



# Le processus de création sous l'éclairage projectif

**Michèle Emmanuelli**

DANS **LE CARNET PSY** 2007/5 n° 118 , PAGES 38 À 43

ÉDITIONS **LE CARNET PSY**

ISSN 1260-5921

DOI 10.3917/lcp.118.0038

Date de mise en ligne : 01/02/2010

**Article disponible en ligne à l'adresse**

<https://shs.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2007-5-page-38?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Le Carnet Psy.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

## Le processus de création sous l'éclairage projectif

MICHÈLE EMMANUELLI

L'oeuvre de Didier Anzieu se définit tout à la fois par la diversité et par l'unité : diversité des formations, des fonctions, des champs investis, des intérêts culturels. Et unité d'une pensée qui tisse des fils reliant les différents domaines explorés, faisant des ponts entre lectures, expériences culturelles, pratique, écriture, éclairant à partir de ces différents vertex un même objet, le fonctionnement psychique.

Cet objet, il en aborde l'exploration dans sa thèse de doctorat de psychologie, avec un cas exemplaire, celui du père fondateur de la psychanalyse : l'étude, centrée sur l'auto-analyse de Freud et articulée autour des principales découvertes qui en découlent, explore les sources de la psychanalyse à partir des modalités d'un fonctionnement psychique organisé classiquement sur le mode hystérophobique. Ce travail novateur, qui s'inscrit dans un des déplacements identificatoires dont se soutient l'évolution d'Anzieu, permet en outre d'éclairer le processus créateur en amorçant la mise en évidence de différentes étapes qui le constituent. Par la suite, Didier Anzieu s'attache surtout à étudier les particularités actuelles de cet objet d'étude : c'est essentiellement sur les traductions du narcissisme, dans la psychopathologie comme dans l'art, que ses travaux offrent des perspectives éclairantes.

Dans un entretien avec René Kaës, publié dans *Les voies de la psyché* en 1995, il évoque son évolution dans le domaine des processus de pensée, en proposant une chronologie : "Je me suis intéressé au travail créateur à partir de la correspondance de Freud avec Fliess, et à partir de son *Interprétation des rêves* ; et ensuite je me suis intéressé au Moi-peau à partir du travail que j'ai fait sur le génie créateur. Maintenant je préfère oeuvrer au développement de la théorie du Moi-peau en théorie du moi-penser (...)" (1995, p. 34). En réalité, sa créativité fonctionne en réseau, à l'image d'un Moi-peau à la trame tout à la fois souple et contenante, mettant en jeu, pour reprendre la grille des fonctions de la

peau, du moi et du penser qu'il propose dans *Le Penser* (1994), les fonctions de maintenance, contenance, constance, correspondance : il travaille, dans le même temps, sur des sujets différents ; il les aborde en dégageant, pour chacun, des perspectives originales qu'il transpose de l'un à l'autre, les utilisant comme "code" novateur : en 1974, il publie tout à la fois *L'Auto-analyse de Freud* et *La naissance de l'inconscient*, l'article princeps *Le Moi-peau*, et *Psychanalyse du génie créateur*. Plus tard, aux travaux cliniques sur le Moi-peau, publiés dans son ouvrage éponyme en 1984, font écho les études sur Samuel Beckett et sur Francis Bacon. Les textes littéraires servent parfois de cas clinique : sa remarquable interprétation de la nouvelle de Bioy Casares, *L'invention de Morel*, comme figuration de la personnalité narcissique, est un exemple du genre (1984). Il illustre par ces travaux, et tout particulièrement par l'ouvrage *Beckett et le psychanalyste* (1992), sa propre définition de ce qui différencie l'oeuvre banale de l'oeuvre originale : "l'originalité réside, entre autres, dans l'effet de distance (et de surprise consécutive) entre le corps de l'oeuvre et le code" (1981, p. 118). Balancement réussi dans ce double mouvement, entre deux sources psychiques nécessaires à la création : le lien au corps maternel, l'appui le plus fondamental pour le narcissisme qui soutient l'oeuvre, et la référence paternelle, support d'un surmoi qui introduit à l'ordre symbolique.

