteins pas toi-même »

Ibid., p. 38.

Une peau commune s'expérimente, apprivoisant l'altérité. Par contre, la distance à l'objet fait naître le cauchemar d'une déchirure de la peau commune. Le monde tombe dans une altérité radicale :

« Obstinée la distance me charge comme un cauchemar
Un barbelé tourmente l'horizon
Le Monde paraît inutilisable et rejeté. »

Ibid., p. 53.

C'est cette dimension de l'objectalité qui est mobilisée par l'écriture fictionnelle et qui met en crise l'organisation initiale de l'auteur.

En passant du poétique au fictionnel, l'auteur vit une brusque, brutale déchirure de l'illusion faisant revivre le traumatisme d'une objectalité non recréable, persécutante. L'écriture poétique maintient Borges dans l'aire transitionnelle, l'écriture fictionnelle en révèle les défaillances et confronte l'auteur au brûlant de sa souffrance. La fiction met au travail de l'œuvre toute la cruauté-crudité engagée dans la relation de l'auteur à l'objet et lui permet de travailler sur les résistances qui entravent son usage de l'objet, à travers les obstacles qu'elles apportent à la création.

La problématique du faux self éclaire les solutions littéraires que Borges, tenant compte de ses impossibles, va trouver pour se frayer un passage. *Histoire universelle de l'infamie* utilise la stratégie narrative de l'adaptation.

Ce dispositif revient à s'étayer sur un monde fictionnel préexistant et permet de ne pas affronter tout de suite la difficulté à produire-inves-

tir un objet. Par ailleurs, Borges s'approprie ainsi un legs métaphorique par lequel il se connecte vigoureusement à la réalité psychique. Si, comme nous l'établirons, le lecteur interne défend l'omnipotence, l'adaptation dément dans l'acte le refus de la dépendance. L'auteur doit accepter de se laisser aider par les « autres », de prendre appui sur leurs récits et donc sur leur psyché pour élargir le champ de son possible. C'est en étant au plus près de ses impossibles que patiemment Borges – si avidement impatient – recrée pour lui des cadres conteneurs adéquats. La résistance que lui fait rencontrer le travail littéraire fait office d'une butée sur laquelle il s'appuie pour reconnaître, en le re-produisant, son territoire psychique.

Du faux self à l'œuvre apocryphe

Reconstruction de la production d'un faux self, « L'imposteur invraisemblable » indique ce que devient l'écriture fictionnelle lorsqu'elle est appréhendée à partir de cette problématique interne du clivage. La qualification d'Orton comme « fils apocryphe » (*Histoire universelle de l'infamie*, p. 34) situe l'œuvre comme faux et montre comment la filiation spéculaire au père entre en collusion avec la désappropriation narcissique primaire et en aggrave la violence.

« Tom Castro était le fantôme de Tichborne, mais un pauvre fantôme habité par le génie de Bogle » (*ibid.*, p. 36). Borges, fils doublement truqué, va déplacer sur les fictions les vécus de facticité et d'imposture. Les récits fictionnels, « fils apocryphes » de l'auteur, ne peuvent jouer le rôle d'un miroir où il pourrait se reconnaître. La création ne peut se faire et se vivre que comme artifice, duperie. Borges fantasme le créateur en lui comme un Bogle manipulant et exploitant la créativité primaire sans en permettre la reprise métaphorisante.

Les modalités par lesquelles Bogle crée, à partir d'Orton, le représentant du fils disparu, sont à cet égard significatives. Dans le récit de la *Britannica*, Orton, mis en présence de la mère, profite de l'obscurité pour faire illusion. Dans l'histoire de Borges, « le Noir ouvrit toutes grandes les fenêtres, la mère reconnut l'enfant prodigue et lui ouvrit les bras » (*ibid.*, p. 33). or, entre le fils disparu « gentleman svelte à l'air guindé, aux traits aigus [...] au langage d'une précision

gênante » (*ibid.*, p. 30) et son représentant, mou, imbécile, il n'existe qu'un rapport arbitraire. Rien dans la représentation ne prend en charge le représenté. Puisqu'Orton ne peut être Roger Charles, puisque la représentation ne peut être le représenté, l'ordre représentatif sera complètement clivé de la réalité psychique qu'il représente. Ce qui est de l'ordre de l'impensable est le procès même de symbolisation conjuguant l'absence et la reprise.

Si dans le trompe-l'œil s'affirment une déliaison et un défi, la « figuration à mort » tenant de la « réponse traumatique » (Beetschen, 1988, pp. 33 et 37), la défiguration forcenée n'est peut-être qu'un traitement opposé de la même effraction traumatique.

Le faux self s'empare du champ du symbolique sans plus pouvoir s'y approprier les expériences et épreuves pulsionnelles (Winnicott, 1960). Face à une dissociation grevant les capacités subjectivantes de la psyché, Bogle rétablit l'omnipotence en rompant l'allégeance du signe au corps (Gori, 1977). Le clivage conduit à une bi-partition de l'univers fictionnel. D'un côté, des pratiquants du livre (théologiens, écrivains, historiens) enfermés dans Babel, de l'autre des *compadritos* s'affrontant pour prouver leur bravoure et leur mépris de la mort.

L'investissement anal que cette problématique met en jeu apparaît clairement dans le texte. Orton est une matière molle, passivement soumise à son maître d'œuvre. la liaison entre investissement anal, effacement de l'engendrement au profit d'une fabrication artificielle que J. Chasseguet-Smirgel (1968) a mise en évidence, se retrouve. Cependant, l'idéalisation de l'objet anal clôturant les problématiques de la perversion n'existe pas. C'est la maîtrise anale qui est valorisée, non l'objet, ni l'œuvre qui est ressentie comme vaine et futile.

L'entrée dans le fictionnel place l'auteur face à ces paradoxalités majeures. Le tissage de l'illusion narrative est un des points essentiels où travail littéraire et travail sur les résistances s'articulent. Inventer des fictions est vertigineux pour qui se sent fictif, et Borges va longtemps, comme Emma Zund, se réfugier dans ce vertige. La nécessité de créer un univers indépendant le confronte à la fois à la cruauté-crudité de sa relation persécutive à l'objet et à ses difficultés à le nourrir de ses investissements, comme le manifeste l'allure fantomatique d'Orgon. À la fin de la quête d'Averroès, Borges prend

conscience de ces crises d'écriture qui s'autoreprésentent dans les récits par l'évanouissement, l'effacement des personnages devenus incroyables à leur propre créateur. Le croire primordial (Pontalis, 1978) faisant défaut, la création de fictions est à la fois un pôle de fascination et d'aporie.

Cette mise en crise rend compte de l'insistance de la thématique de la croyance abusée, dans les récits. « Le Rédempteur effroyable : Lazarus Morell » illustre « la tragique exploitation de l'espérance » (*Histoire universelle de l'infamie*, p. 19) : Lazarus suggérait aux esclaves noirs de s'enfuir, de se laisser revendre plus loin, leur promettant de les aider à atteindre un état libre munis d'un pourcentage sur leur vente. Au bout du compte, l'esclave était tué. « Les ténébreux mulâtres de Lazarus Morell [...] le délivraient de la vue, du toucher, du jour [...] de l'univers, de l'espoir, de la sueur et de lui-même. » (*Ibid.*, p. 22.) « L'Imposteur invraisemblable », « Le teinturier Masqué Hakim de Merv » sont des exemples d'abus de confiance par l'imposture.

Un lecteur assigné au doute

L'emprise de cette problématique conduit à un usage rétorsif de l'œuvre. L'auteur, dans un mouvement d'externalisation, attaque « pour de vrai » la croyance du lecteur, l'induit en erreur. Par exemple, il mêle les vraies et les fausses références et fait passer son récit « L'approche d'Almotasim », commentaire d'un roman imaginaire, pour un essai portant sur l'œuvre d'un autre. Il y a là un moyen de faire vivre au lecteur la tromperie subie. Mais cela n'épuise pas les multiples motions que condense le jeu engagé par Borges envers l'érudition, rendant indiscernables le vrai du faux. Dévaluation envieuse de la position d'auteur qu'il pense ne pas pouvoir atteindre ; désir de protéger le self, de le maintenir hors d'atteinte en cachant la paternité de ses œuvres ; essai pour mettre en indécidabilité les pères de la littérature et son propre père, faisant emprise ; stratégie antiperversion visant à maintenir la place de l'auteur et celle du père vides plutôt que d'en accepter des fac-similés lui assignant la place de fils apocryphe...

La réceptivité mal-traitée

Les solutions littéraires inventées par Borges relèvent donc d'une prise en compte de ses impossibles. Elles reviennent à diminuer l'épreuve que représente la création d'un univers indépendant en s'étayant sur des récits préexistants (l'adaptation) ou sur l'érudition et la stratégie narrative de l'essai (le pseudo-commentaire). Le traitement de l'altérité externe manifeste que l'auteur utilise la création comme rétorsion. Qu'en est-il du lecteur interne, comment écoute-t-il et traite-t-il l'altérité interne ?

Dans le récit étudié, le narrateur se place en observateur externe, dans une relation d'objet faite de désinvolture et de mépris railleur. Alors que le contenu fantasmatique draine la défaite narcissique, met en scène l'infamie de ne pas être, le narrateur intervient vigoureusement pour annuler tout risque d'empathie et empêcher l'identification. La qualification de Lady Tichborne comme « mère horrifiée » (*Histoire universelle de l'infamie*, p. 30) annule la crédibilité de l'horreur, la transforme en stéréotype qu'un narrateur et un lecteur cultivé ne sauraient admettre au premier degré. Parodie des feuilletons, le récit présente le pathétique des personnages comme un pathétique de feuilleton. L'hyperbole ironique alterne avec le procédé de l'énonciation explicitement disqualifiante. D'Orton, l'auteur affirme : « C'était quelqu'un d'une idiotie de tout repos. Logiquement, il aurait dû mourir de faim. » (*Ibid.*, p. 28.) L'invalidation de l'empathie handicape la réintroduction de la réceptivité incarnée par Orton. La part féminine passive de l'auteur est ridiculisée, méprisée.

L'omnipotence défensive remplit une double fonction. Pour une part, elle participe à l'aménagement d'un espace narratif fiable, permettant d'éviter le déni de la négativité tout en s'en préservant. Pour une autre, elle maintient pour un temps hors jeu la « passivation originelle » (Green, 1973, p. 255). Elle interdit à l'auteur l'expérimentation d'un état de vulnérabilité où l'expérience d'être et de dépendre pourrait se rejouer. Elle le laisse dans la menace que « l'élément masculin importun... [ne s'empare] de sa personnalité tout entière » (Winnicott, 1966, p. 313).

Deux indicateurs spécifiques

Par là même, la réintroduction dans les récits de cette part féminine devient un indicateur essentiel de processus de remaniement. Le refus de la passivation se trouve capté de façon saisissante dans « Un théologien dans l'au-delà ». Melanchton, ignorant qu'il est mort, poursuit dans l'au-delà son erreur consistant à produire des écrits dénigrant la charité. Le temps venu, son univers familier perd consistance : « Les meubles commencèrent à devenir transparents, puis invisibles, sauf la chaise, la table, les feuilles de papier et l'encrier. » (*Histoire universelle de l'infamie*, p. 110.) Les personnes qui, dans l'au-delà, l'adulent, lui renvoient en miroir la mort qui l'habite « comme certains [...] n'avaient pas de visages et que d'autres paraissaient morts, il finit par en avoir horreur et par s'en méfier » (*ibid.*, p. 111). Il essaye alors d'écrire une défense de la charité, mais « le croire » lui faisant défaut, son texte sans conviction s'efface. Un temps, il essaye de sauver la face, de retarder la confrontation avec sa détresse en faisant croire aux nouveaux arrivants ce qu'il ne peut croire lui-même. « Pour leur faire croire qu'il était au ciel, il s'arrangea avec un sorcier qui trompait les visiteurs avec des apparences de splendeur et de sérénité. » (*Ibid.*, p. 111.)

Le refus de la charité peut s'entendre comme une impossibilité de risquer sur l'autre sa libido objectale et narcissique. Pour Melanchton, le monde existe en vain. Le seul investissement possible est celui qui reste dans le champ de son omnipotence, à savoir l'écriture qui, dans les deux sens du terme, défend l'omnipotence. Sa théorie fait office d'objet fétiche, presque autistique, permettant de dénier et de colmater le manque. Le monde désinvesti, attaqué par la haine qui sape les liens, par l'envie qui détruit ce qui pourrait être désirable, n'est plus re-créable et tombe dans l'altérité persécutante.

La massivité des défenses contre des affects engageant la vulnérabilité est à la mesure des expériences d'agonie qu'elles tentent de contenir. La sidération émotionnelle provoquant la mort psychique est un rempart contre la mort qui a eu lieu sans lieu pour l'inscrire.

En prenant comme fil d'Ariane le devenir de la passivation originelle dans le décours de l'œuvre, j'ai sans doute obéi à ce qui, dans le trajet de Borges, m'émouvait : le dégagement d'une vulnérabilité humanisante qui revenait de loin. La trace de la réceptivité dans l'œuvre a

été pour moi l'équivalent des pierres du Poucet ou des marques que laisse Almotasim : « Soudain, avec la miraculeuse stupeur de Robinson devant la trace d'un pied humain sur le sol, il perçoit [...] une tendresse, une exaltation, un silence [...]. Ce fut comme si un interlocuteur plus complexe avait pris part au dialogue. » (*Histoire universelle de l'infamie*, p. 274.)

On peut concevoir le trajet de Borges comme la construction progressive de cet interlocuteur plus complexe évoqué dans « L'approche d'Almotasim », interlocuteur qui, face à l'objectalité mise en jeu par l'écriture fictionnelle, se sent assez confiant dans sa capacité à en user pour abandonner sa maîtrise et son dédain et trouver plaisir dans ce qui fait bien.

« Le théologien dans l'au-delà » alerte sur la nécessité d'interroger l'usage que Borges fait de l'érudition. Facilite-t-elle les investissements narcissiques et objectaux ou joue-t-elle le rôle d'un objet fétiche verrouillant la psyché dans une omnipotence anti-agonie ? Plus spécifiquement, quels rôles ont les théories que Borges emprunte non plus à la littérature mais à la philosophie ou à l'ésotérisme ? « Le théologien dans l'au-delà » est inspiré de Swedenborg où l'ésotérisme permet de figurer des angoisses impensables et d'autoreprésenter le fonctionnement d'une psyché sous terre. Sa portée élaborative est donc indéniable. Pourtant la question reste ouverte et permet de situer le mode de fonctionnement du legs littéraire comme indicateur spécifique dans le trajet de Borges.

Filiations littéraires et lecteur interne

L'omnipotence organisant les relations de l'auteur au monde fictionnel se retrouve dans les choix présidant aux filiations littéraires du moment. Carlyle, Quevedo, Paul Groussac, sont appréciés pour leur énonciation hautaine, méprisante. Borges loue Carlyle pour « sa maîtrise dans l'art d'injurier » (*Livre de préfaces*, p. 47). Dans Paul Groussac, il valorise « le plaisir désintéressé du dédain » (*Discussion*, p. 102).

Borges s'enthousiasme pour « les pages lapidaires [...] le laconisme ostentatoire, la rigueur [...] l'aridité de Quevedo » (*Enquêtes*, pp. 66 et 72).

Le style laconique exhibe l'auteur et rabaisse l'objet. Il assure un rapport de maîtrise et permet un investissement libidinal et narcissique de l'objet *a minima*. Par contre, lorsque Borges, en tant que lecteur, use des textes d'un autre sans avoir à produire un objet-rêve, il est proche de la position psychique que lui permet l'écriture poétique. Il peut alors se laisser aller à sa vulnérabilité, être un lecteur ingénu aimant moins l'œuvre parfaitement maîtrisée que « la passion qui emporte l'auteur » (*Discussion*, p. 55), appréciant moins l'érudition que « le plaisir que donne le spectacle du bonheur et de l'amitié » (*ibid.*, p. 28).