Un autre aspect de ses travaux est moins connu des psychanalystes, mais fort bien connu des psychologues : c'est sa contribution à l'introduction, en France, des méthodes projectives. Il en a soutenu l'utilisation dans la pratique clinique et dans la recherche, ainsi que la diffusion, par un livre toujours réédité en collaboration avec Catherine Chabert, et par l'ouverture de la collection *Psychismes*, qu'il dirige chez Dunod, à des ouvrages proposant une interprétation psychanalytique de ces épreuves. Il s'en explique rapidement, avec humour, dans l'introduction du livre *Auto-portrait en peau avec groupes*, qui réunit en 1992 des contributions qui lui sont consacrées. Je le cite : "Une voix malicieuse me souffle cet éloge : Au premier regard, l'oeuvre de Didier Anzieu peut sembler disparate. Quoi de commun entre les méthodes projectives

et Beckett, entre l'auto-analyse de Freud et l'étude du fonctionnement des groupes ? La réponse est simple : Didier Anzieu s'est intéressé avec une grande constance à ce qui passionne toujours le plus chacun d'entre nous : soi-même ! Mais il a essayé de faire de lui-même une oeuvre scientifique. Il a commencé par ce qui attire toujours 40 ans après les étudiants en psychologie : les méthodes projectives et le psychodrame : prudemment, le jeune psychologue apprend à se reconnaître et à se différencier sans que l'engagement soit trop âpre : projeter ou jouer ne sont pas encore transfert à vif et élaboration mentale. Après la prudence, l'aventure." (1992, p. 7)

Cette aventure, il s'y est lancé, de son propre aveu -en particulier dans les travaux sur la création- en appui sur une identification héroïque à Freud (1974). C'est sans doute par une identification héroïque à Didier Anzieu que j'ai proposé ce titre associant processus de création et éclairage projectif. Pourtant, jamais Didier Anzieu n'a eu l'idée de soumettre le processus de création à l'éclairage de ces épreuves. Poussés par la même curiosité que celle qu'il manifeste dans son approche des oeuvres d'art, dynamisés par la perspective d'appréhender, par les épreuves projectives, le processus créateur d'une manière nouvelle, quelques-uns l'ont fait -dont je suis. Après avoir surtout évoqué les apports originaux de Didier Anzieu dans le domaine de la création, et pour rendre hommage à la vigueur et l'audace de sa pensée mais aussi à la grande liberté qu'il a toujours souhaité offrir aux chercheurs qu'il a dirigés, je dirai quelques mots sur les apports des épreuves projectives : si elles ne peuvent, décidément, dévoiler les ressorts de la création, elles éclairent des aspects du fonctionnement psychique du créateur qui confirment la pertinence de certaines propositions d'Anzieu.

L'approche psychanalytique de la création cherche, depuis Freud déjà, à en comprendre les sources : à partir de quoi crée-t-on ? Quels sont les processus psychiques qui permettent à certains d'accéder à un fonctionnement particulier que, reprenant la métaphore utilisée par Proust pour le romancier Bergotte, Anzieu qualifie de "décollage" (1974)? Ce décollage différencie la créativité de la création qui donne lieu

à une oeuvre aboutie, apportant du nouveau, oeuvre susceptible de toucher les tiers auxquels elle est toujours destinée, et qui en reconnaissent la valeur, quel que soit le mode de rapport que le créateur entretient avec eux. Même dans le cas extrême de Glenn Gould, celui d'un homme connaissant depuis l'enfance des difficultés de communication avec autrui, un homme habité par la musique qui l'accompagne sans cesse, lui procure la seconde peau nécessaire à sa survie, si la vie a été organisée de manière à se soustraire, très tôt, aux contacts directs avec le public, elle lui a permis aussi de tourner toute son énergie vers un moyen de communication indirecte de son art, l'enregistrement. Ce public vient relayer le destinataire interne, la figure intérieure qui soutient et parfois retient ou surveille le créateur. Le regard sur l'oeuvre une fois aboutie introduit un tiers nécessaire à la légitimation de l'oeuvre et de son auteur.

Si l'auteur est travaillé (au sens corporel du terme) par la création, le lecteur, l'auditeur ou le spectateur l'est aussi. Et résoudre l'énigme de l'oeuvre d'art demande à prendre en compte non seulement le créateur mais aussi son destinataire. Qu'est-ce qui, d'une oeuvre, vient toucher le public ? Les grandes oeuvres, atteignant les "points névralgiques" (Green, 1980, p.153) de l'inconscient du destinataire, sollicitant affects et représentations inconscients, ont un effet qui opère quelle que soit l'époque de sa production.