3. APERÇUS : LE TRAJET DE BORGES

L'organisation initiale

- *La position passive hors jeu* : le désétayage narcissique vécu dans l'intersubjectivité fondatrice, comme la filiation paradoxale au père, ont pour effet d'associer la réceptivité à la passivation forcée et aux menaces identitaires les plus extrêmes. Un système défensif massif se met en place pour préserver le self de l'improuvable. La protection se paye d'une carcéralisation, crée un exil interne en interdisant à la créativité primaire d'entrer dans le flux des échanges intrapsychique et intersubjectifs. Ce qui éclaire les très nombreuses images du captif qui hantent l'œuvre de Borges et dont Asterion le Minotaure pourrait être l'emblème.

- *La littérature en psyché auxiliaire* : en léguant à son fils la littérature, le père fait à Borges un don précieux parce que transgressif. Il donne à Borges la possibilité d'échapper à l'annexion violente de son psychisme par les pactes familiaux, d'aller chercher ailleurs, dans les fictions des autres, les rêves conteneurs de la détresse et de la crudité de son monde interne.

Cet étayage des fonctions élaboratives de la psyché sur la littérature a permis à Borges d'échapper à des solutions autrement plus radicales et périlleuses que captent les récits.

Le troglodyte mutique de « L'Immortel » porte témoignage d'une poche autistique que Borges a pu contre-investir par un agrippement

avide aux codes et à la littérature fonctionnant comme seconde peau. Il en résulte une hypermnésie persécutante mise en scène dans « Funes ou la mémoire » et qui relève d'une tétanie psychique, d'une hypervigilance dressée contre la menace de syncope psychique, d'agonie associée à la mémoire inoubliable (Enriquez, 1987) et à la violence de ses traces.

Le nazi de « Deutsches Requiem », poussant au suicide Jérusalem, le poète qui sait se réjouir de tout, donne à entendre que l'avidité envieuse aurait pu s'idéaliser et chercher à se légitimer dans une idéologie idolâtrant la destruction et l'omnipotence.

L'importance de la figure de Judas, dans lequel Borges voit un Christ suprême poussant le sacrifice jusqu'au renoncement au salut, met sur la piste d'une mystique thanatique qui aurait pu bâillonner la quête d'un lien gratifiant et érotisant à l'objet. Cette mystique inversée vise à lier, *in extremis*, la destructivité par l'érotique en idéalisant le renoncement à l'amour comme le comble de l'amour.

• *Une hypermnésie persécutante* : la privation d'un accès aux archives vivantes de la mémoire résulte des processus défensifs dressés contre les traces de la mémoire immémorable. Le processus d'affection (M'Uzan, 1977), associé à la passivation violente, est gelé et l'affect ne peut plus accomplir son travail de reconnexion psychique et de subjectivation de l'expérience. La riche érudition de Borges qui, pour le lecteur-interprète, porte témoignage du monde interne de l'auteur, est ressentie par celui-ci comme la mémoire des autres faisant emprise, le contraignant à subir leurs empreintes. Contre-investi pour faire taire l'intolérable, le legs littéraire se met à fonctionner comme une mémoire postiche : l'asile érudit devient prison. Borges se ressent plagiaire, condamné de nouveau à n'être qu'un porte-voix, un prête-nom, un auteur apocryphe.

Cette problématique de la mémoire persécutante éclaire le déni du temps caractéristique des premières œuvres de Borges : il condense l'impossibilité effective de se soumettre au caractère disruptif de la temporalité vivante et la défense contre tout ce qui pourrait déloger le moi d'une atonie, d'une délocalisation protectrice (Chouvier, 1994). L'hypermnésie persécutante rend compte également des mises en scène réitérées des infortunes de la mémoire et de l'oubli qui jalonnent l'œuvre. Dans « Funes » et « Le Zahir », Borges capte la torture de l'inoubliable. Dans « L'âeule », c'est la sénilisation que

provoque la mémoire glorieuse qui est saisie. L'âeule active répétitivement des préjugés valant comme marqueurs de son appartenance généalogique et s'interdit de ressentir et de penser pour maintenir son identité groupale prestigieuse.

On comprend en quoi l'organisation initiale de Borges entrave l'écriture de fictions. Devenir auteur de fictions, c'est s'autoriser à devenir auteur de ses rêves, s'autoriser à s'individuer. C'est aussi pouvoir se ressentir comme pro-créateur de ses pensées et de ses œuvres. Ce qui implique une nouvelle élaboration de la scène primitive. Pour qu'il puisse inventer des récits à lui-même crédibles, Borges est conduit à travailler sur ce qui, dans l'intrapsychique, invalide les capacités de sa psyché à traiter l'altérité interne et à user de l'objet. La création le pousse à désenclaver la position passive, mise hors jeu par les empiètements identitaires auxquels elle est associée, à s'approprier cet opérateur central de l'élaboration psychique qu'est le travail par l'affect.

Jalons

On conçoit que le tournant majeur de l'œuvre s'effectue lorsque la position passive devient tolérée. Il s'établit à l'intérieur de *Fictions* où, dans certains récits minoritaires, le lecteur interne quitte l'omnipotence pour se laisser affecter par des figurations de la passivation extrême. Les représentations du créateur et de l'ordre symbolique vont alors connaître une mutation décisive.

Pierre Ménard incarne l'érudit désinvolte qui s'empare du legs littéraire et en propose des arrangements inédits et curieux. Borges s'invente un territoire libéré de tout le passif littéraire où, comme dans « Tlön Uqbar Orbis Tertius » : « La conception du plagiat n'existe pas : on établit que toutes les œuvres sont l'œuvre d'un seul auteur, qui est intemporel et anonyme. » (*Fictions*, p. 24.) « Le miracle secret », « Les ruines circulaires », « Funes ou la mémoire » introduisent un changement radical dans l'énonciation : la création n'est plus explorée comme le lieu d'une intertextualité délestée de son ancrage dans la réalité psychique du sujet, mais comme demande ardente de salut et de subjectivation. La figure de l'érudit artificieux fait place à celle du procréateur engendrant une œuvre-enfant (« Les

ruines circulaires ») ou entraîné dans la folie par son double (« Trois versions de Judas »). L'emprise de la mémoire des autres n'est plus déniée mais explorée, et sa souffrance avouée et écoutée (« Funes ou la mémoire »). Borges se risque à remettre en cause le clivage l'aliénant de sa créativité primaire et tente de se représenter ce que serait un langage conteneur de la réalité psychique. Ce qu'il fait en des termes relevant d'abord de l'équation symbolique. La combinatoire réglant « La bibliothèque de Babel » fait place à la quête du signetout où se rejoue le lien à l'objet primaire (« Le miracle secret »).

Dans *L'Aleph* cette problématique se développe, les personnages sont des quêteurs mystiques, cherchant l'objet-tout, le signe-tout qui leur donneraient la révélation. Mais la confusion originelle entre l'objet favorisant l'expérience de l'omnipotence et l'objet omnipotent se répète et l'itinéraire initiatique s'avère déceptif. L'amour est une parodie de la mystique et en guise d'union sacrée révèle la trahison de l'aimée (*L'Aleph*). La cité des immortels témoigne que l'univers est une vaine combinatoire, vouée à la répétition. Ainsi les expériences d'illusion négative (Roussillon, 1991), où l'illusoire est trouvé au lieu de l'illusion se réactivent et se représentent. Dans le même temps, la liberté laissée au travail mémoriel est attribuée par identification projective aux doubles qui suivent un élan secret, les rendant transgressifs et découvreurs d'inédit.

C'est après un obscur travail de la mémoire que Tzinacan découvre l'écriture vive sur la peau du jaguar, qu'I. Cruz, brusquement, se donne le droit de trahir. Le soldat venu conquérir Ravenne obéit à l'élan qui le conquiert et qui, comme la captive, fait bifurquer son destin et lui fait choisir l'infidélité. Mais ces trouvailles subjectivantes rencontrent l'obstacle de la culpabilité primaire interdisant de s'individuer. Une formation de compromis s'élabore, la domiciliation dépressive et sa fantasmagorie de l'effacement : Borges énonce répétitivement la vanité du sujet et de l'œuvre rendus à l'anonymat, le déni du temps fait place à l'affirmation répétitive que le temps est circulaire. Dans le moment où l'illusion n'est pas encore crédible, la fantasmagorie de l'effacement permet de maintenir crédible le désir du lien en énonçant que l'altérité cache une même fondamentale, un rien, valant comme peau de chagrin commune.

Avec « L'Auteur et autres textes » Borges quitte le genre fantastique. La nostalgie pour l'objet primaire, comme la capacité plus grande de

vivre des expériences transitionnelles, accentuent le désir d'un enracinement identitaire qui ôte tout son charme à la culture de l'atopie que Borges pratique dans le fantastique. La cécité stimule encore le désir de trouver un auto-étayage. Enfin, l'abandon possible à l'affect fait paraître intolérable à Borges la maîtrise qu'il associe au genre fictionnel. Ainsi s'élabore le désir d'une création plus abandonnée, au plus près de l'expérience et du vécu. Chez un auteur qui a dû cultiver le labyrinthe, l'émergence de cette écriture de l'intime implique un total renversement dans la position d'écoute, un remaniement fondamental du lecteur interne. Elle demande de construire un interlocuteur interne capable de supporter et appréciant que l'adresse de la réalité psychique lui soit faite.

Elle va susciter un dégageant de l'imago paternelle, déplacée sur Lugones à qui le recueil est dédié. Pour Borges, c'est parce que Lugones a voulu se situer dans une position de refus de l'affect qu'il a été envahi par le froid qui l'a conduit au suicide. Borges construit une image du père symbolique donnant le droit d'adresser à l'autre la vacuité interne et l'anesthésie affective restées maudites et infâmes, envoi qu'il réalise magnifiquement dans « Everything and nothing ». Borges, par Shakespeare interposé, y adresse à Dieu la souffrance et le mystère d'une vacuité vécue jusqu'alors comme un secret infâme qui, partagé, le ferait rejeter comme monstrueux ou transporterait dans l'autre la folie. L'exil intérieur pouvait être reconnu, entendu et partagé, de coûteux contre-investissements se trouvent libérés.

L'écriture de l'intime s'invente un dispositif approprié. À mi-chemin entre la fiction et l'autobiographie, elle suscite l'écart fictionnel pour favoriser l'émergence d'inédit sans perdre le fil du ressenti : la brièveté des récits, en libérant du souci de l'intrigue, permet au travail de l'affect de s'effectuer beaucoup plus librement. Les textes mettent en jeu une stratégie de la mise en regard du biographique et de la culture, de l'intime et de l'universel.

Ainsi dans « L'auteur », Homère affrontant la cécité aide Borges à fouiller en lui de quoi inventer un futur possible pour un aveugle. Shakespeare convoqué l'entraîne à risquer l'adresse de la vacuité. Dans « Le guerrier et la captive » (in *L'Aleph*), où le nouveau territoire narratif apparaît, la scène primitive, mobilisée par une histoire racontée par la grand-mère de Borges, décrypte et est décryptée par l'histoire du guerrier séduit par Ravenne. Le legs littéraire n'est plus

une mémoire persécutante mais le médiateur de la mémoire subjectivante. L'universel se découvre dépôt de l'intime et l'appropriation de l'intime s'effectue par un recours à l'altérité de l'universel, recours régulé par l'affect.

Le décès annoncé de la mère va, comme la cécité l'avait fait, stimuler les processus visant à assurer l'auto-étayage. Dans *Le Rapport de Brodie*, Borges réécrit l'œuvre antérieure pour se dégager des pactes narcissiques présidant à son affiliation à la mémoire glorieuse. Il se livre à un travail actif de désillusion qui va libérer l'énergie pulsionnelle que le pacte dénégatif (Kaës, 1986 a) annexait.

« Histoire de Rosendo Juarez », « Juan Murana », « L'aïeule » reconduisent l'idéalisation de l'héroïsme à une folie féminine et maternelle et en détectent les effets aliénants. La vie désirante investit la scène fictionnelle et décode les ressorts passionnels de l'intersubjectivité. L'homosexualité masculine (« L'intruse ») et féminine (« Le duel ») introduisent leur dimension dans les rivalités spéculaires qui, de purs duels omnipotents, deviennent aussi duos troubles et troublants.

Face à cette vie désirante marquée par le sadomasochisme militant des Yahous, Borges maintient le lecteur interne en retrait et en suspens. Il en résulte une identité en transit, celle d'un utopien menacé de perdre l'enracinement dans la mère patrie.

Le dégagement de la mémoire glorieuse crée une urgence à poursuivre le processus d'autoétayage. Dans *Le Livre de sable*, Borges réécrit l'œuvre antérieure pour donner une nouvelle traduction de l'objet primaire favorisant l'expérience de l'omnipotence, cette fois distingué de l'objet omnipotent. Depuis *L'Aleph*, la domiciliation dépressive régnait dans la mesure où le renoncement à l'objet tout-puissant ne parvenait pas à se réaliser. Dans ce moment où l'illusion est crédible, le deuil s'accomplit et de nouvelles élaborations du symbole de l'union (Roussillon, 1991) s'effectuent. Ainsi « Le Congrès » en donne une représentation qui intègre la vie intersubjective (c'est un groupe d'hommes qui doit construire le congrès représentant la totalité de l'humanité) et la totalité de la vie désirante des congressistes. Ce n'est plus un objet tout-puissant qui est fantasmé comme détenant la révélation mais une expérience transitionnelle devenue crédible : les congressistes ressentent la conaturalité qui les rassemble et qui circule mystérieusement dans le monde. La reconnaissance pour le bon objet facilitant l'expérience d'omnipotence ouvre

à la position dépressive : dans « Le miroir et le masque », l'avidité prédatrice rencontre le frein de la culpabilité qui interdit de s'emparer sans scrupule de l'objet. L'objet omnipotent, comme le « livre de sable » et son mauvais infini, et un objet maléfique qu'il faut jeter, piège pour l'avidité envieuse et meurtrière et pour ceux qui, comme le bûcheron du « disque », s'y bornent.

Remaniements : leurs modalités

L'offre d'Orton a donné un exemple de la pression que les parts exclues exercent sur le créateur et qui, lui échappant, transforment les personnages en doubles transgressifs. Tzinacan, I. Cruz, le guerrier et la captive en donnent d'autres démonstrations.

Les effets pragmatiques de l'œuvre sur l'auteur constituent le second levier de dégagement. Ainsi dans « La mort et la boussole », « Tlön Uqbar Orbis Tertius », « Les ruines circulaires », Borges repère deux modalités de fonctionnement psychique qu'il actualise dans la création. L'une, sécuritaire, misant sur le contrôle, s'avère déceptive. L'autre, plus abandonnée à l'altérité interne, a la capacité de créer un monde pouvant entrer dans l'aire transitionnelle de l'auteur. Dans « La quête d'Averroés » Borges s'approprie le processus instaurateur résultant de la pragmatique : « Je compris à la dernière page que mon récit était un symbole de l'homme que je fus pendant que je l'écrivais et que pour rédiger ce conte, je devais devenir cet homme et que pour devenir cet homme je devais écrire ce conte. » (*L'Aleph*, p. 129.)

Les effets pragmatiques des récits mettent en route des processus d'autorégulation en orientant Borges vers le type de fonctionnement psychique permettant ainsi de maintenir l'altérité dans le champ du recréable, recréable que le travail créatif a remodelé et élargi.

Dans ce parcours, le travail psychique interne à la création a été secondé par celui proposé – imposé par l'existence (Monegal, 1978). D'une part, l'œuvre se trouve vigoureusement entée sur la vie et en élabore les crises essentielles. Dans *Fictions*, résonnent l'accident de 1938 et la mort du père. Dès *L'Aleph*, la cécité qui menace oriente le travail créatif. *Le Rapport de Brodie* travaille le décès annoncé de la mère.