Mais on peut aussi s'interroger sur les résonances particulières d'une production artistique avec le fonctionnement psychique de ses contemporains : dans *Les traces du corps dans l'écriture* (1977), Didier Anzieu évoque les écrits de Beckett, en supposant que "notre époque se reconnaît en lui plus du fait de niveaux discordants dans la structuration du moi, de failles dans l'enveloppe du soi, d'un fonctionnement psychique de type schizoïde que du fait des fantasmes". Au plan de la méthode, il critique l'étude psychanalytique des oeuvres d'art qui repose sur le rapprochement du fantasme organisateur de l'oeuvre et des supposés fantasmes inconscients de l'auteur, retrouvés dans des données issues de diverses sources (autobiographie, lettres, journal intime). Il développe la thèse suivante : ce ne sont pas les fantasmes de l'auteur qui font l'originalité de

l'oeuvre. Ils fonctionnent comme contenu latent de celle-ci et en assurent la portée générale. Ce qu'elle a de particulier, c'est sa forme : la création transforme le contenu latent en contenu manifeste.

Avec l'étude de la forme -et en particulier, chez l'écrivain, du style, on approche ce qui constitue un fil rouge du travail d'Anzieu : la mise en évidence du rapport au corps et du narcissisme dans la création. "Le style, écrit-il dans *Les traces du corps dans l'écriture* est une affaire qui concerne les limites (et l'incertitude des limites) du soi, les niveaux de structuration du moi et leurs failles, les leurres par lesquels le moi cherche à fasciner la conscience. Le style est le produit du travail psychique propre au préconscient, qui permet d'inscrire dans le texte les vécus corporels" (1977, p. 180).

Comment opère le processus créateur ? Didier Anzieu publie en 1981 *Le corps de l'oeuvre*, ouvrage remarquable, dont il dit qu'il est son préféré et le moins apprécié du public. Il y propose une poétique -l'étude de la production de l'oeuvre par le créateur- ancrée sur la théorie psychanalytique, et y décrit la démarche créatrice selon cinq phases distinctes. Dans la première, le créateur éprouve un état de saisissement, en laissant se produire une régression ou dissociation du moi, dans un moment psychotique non pathologique, qu'Anzieu rapproche des hallucinations normales décrites par Freud dans *Constructions dans l'analyse*. Dans la seconde étape, le créateur prend conscience d'un ou plusieurs représentants psychiques inconscients jusque-là réprimés, refoulés, ou jamais encore mobilisés : représentation, affect, ou image motrice, qu'il fixe dans le préconscient comme noyau d'une activité de symbolisation. La solitude, nécessaire lors de la phase précédente, devient ici difficile et doit laisser la place à un lien privilégié avec un interlocuteur unique -tel que Fliess le fut pour Freud. La troisième phase permet d'ériger ce représentant psychique en code organisateur de l'oeuvre et de choisir un matériau qui peut donner un corps à ce code. Enfin, les troisième et quatrième phases renvoient à la composition de l'oeuvre en détails et à sa production à l'extérieur, cette dernière étape engageant le rapport du créateur à l'oeuvre qui s'achève et son rapport au public à venir.

Toutes ces phases ne sont pas toujours présentes et leur ordre est susceptible de varier, ou de se condenser, selon le créateur. L'hypothèse de Didier Anzieu est que ce dernier passe généralement par ces cinq phases et doit changer chaque fois d'attitude, d'état psychique et d'économie de fonctionnement : être créateur, c'est être capable de changer plusieurs fois de registres de fonctionnement pendant l'avancement du travail de création et de s'en tenir au même registre tant qu'il est approprié : cela suppose une certaine liberté de jeu entre des sous-systèmes psychiques bien différenciés et bien affirmés. (1981, p. 95).

Les sources du travail d'Anzieu sur ce point sont de trois ordres : l'étude de patients en analyse faisant l'expérience de certaines de ces phases, l'étude des grandes oeuvres qui portent en elles des traces des processus qui les a produites, l'observation de son propre fonctionnement lors de moments de création. Sa théorisation porte en effet les marques d'expériences personnelles. Il le dit à René Kaës à propos du Moi-peau : "Je suis devenu à travers les problèmes liés à mon enveloppe psychique le créateur du Moi-peau : la découverte analytique est une forme d'auto-analyse succédant à une psychanalyse forcément non finie, indéfinie" (1995, p. 41). Avec le concept de Moi-peau, c'est "ce qui (lui) avait été fourni en trop qui (lui) devenait pensable" explique-t-il dans un entretien avec Gilbert Tarrab (1986, p. 9).

On peut aussi retrouver la référence à des expériences vécues ou reconstruites dans certaines de ses hypothèses sur les prédispositions à la créativité. L'évocation, dans *Le corps de l'oeuvre*, d'interactions précoces marquées par l'hyperstimulation maternelle, assorties d'une nécessaire intervention paternelle, fait écho à ce qu'il dit de ses propres expériences dans *Une peau pour les pensées* : d'une part, une relation maternelle qui le fait passer précocement "du trop au manque, du manque au trop" (1986, p. 12), d'autre part, l'appui sur un amour paternel fiable et solide (13-14). L'ancrage sur l'auto-analyse, qui nourrit ses oeuvres, les rend particulièrement authentiques et cette authenticité contribue à expliquer la vive résonance que nous avons avec elles, même si, pour retourner à la métaphore de Proust sur l'art du romancier, "le génie consiste

dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété” (*A la recherche du temps perdu*, Pléiade, I). Cette formule évocatrice d’une fonction narcissique -ou transnarcissique pour reprendre le terme d’André Green- de l’oeuvre me ramène à ce qui m’apparaît, dans les apports de Didier Anzieu, particulièrement pertinent, et dont j’ai éprouvé à nouveau la force en relisant ses articles et ouvrages, ainsi que ses textes sur Bacon et sur Beckett : la place donnée au narcissisme dans le processus de création et dans le fonctionnement psychique du créateur ; l’accent porté sur les sources corporelles intriquant sensations, affects et pulsions. Anzieu situe la création non tant dans la perspective freudienne de la sublimation de la pulsion (terme rarement utilisé par lui) que dans celle de la créativité qui souligne la prévalence du narcissisme, dont il décline les effets de paradoxe. Si la pulsion participe au matériau de la création, c’est, en tant qu’inemployé quantitativement, au même titre que les émois et les sensations inélaborés ; c’est aussi dans son impact sur le narcissisme du créateur débordé par son déferlement.

Mais l’inemployé peut être qualitatif : ici, Didier Anzieu dégage une particularité du créateur déjà décrite par Michel de M’Uzan, particularité paradoxale puisqu’elle inscrit la création dans une difficulté de symbolisation. L’écrivain crée “pour se saisir de quelque chose qui lui échappe, qui est lui et qui n’est pas lui (...) -pour s’en saisir ou mieux encore pour s’en dessaisir en l’expulsant de soi dans l’oeuvre” (1980, p. 120). Et, en effet, Elfried Jelinek en fait l’aveu dans un entretien récent : “Tout ce qu’on ne peut pas penser, il faut l’écrire. L’impensable, il faut l’exorciser dans l’écriture, comme par une conjuration du sort, c’est le seul moyen que le cerveau n’explose pas”(Seuil, 2007).

Ce qui marque les productions exceptionnelles, pour Anzieu, c’est qu’ “une expérience est advenue, qui n’a pas été enregistrée, ni même éprouvée comme telle, car elle était celle d’un autre, disparu depuis (...) ou (l’intéressé) n’existait pas comme sujet apte à l’éprouver (...) Autour de cet impensé, de cet innommable, de cet irréprésenté, de cet éprouvable, l’oeuvre compose une peau imaginaire, analogue à celle du

rêve, et une peau symbolique de mots, dans un entrelacs d’images plastiques et sonores” (1980, p. 124). Les épreuves projectives de certains créateurs qui ont accepté de passer Rorschach et TAT rendent compte, en effet, de difficultés de symbolisation qui contrastent avec l’aspect abouti de leurs oeuvres (Emmanuelli M., 2001 ; Peruchon M., Orgiazzi Balland I., 2005). Tantôt l’excitation qui prévaut face aux sollicitations du matériel projectif, et qui désorganise le discours, se transpose avec une intensité hautement symbolisée dans des tableaux éclairés par cette source pulsionnelle. Tantôt les protocoles profondément inhibés, qui révèlent une difficulté majeure à imaginer, à “jouer”, relevant d’un fonctionnement opératoire, font écho à l’oeuvre en évoquant la lutte contre l’angoisse de vide suscitée par un objet défaillant, qui entraîne des difficultés de représentation de la séparation et de la perte. L’oeuvre, ancrée sur l’agir, permet alors d’exprimer de manière symbolisée affects et représentations, ou plutôt de les évacuer, à l’instar des objets insuffisamment traités par la fonction *alpha* de la psyché maternelle ? Quoi qu’il en soit, c’est au plus proche de l’expérience corporelle, de ses rythmes, de l’alternance présence/absence auxquels ceux-ci renvoient, qu’elle se constitue.