D'autre part, les crises existentielles surviennent à un moment où des ressources internes sont disponibles pour y faire face. Le deuil engagé par la cécité va stimuler et renforcer un processus d'auto-étayage déjà en cours. Le décès de la mère peut s'appuyer sur cette dynamique visant à différencier les espaces psychiques et va favoriser le dégagement de l'auteur de la mémoire glorieuse.

On peut même se demander si le travail créatif seul aurait pu permettre à Borges de se dégager de la domiciliation dépressive. En effet, elle constitue un dispositif d'écoute de la souffrance qui la rend tolérable. Dans les trajets caractérisés par un désétayage narcissique, cette formation de compromis risque de devenir la solution finale. Le créateur use alors de la passivation pour détoxifier inlassablement son malheur en se le donnant à entendre, à la manière peut-être de la voix liante de Beckett parlant et berçant le Soï disjoint (Anzieu, 1983).

Enfin, la reconnaissance de l'œuvre de Borges survient dans un moment où la fragilité narcissique nécessitait un étayage. La renommée va permettre à Borges de centrer sa vie sur la littérature, ce qui pour lui était vital. En témoigne la dérélition qui est la sienne lorsqu'il doit, et durant de longues années (1937-1946), accepter un poste salarié dans une bibliothèque municipale, à l'environnement humain pour lui peu favorable. Borges a eu la possibilité d'user de la littérature qui était pour lui l'opérateur essentiel de son travail psychique et le médiateur central de ses échanges intersubjectifs. Lorsque les ressources internes de sa psyché se sont renforcées et diversifiées, il peut répondre très librement au contrat narcissique proposé. Le peu de succès remporté par *Le Rapport de Brodie* et *Le Livre de sable* ne l'empêche pas de suivre son chemin et de maintenir le cap d'une écriture vouée, depuis *L'Auteur et autres textes*, à l'appropriation.

De la position omnipotente dominant dans « *Histoire de l'infamie* », de la manipulation rétorsive de l'altérité interne et externe, Borges parvient donc à se dégager pour réintroduire dans la pragmatique qu'il engage avec son œuvre la capacité à se laisser affecter. Borges auteur rejoint ainsi Borges lecteur, appréciant la passion et la sincérité d'une œuvre plus que sa maîtrise et son érudition. Le constat est d'importance. Il signifie que la psyché soumise aux états disruptifs de la création a pu construire un espace interne suffisamment solide

pour être tolérant à l'affectation. Le fonctionnement de la psyché créant des fictions rejoint celui du lecteur étayé par l'univers fictionnel de l'autre. Ce qui laisse percevoir qu'une introjection de cadres conteneurs a pu, en partie, s'établir. « La création est l'élaboration d'une discontinuité, d'une rupture et d'une perte de conteneur [...] Ultérieurement toute création est une réélaboration d'un lien rompu. » (Kaës, 1980, p. 156.)

Pragmatique de l'œuvre

Traitant son mal à croire, Borges met longtemps le croire du lecteur à rude épreuve. Les commentaires s'éclairent lorsqu'ils sont référés à cette problématique induite par la pragmatique de l'œuvre. Borges sera haï par certains qui lui reprochent ses jeux précieux, artificiels, non crédibles où il manipule la croyance sans s'engager authentiquement. Sans aller jusqu'à la haine, E. Sabato reproche à Borges de ne pas s'impliquer émotionnellement, de transformer la métaphysique en jeu esthétisant. Le type de lecteur qui adhère à Borges, « qui s'agenouille avec une crainte sacrée dès qu'il lit un mot comme aporie prend pour inquiétude profonde ce qui n'est en général qu'un passe-temps sophistiqué » (Sabato, 1981, p. 154). Si le lecteur ne contient pas et donc n'accepte pas de ressentir la souffrance et la destructivité générées par le clivage et externalisées par l'énonciation omnipotente qui domine dans *Histoire de l'infamie* et dans *Fictions*, l'œuvre peut lui apparaître artificielle. Cette pragmatique de refus rappelle celle que P. Glaudes (1990) a mis en évidence dans les réactions à la Carmen de Mérimée. E. Sabato oppose le Borges inauthentique des contes au Borges vulnérable, proche et touchant de la poésie. M. Enguinados comprend *L'Auteur et autres textes* comme un retour de Borges à la vérité qui marquait ses poèmes de jeunesse, après sa perte apparente dans la froideur sophistiquée de ses jeux fictionnels (Enguinados, 1964). Si l'interprète ne peut supporter ce que les récits mettent en dépôt dans le psychisme du lecteur, il l'externalise à son tour et est conduit à cliver l'œuvre de Borges. Il oppose une fin de non-recevoir au narcissisme de mort que l'auteur travaille dans les fictions et idéalise la vulnérabilité que Borges exprime dans les poèmes, vulnérabilité qui avait besoin de l'écriture fictionnelle et de l'épreuve qu'elle représentait pour apprendre à user de l'objet.

D'autres, comme G. Charbonnier (Borges, 1952), loueront Borges pour être artificieux et pour inventer la modernité littéraire en l'énonçant comme riposte déliaisante à la déliaison, intertextualité sans ancrage. Les deux derniers recueils de Borges, voués à une réécriture de l'œuvre antérieure en fonction d'une position d'écoute qui a radicalement changé, paraîtront à beaucoup de critiques comme des pures répétitions dégradées des écrits antérieurs (Lafon, 1990). Mais dans ces publications finales, les opérations de transmodalisation, transvalorisation et transvocalisation (Genette, 1982) gouvernent la réécriture. Elles traduisent et effectuent le remaniement de la position d'écoute suscité par des actes de dégageant. Il reste qu'alors le lecteur interne n'est plus animé par la belle et âpre violence avec laquelle Borges a dû longtemps découdre. La diminution de la souffrance interne, le travail de deuil portant sur l'objet omnipotent, la résistance que Borges oppose à la conviction du malheur, produisent une baisse de l'impact émotionnel des textes. Ce qui laisse penser que la création est une entreprise de subjectivation renvoyant chez l'auteur à ce qui est de l'ordre de l'excès insymbolisé et inéprovable. La portée esthétique de l'œuvre serait ainsi intimement liée à sa dimension de véracité agissante, à sa capacité de nous reconnecter et de nous donner accès à une dimension de l'altérité interne autrement inabordable. Au terme du trajet, le lecteur interne est l'avant-poste du tact d'une psyché autorégulant ses investissements pour les orienter vers ce qui est gage, pour elle, de sens et de saveur.

Alors, la bibliothèque réunie par les congressistes est brûlée. L'écriture de fictions a été nécessaire à Borges pour affronter l'altérité non recréable et pour parvenir à en user. Elle n'a plus maintenant la même urgence. Borges peut sortir de Babel et, comme les voyageurs qui sillonnent *Le Livre de sable*, apprendre par la vie. Le poème l'accompagnera jusqu'à la fin pour, à la fois, rendre supportable l'intraitable et pour dire la gratitude que Borges ressent à ne plus s'y confondre et à ne plus désirer s'y limiter parce qu'il a acquis la possibilité et le droit d'y résister.

Au départ de ce trajet, l'altérité interne et externe tombent dans l'abject persécutant. Écrire des fictions et une histoire d'infamie. À la fin, Borges, dans le recueil de poésie *Les Conjurés* (1981, p. 56) évoque Paole et Francesa délaissant le livre pour se regarder :

« Ils se regardent, émerveillés, sans le croire
Leurs mains ne se touchent pas.
Ils ont trouvé l'unique trésor.
Ils ont trouvé l'autre. »

À la fin de son parcours, Borges s'émerveille de ses capacités à user de l'objet et à pouvoir bénéficier de l'altérité de l'autre.