Le noyau sensible trouvé par le créateur aux marges de lui-même et qu’il invente pour créer, nous dit en effet Anzieu, est très proche d’une expérience du corps : c’est un invécu corporel, un matériau psychique primaire. Les oeuvres de Bacon et Beckett illustrent à ses yeux de façon complémentaire l’impact “catastrophique” des sensations sur la psyché. En lien avec un défaut précoce du pare-excitation, ces sensations vécues dans l’excès et le débordement pour le premier, dans l’effacement pour l’autre, nourrissent des oeuvres qui, chez Bacon, donnent figuration à cette violence, traduisent en image les troubles du Moi-peau, ou, chez Beckett, reflètent le vacillement de la perception de l’objet, dont découle le sentiment d’innommable, d’absurde.

Bacon, qui décrit un “brouillard de sensations” lorsqu’il crée, parle d’ “attraper la sensation et de la mettre sur la toile”. Le traumatisme lié à un surplus d’excitation, dû sans doute aux particularités de l’enfant,

et au défaut de contenance et de “transformation” de la fonction maternelle, peut aboutir à l’autisme, à l’enfermement, à l’exemple du personnage de Grenouille, agrippé à l’olfaction dans le roman de Süskind *Le parfum*. Il peut aboutir à des oeuvres qui touchent, tout en dérangeant profondément le public, devenu dépositaire d’une identification projective en quête de contenant et de transformateur. Chez certains artistes, la fragilité narcissique et dépressive, qui appauvrit les protocoles de projectifs et donne à voir un traitement perceptif visant le déni de l’altérité, peut être source d’un processus créatif qui, apaisant l’artiste, parvient aussi à toucher le public.

Michel de M’Uzan (1964) explique la nécessité de passer par l’oeuvre par un défaut du système d’élaboration psychique : on peut mieux comprendre dès lors ce défaut de symbolisation qui apparaît comme caractéristique prévalente des protocoles de projectifs de créateurs reconnus, peintres et écrivains. Au-delà de cette difficulté à symboliser, on peut aussi grâce aux épreuves projectives mettre en évidence des modalités particulières d’appui sur le perceptif qui éclairent, chez certains, le substrat de la créativité en référant celle-ci à une utilisation très particulière du percept et du sensoriel, qui supplée aux difficultés d’élaboration psychique. L’excès de réceptivité pulsionnelle et sensorielle qui semble être à la source intime du processus créatif, et se lie aux temps premiers d’organisation du psychisme, aboutit, quand il peut être utilisé, à la création. Celle-ci les utilise, les transpose, en dévoile la trace dans l’oeuvre, avec une distance plus ou moins réussie, le clivage permettant souvent un double registre de fonctionnement ; elles aboutissent parfois, comme c’est le cas chez Van Gogh, à un envahissement hallucinatoire ; elles provoquent sans doute aussi les mouvements défensifs massifs qui mènent au contrôle, au rejet de l’excitation, à l’attachement désymbolisé à la matière.

J’aimerais conclure cet exposé, qui m’a donné le grand plaisir de suivre Didier Anzieu au fil de certains de ses textes, avec deux citations qui reflètent, me semble-t-il, sa position devant la création et sans doute devant la vie. “L’oeuvre -écrit-il- est l’affirmation narcissique de la liberté psychique

des humains face à l’inéluctable nécessité extérieure (...) tout créateur (...) le devient par un besoin d’acte en quelque sorte gratuit et pour inscrire dans une oeuvre le rêve ou la volonté d’échapper aux limites de sa vie individuelle, voire de la condition humaine” (1977, p. 618).

Christine Anzieu-Premmeur va parler à présent de la naissance de la pensée et de l’humour. La seconde citation, issue d’une brève nouvelle de Didier Anzieu, publiée dans le recueil *Contes à rebours*, illustre l’humour de ce dernier. La nouvelle, intitulée *Le Désert des Tartares*, commence ainsi : “La cinquantaine approchant, il avait lu avec irritation le *Désert des Tartares*. La destinée du lieutenant Giovanni Drogo le scandalisait. Passer sa vie à différer de vivre lui semblait inconcevable, inadmissible, contradictoire”. Le protagoniste est un universitaire qui, à partir de cette prise de conscience, court sa vie durant après le processus de création tout en remettant à plus tard sa véritable réalisation et finit “de plus en plus végétatif, mais cela ne le gênait pas”. Voici la fin : “Avant de mourir, il connut un éclair de lucidité, sut qu’il avait raté son destin, prit peur de la mort. Il eut un second éclair : il découvrit que vivre consistait pour chacun à chercher une façon personnelle de gâcher son existence et que la pensée pouvait contribuer à ce résultat. Il comprit aussi que le lieutenant Giovanni Drogo (le héros de Buzzati) l’avait deviné avant lui et il mourut mal car mourir lui apparut comme l’ultime manière de rater sa vie” (1975, p. 63). Le colloque d’aujourd’hui, centré sur la pensée vivante de Didier Anzieu, nous montre comme penser/créer peut être une manière de réussir sa vie, et même l’au-delà de celle-ci.

**Michèle Emmanuelli**

*Professeur de psychologie clinique  
et de psychopathologie*

*Université Paris Descartes, Institut de psychologie,  
Laboratoire de psychologie clinique et de psychopathologie (LPDP)*

*Psychanalyste, membre de la SPP*

#### Références bibliographiques

Anzieu D., (1974), *L’Auto-analyse de Freud et la découverte de la psychanalyse*, 2 t., Paris, PUF.

Anzieu D., (1974a), *Le moi-peau*, *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 9, p. 195-208.

- Anzieu D., (1974b), *Psychanalyse du Génie créateur*, Paris, Dunod.
- Anzieu D., (1975), *Contes à rebours*, Paris, Christian Bourgois.
- Anzieu D., (1977), Les traces du corps dans l'écriture, in Anzieu D., (dir), *Psychanalyse et langage. Du corps à la parole*, Paris, Dunod.
- Anzieu D., (1977-78), La structure nécessairement narcissique de l'œuvre, *Bulletin de psychologie*, 36, 21, p. 612-618.
- Anzieu D., (1980), Les antinomies du narcissisme dans la création littéraire, in Guillaumin J., *Corps création*, Lyon, PUL.
- Anzieu D., (1981), *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard.
- Anzieu D., (1984), *Le Moi-peau*, Paris, Dunod.
- Anzieu D., (1992), *Beckett et le psychanalyste*, Paris, Ed. L'Arche/Archimbaud.
- Anzieu D., (1992), Auto-portrait avec groupes, in *Portrait d'Anzieu avec groupes*, Paris, Ed. Hommes et perspectives.
- Anzieu D., (1994), *Le Penser*, Paris, Dunod.
- Anzieu D., (1996), Beckett et Bion, in Anzieu D., *Créer, détruire*, Paris, Dunod.
- Anzieu D., Chabert C., (1983), *Les méthodes projectives*, Paris, PUF (7ème éd.).
- Anzieu D., Monjauze M., (1993), *Francis Bacon ou le portrait de l'homme désespéré*, Paris, L'Aire/Archimbaud.
- Anzieu D., Tarrab G. (1986), *Une peau pour les pensées*, Paris, Clancier-Guénaud.
- Emmanuelli M., (2001), Place et rôle de l'affect dans le processus de sublimation artistique, *Bulletin de psychologie*, 54(5)/455, p. 553-561.
- Green A., (1980), Le double fantôme. A propos du Coin plaisant d'Henry James, in Guillaumin J., *Corps création*, Lyon, PUL.
- Green A., (1982), La réserve de l'incrédible, in Nicolaïdis N., Schmid-Kitsikis E., (éd.) *Créativité et/ou symptôme*, Paris, Clancier-Guénaud.
- Jelinek E., Lecercf C., (2007), *L'entretien*, Paris, Ed. du Seuil.
- Kaës R. (dir.), (1995), *Les voies de la psyché*, Paris, Dunod.
- Lhopital M., (1997), L'insoutenable capacité de panser-penser la séparation, *Cahiers de psychologie clinique*, 3, p. 113-135.
- M'Uzan M. de, (1964), Aperçu sur le processus de la création littéraire, in *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1977.
- Peruchon M., Orgiazzi-Balland I., (2005), Désir et création, *Cahiers de psychologie clinique*, 24, p. 87-100.
- Proust M., *A la recherche du temps perdu*, Paris, Pléiade.
- Süskind, (1985), *Le parfum*, Paris, Fayard.