En analysant l'itinéraire de Borges, les données apportées par les études psychanalytiques de son œuvre se retrouvent, mais recontextualisées. Ainsi, par exemple, l'après-coup que J. Guillaumin (1983) détecte dans « L'écriture du Dieu » se trouve amplifié. Dans ce récit, Borges peut en effet appréhender la scène primitive comme legs d'un sens secourable transmis par la génération et non plus comme clonage violent. Pensons, en contraste, aux imprécations d'Hakim : « La terre que nous habitons est une erreur, une parodie sans autorité. Les miroirs et la paternité sont choses abominables, car ils la confirment et la multiplient. » (*Histoire universelle de l'infamie*, p. 89.) La réparation des capacités de la créativité primaire permet à Borges de fantasmer la scène primitive comme engendrement et d'élaborer en parallèle une représentation du créateur comme pro-créateur. Si tous les tigres qui hantent les textes de Borges renvoient au clivage dissociant la pulsion du signe, cette « métaphore ordonnatrice de toute son œuvre » (Green, 1992, p. 379) se recontextualise. Le procès de symbolisation, vécu d'abord comme clivage et perte irrémédiable, faisant de la littérature un ersatz déceptif, est reconnu finalement dans ses valeurs de reprise de la réalité psychique. Borges porte alors un autre regard sur une vie passée dans la bibliothèque. « Mais il est sûr que le plus important qui puisse arriver à un homme, c'est d'avoir lu telle ou telle page qui l'a ému, c'est d'avoir fait cette expérience, pas moins intense que les autres. » (Ferrari, 1985, p. 7.)

Les jeux que Borges initie avec la croyance, analysés par B. Chouvier en terme d'« entreprise de déréalisation » (1994) se remanient dans le décours de l'œuvre, et conduisent Borges à passer de la quête de l'atopie à celle de l'appropriation, des entraves invalidant le croire primordial à la crédibilité de l'illusion.

Le trajet de Borges m'incline à donner sa pleine force à l'affirmation de F. Ponge : « À la vérité, expression est plus que connaissance, écrire est plus que connaître. [...] C'est refaire. » (Cité par Anzieu, 1977, p. 269.) Si le travail du rêve est nécessaire pour comprendre la

teneur fantasmatique d'un récit, pour analyser le travail créatif et son usage, il est insuffisant. Produire une œuvre effective peut engager un travail sur les résistances plaçant la création entre le modèle du jeu et celui de l'artisan. La répétition y prend la figure d'un re-faire qui s'incarne dans un objet doué de propriétés pragmatiques permettant à des processus d'autorégulation de se mettre en place. Ainsi le travail créatif conduit Borges à sentir comment il doit réguler ses investissements pour que l'altérité interne et externe reste dans le champ de son re-créeable.

Vers la fin de sa vie Borges peut dire : « L'imagination est un acte de mémoire, un acte créateur de la mémoire. » Et je suis tentée de le prendre à la lettre. C'est en s'affrontant aux résistances qui entravaient son usage subjectivant du legs littéraire que Borges a travaillé sur ce qui, dans l'intrapsychique, plaçait sa mémoire sous emprise. Borges m'a donné à entendre que la position passive gouverne le travail par l'affect et que ce dernier est un opérateur central des remaniements mémoriels et du travail psychique.

À suivre le travail de cette œuvre et le travail de cette vie, que Borges a greffés l'un sur l'autre, on perçoit pourquoi, même lorsque le créateur n'est plus le porte-parole d'une mémoire collective, Mnémosyne demeure la mère des Muses. Mais il faudrait alors lui trouver une nouvelle figuration, celle, par exemple, d'une Mnémosyne entravée suscitant le risque du recours et du long détour de l'analyse et/ou de la création.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO Th.W. (1970), *Théorie esthétique*, tr. fr. M. Jimenez, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.
- ALBARET C. (1973), *Monsieur Proust*, Paris, Robert Laffont.
- ANZIEU D. (1977), « L'image, le texte et la psychanalyse », in Anzieu D. et coll., *La Sublimation*, Paris, Tchou, 1979.
- ANZIEU D. (1981), *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard.
- ANZIEU D. (1983), « Un soi disjoint, une voix liante, l'écriture narrative de Samuel Beckett », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 28, pp. 71-85.
- ANZIEU D. (1985), *Le Moi-peau*, Paris, Dunod.
- ARENDET H. (1971-1977/1978), *La Vie de l'esprit*, tome 1, Paris, PUF, 1981.
- ARISTOTE (IV^e av. J.-C.), *Traité de l'âme (De anima)*, tr. fr. E. Barbotin, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- ARISTOTE (IV^e av. J.-C.), « Catégories », « De l'interprétation », in *Organon*, tr. fr. J. Tricot, Paris, Vrin, 1977.
- ARTAUD A. (1924), « Une correspondance », *La Nouvelle Revue Française*, 132, 1^{er} septembre 1924; repris dans *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 1970.
- AUGUSTIN (399-419), *La Trinité*, trad. fr. P. Agaësse, livre III, Paris, Desclée de Brouwer, 1995.
- AULAGNIER P. (1975), *La Violence de l'interprétation*, Paris, PUF.
- BARTHES R. (1964), *Essais critiques*, Paris, Le Seuil.
- BARTHES R. (1971), *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Le Seuil.
- BEETSCHEN A. (1988), « Détournement de l'évidence », in Court R. et coll., *L'Effet trompe-l'œil*, Paris, Dunod.
- BION W.R. (1962), *Aux sources de l'expérience*, tr. fr. Paris, PUF, 1979.
- BLANCHOT M. (1955), *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- BLUNT A. (1940), *La Théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, tr. fr. J. Debouzy, Paris, Gallimard, 1956.

- BOLLAS C. (1978), « L'esprit de l'objet et l'épiphanie du sacré », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 18, pp. 253-262.
- BORGES J.L. (1925-1965), *Œuvres poétiques*, tr. fr., Paris, Gallimard, 1985.
- BORGES J.L. (1932), *Discussion*, tr. fr., Paris, Gallimard, 1986.
- BORGES J.L. (1935), *Histoire universelle de l'infamie*, trad. fr. in *Histoire de l'infamie, histoire de l'éternité*, Paris, Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1951.
- BORGES J.L. (1936), *Histoire de l'éternité*, trad. fr. in *Histoire de l'infamie, histoire de l'éternité*, Paris, Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1951.
- BORGES J.L. (1944), *Fictions*, tr. fr., Paris, Gallimard 1965.
- BORGES J.L. (1949), *L'Aleph*, tr. fr., Paris, Gallimard, 1967.
- BORGES J.L. (1952), *Enquêtes*, tr. fr., Paris, Gallimard, 1967.
- BORGES J.L. (1956), « L'approche d'Almotasim », in *Fictions*, tr. fr. Paris, Gallimard, coll. Folio, 1974.
- BORGES J.L. (1962), « Entretiens avec J.E. Irby », tr. fr. *Cahier de l'Herne « Borges »*, Paris, Le Livre de Poche, 1981.
- BORGES J.L. (1965), *Œuvre poétique*, tr. fr. N. Ibarra, Paris, Gallimard, 1970.
- BORGES J.L. (1970a), *Le Rapport de Brodie*, tr. fr. M. Rosset, Paris, Gallimard, 1972.
- BORGES J.L. (1970b), *Essai d'autobiographie*, tr. fr. in *Livre de préfaces*, Paris, Gallimard, 1980.
- BORGES J.L. (1975a), *Le Livre de sable*, tr. fr., Paris, Gallimard, 1978.
- BORGES J.L. (1975b), *Livre de préfaces*, tr. fr., Paris, Gallimard, 1980.
- BORGES J.L. (1979), *Conférences*, tr. fr., Paris, Gallimard, 1985.
- BORGES J.L. (1981), *Les Conjurés*, tr. fr., Paris, Gallimard, 1988.
- BORGES J.L. (1993), *Œuvres complètes*, tr. fr. Paris, Gallimard.
- BRETON A. (1932), *Le Revolver à cheveux blancs*; repris dans *Clair de terre*, Paris, Gallimard, 1966.
- BRETON A. (1937), *L'Amour fou*, Paris, Gallimard.
- BRUN A. (1995), *Processus créateur et sensorialité : lecture psychanalytique de l'expérience hallucinogène de Henri Michaux*, thèse de doctorat, Paris 7.
- CAILLOIS R. (1945), *Les Impostures de la poésie*, Paris Gallimard.
- CAILLOIS R. (1950), *L'Homme et le Sacré*, Paris, Gallimard.
- CHASSEGUET-SMIRGEL J. (1968), « Le rossignol de l'empereur de Chine », in *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1971.
- CHASSEGUET-SMIRGEL J. (1971), *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot.
- CHOUVIER B. (1988), « Le monde en négatif ou les géographies imaginaires : de quelques inventions de pays et de peuples chez Beckett, Borges et Michaux », in Guillaumin J. et coll., *Pouvoirs du négatif*, Paris, Champs Vallon.
- CHOUVIER B. (1990), *La Croyance, genèse et métamorphoses*, thèse de doctorat d'État, université Lumière-Lyon II.
- CHOUVIER B. (1994), *Jorge Luis Borges, l'homme et le labyrinthe*, Lyon, PUL.
- CLAUDEL P. (1926), *Jules ou l'homme aux deux cravates*; repris dans

- Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1965.
- CLAUDEL P. (1928-1934), *Positions et Propositions*, Paris, Gallimard; repris dans *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1965.
- DAUMAL R. (1936), *Le Contre-ciel*, Cahiers J. Doucet; rééd. Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1970.
- DELEUZE G. et GUATTARI F. (1990), *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éd. de Minuit.
- DÉTIENNE M., HAMONIC G. et coll. (1995), *La Déesse parole. Quatre figures de la langue des dieux*, Paris, Flammarion.
- DEUTSCH H. (1942), *La Psychanalyse des névroses*, Paris, Payot, 1970.
- DIDI-HUBERMANN G. (1990), *Devant l'image*, Paris, Éd. de Minuit.
- DONNET J.-L. et GREEN A. (1973), *L'Enfant de çà. Psychanalyse d'un entretien. La Psychose blanche*, Paris, Éd. de Minuit.
- DU MARSAIS (1757), *Des Tropes*, Paris, chez David.
- EHRENZWEIG A. (1967), *L'Ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, 1974.
- ÉLUARD P. (1926), *Capitale de la douleur*, Paris, Gallimard.
- ÉLUARD P. (1973), *Lettres à Joë Bousquet*, Paris, Les Éditeurs français réunis.
- ENGINADOS M. (1964), « Le caractère argentin de Borges », *Cahier de l'Herne « Borges »*, Paris, Le Livre de Poche, 1981.
- ENRIQUEZ M. (1987), « L'enveloppe de mémoire et ses trous », in Anzieu D. et coll., *Les Enveloppe psychiques*, Paris, Dunod, 1987.
- FAIMBERG H. (1993), « À l'écoute du télescopage des générations », in Kaës R. et coll., *Transmission de la vie psychique entre générations*, Paris, Dunod, 1993.
- FELMAN S. (1978), *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Le Seuil.
- FERRARI O. (1982), *Borges en dialogues*, tr. fr., La Tour-d'Aigues, L'Aube/Zoé, 1985.
- FREUD S. (1895), « Esquisse d'une psychologie scientifique », SE 1, in *La Naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1956.
- FREUD S. (1900), *L'Interprétation des rêves*, SE 4-5, tr. fr. Paris, PUF, 1967.
- FREUD S. (1901), *Psychopathologie de la vie quotidienne*, SE 9, tr. fr., Paris, Payot, 1975.
- FREUD S. (1905), *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, SE, tr. fr., Paris, Gallimard, 1930.
- FREUD S. (1908), « La création littéraire et le rêve éveillé », in *Essais de psychanalyse appliquée*, tr. fr., Paris, Gallimard, 1933.
- FREUD S. (1910), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, SE, tr. fr., Paris, Gallimard, 1927.
- FREUD S. (1911), « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa (le président Schreber) », SE 12, in *Cinq Psychanalyses*, Paris, PUF, 1982.
- FREUD S. (1911), *Formulations on the two principles of mental functioning*, SE, 12.
- FREUD S. (1915), « L'inconscient », SE 14, in *Œuvres complètes*, tome XIII, Paris, PUF, 1988.
- FREUD S. (1916), « Fugitivité », SE 14, *Revue française de psychanalyse*, 1956, 20, 3, pp. 307-315.

- FREUD S. (1919), « L'inquiétante étrangeté », SE 18, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.
- FREUD S. (1920), « Au-delà du principe du plaisir », SE 18, in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.
- FREUD S. (1923), « Le Moi et le Ça », SE 18, in *Œuvres complètes*, tome XVI, Paris, PUF, 1991.
- FREUD S. (1925), « La négation », SE 19, in *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, PUF, 1985.
- FREUD S. (1927), *L'Avenir d'une illusion*, SE 20, Paris, PUF, 1932.
- FREUD S. (1930), *Malaise dans la civilisation*, SE 21, tr. fr., Paris, PUF, 1971.
- FREUD S. (1933), *Nouvelles Conférences d'introduction à la psychanalyse*, SE 22, Paris, Gallimard, 1984.
- FREUD S. (1938), *Abrégé de psychanalyse*, SE 23, Paris, PUF, 1978.
- GAGNEBIN M. (1994a), *Fascination de la laideur*, Seyssel, Champ Vallon.
- GAGNEBIN M. (1994b), *Pour une esthétique psychanalytique, l'artiste stratège de l'inconscient*, Paris, PUF.
- GENETTE G. (1982), *Palimpseste*, Paris, Le Seuil.
- GENETTE G. (1987), *Seuils*, Paris, Le Seuil.
- GLAUDES P. (1990), *Contre-textes. Essais de psychanalyse littéraire*, Toulouse, Ombres.
- GOLDSCHMIDT G.-A. (1989), « Traquer l'intime », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 40, p. 264.
- GORI R. (1977), « Entre cri et langage », in Anzieu D. et coll., *Psychanalyse et Langage*, Paris, Dunod.
- GREEN A. (1971), *Le Discours vivant*, Paris, PUF.
- GREEN A. (1973), « Le genre neutre », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 7, pp. 251-262.
- GREEN A. (1988), « La pulsion et l'objet », in Brusset B., *La Psychanalyse du lien*, Paris, Le Centurion.
- GREEN A. (1992), *La Déliaison*, Paris, Les Belles Lettres.
- GRODDECK G. (1923), *Le Livre du ça*, tr. fr., Paris, Gallimard, 1973.
- GUILLAUMIN J. (1975), « Psychanalyse, épreuve de la réalité psychique », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 12, pp. 163-187.
- GUILLAUMIN J. (1980), *Corps, création, entre lettres et psychanalyse*, Lyon, PUL.
- GUILLAUMIN J. (1983), « La souffrance travaillée par la pensée », in *Souffrance, Plaisir et Pensée*, Paris, Les Belles Lettres.
- GUILLAUMIN J. (1987a), « Les enveloppes psychiques du psychanalyste », in Anzieu D. et coll., *Les Enveloppes psychiques*, Paris, Dunod.
- GUILLAUMIN J. (1987b), « Le préconscient et le travail du négatif dans l'interprétation », communication prépubliée du 46^e congrès des psychanalystes, Liège, 1986, *Revue française de psychanalyse*, 51, 2, pp. 701-712.
- GUILLAUMIN J. (1987c), *Entre blessure et cicatrice, le destin du négatif dans la psychanalyse*, Seyssel, Champ Vallon.
- GUILLAUMIN J. (1989), « L'esthétique psychanalytique et la création : hypothèses métapsychologiques », *Cahiers pour la recherche freudienne*, 4, Département Esthétique

- et Psychanalyse, Paris X-Nanterre, pp. 39-53.
- GUILLAUMIN J. (1996a), « Scène primitive, dénis et clivage », in *Monographie de la Revue française de psychanalyse*, « De quelques scènes », Paris, PUF, pp. 97-120.
- GUILLAUMIN J. (1996b), « Expérience esthétique et identité à l'adolescence », *Adolescence*, numéro d'automne.
- GUILLAUMIN J. (1996c), « L'acte d'interprétation et la transformation des pulsions dans la séance psychanalytique », *Topique*, 60, pp. 182-196.
- HAMON P. (1973), « Un discours contraint », *Poétique*, 16, Paris, Le Seuil.
- HOCHMANN J. (1994), *La Consolation*, Paris, Odile Jacob.
- HUSSERL E. (1929), *Méditations cartésiennes*, tr. fr., Paris, Armand Colin, 1931.
- IGNACE DE LOYOLA (xvi^e s.), *Exercices spirituels, Journal des émotions, rassemblés in Écrits*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991.
- INOUE Y. (1949), *Le Fusil de chasse*, tr. fr., Paris, Stock, 1982.
- JAMES H. (1896), *L'Image dans le tapis*, tr. fr., Paris, Pierre Horay, 1957.
- JOUBE P.J. (1935), *Sueur de sang*, Paris, Gallimard.
- JULIET C. (1988), « Entretien de F. Ascal avec C. Juliet », *Art et Thérapie*, 26/27, pp. 33-36.
- KAËS R. (1980), « Esprits de corps et création mythopoétique dans le processus groupal », in Guillaumin J. et coll., *Corps, création, entre lettres et psychanalyse*, Lyon, PUL.
- KAËS R. (1985), « Filiation et affiliation », *Gruppo*, 1, pp. 23-46.
- KAËS R. (1986a), « Le pacte dénégatif. Éléments pour une métapsychologie des ensembles trans-subjectifs », in Missenard A. et coll., *Figures et modalités du négatif*, Paris, Dunod.
- KAËS R. (1986b), « Chaîne associative groupale et subjectivité », *Connexions*, 47, pp. 7-18.
- KAËS R. (1993), *Le Groupe et le sujet du groupe. Éléments pour une théorie psychanalytique du groupe*, Paris, Dunod.
- KANT E. (1781), *Critique de la raison pure*, tr. fr. A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, Aubier, 1965.
- KANT E. (1790), *Critique de la faculté de juger*, tr. fr. A. Renaud, Paris, Aubier, 1995.
- KLEIN M. (1921-1945), *Essais de psychanalyse*, tr. fr. Paris, Payot, 1968.
- KLEIN R. (1970), *La Forme et l'Intelligible*, Paris, Gallimard.
- KRIS E. (1952), *Psychanalyse de l'art*, tr. fr., Paris, PUF, 1978.
- LACAN J. (1966), *Écrits*, Paris, Le Seuil.
- LACAN J. (1978), *Le Séminaire - Livre II*, Paris, Le Seuil.
- LAFON M. (1990), *Borges ou la réécriture*, Paris, Le Seuil.
- LEIRIS M. (1939), *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard.
- MANN T. (1924), *La Montagne magique*, tr. fr., Paris, Le Livre de Poche, 1991.
- MARNAT M. (1974), *Michel-Ange*, Paris, Gallimard.
- MELTZER D. et WILLIAMS M.H. (1988), *The Apprehension of Beauty. The*

- Role of Aesthetic, Conflict and Development, Art and Violence*, Clunie Press, Roland Harris.
- MERLEAU-PONTY M. (1964), *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard.
- MICHAUX H. (1938), « Lointain intérieur », in *Plume*, Paris, Gallimard, 1963.
- MICHAUX H. (1946), « En pensant au phénomène de la peinture », in *Passages*, Paris, Gallimard, 1963.
- MICHAUX H. (1948), *Ailleurs*, Paris, Gallimard.
- MICHEL-ANGE (1507-1560a), *Sonnets*, tr. fr. G. Ribemont-Dessaignes, Paris, Club français du livre, 1961.
- MICHEL-ANGE (1507-1560b), *Poèmes*, présenté et traduit par P. Leyris, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1992.
- MICHELANGIOLU BUONARROTI (1507-1560), *Rime (a cura di Enzo Noè Girardi)*, Bari, Laterza & Figli, 1960.
- MILNER J.-C. (1978), *L'Amour de la langue*, Paris, Le Seuil.
- MONEGAL E.R. (1978), *Jorge Luis Borges, biographie littéraire*, tr. fr., Paris, Gallimard, 1983.
- M'UZAN M. de (1977), *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard.
- OLLIER C. (1964), « Thèmes du texte et du complot », *Cahier de l'Herne « Borges »*, Paris, Le Livre de Poche, 1981.
- PAINTER G. (1966 et 1985), *Marcel Proust* (vol. 1 et 2), Paris, Mercure de France.
- PANOFKY E. (1924), *Idea*, tr. fr. H. Joly, Paris, Gallimard, 1983.
- PARAT C. (1988), *La Dynamique du sacré*, Lyon, Césura.
- PESSOA F. (1935), *Sur les hétéronymes*, tr. fr. Le Muy, Unés, 1985.
- PESSOA F. (1982), *Le Livre de l'intranquillité*, tr. fr., Paris, Christian Bourgois, 1988.
- PONTALIS J.-B. (1978), « Se fier à... sans croire en... », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 18, pp. 6-14.
- POULET G. (1968), « Une critique d'identification », in *Les Chemins actuels de la critique*, Paris, 10/18.
- PROUST M. (1913-1927), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1987-1989.
- PROUST M. (1954), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1971.
- RACAMIER P.C. (1980), *Les Schizophrènes*, Paris, Payot.
- REVERDY P. (1927), *Le Gant de crin*, Paris, Flammarion, 1968.
- RICŒUR P. (1975), *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil.
- RIVERS J.E. (1980), *Proust and the Art of Love*, New York, Columbia Press.
- ROBERT M. (1960), *Kafka*, Paris, Gallimard.
- ROSENBERG B. (1991), « Masochisme mortifère et masochisme gardien de la vie », in *Monographie de la Revue française de psychanalyse*.
- ROSENBERG B. (1997), « Le Moi et son angoisse », in *Monographie de la Revue française de psychanalyse*, Paris, PUF.
- SABATO E. (1964), « Les deux Borges », *Cahier de l'Herne « Borges »*, Paris, Le Livre de Poche, 1981.
- SEGAL H. (1967), « La technique de Melanie Klein », in *Délire et Créativité*, Paris, Des Femmes, 1987.
- STAROBINSKY J. (1970), *La Relation critique*, Paris, Gallimard.

- SUPERVIELLE J. (1938), « Dieu parle à l'homme », in *La Fable du monde*, Paris, Gallimard.
- THAON M., KLEIN G. et GOIMARD J. et al. (1986), *Science-fiction et Psychanalyse*, Paris, Dunod.
- TODOROV T. (1981), *Mikaël Bakhtine et le principe dialogique*, Paris, Le Seuil.
- TUSTIN F. (1986), *Autistics Barriers in Neurotic Patients*, Londres, Carnac Book; tr. fr., *Le Trou noir de la psyché*, Le Seuil, 1989.
- VALÉRY P. (1928), *Calepin d'un poète*, Paris, Gallimard; repris in *Œuvres complètes (tome 1)*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », date ?.
- VALÉRY P. (1929), « Littérature », in *Œuvres complètes (tome 2)*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », date ?.
- VASARI G. (1550-1568), *Le Vite de'più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Florence, Sansoni, 1906, nouv. éd. 1981; tr. fr. sous la dir. de A. Chastel, *La Vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1981-1988.
- VASSE D. (1974), *L'Ombilic et la Voix*, Paris, Le Seuil.
- WINNICOTT D.W. (1960), « Distorsion du Moi en fonction du vrai et du faux self », in *Processus de maturation chez l'enfant*, Paris, Payot.
- WINNICOTT D.W. (1966), « Clivage des éléments masculins et féminins chez l'homme et la femme », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 7, pp. 301-314.
- WINNICOTT D.W. (1971), *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, tr. fr., Paris, Gallimard, 1975.