

**PUNEREA ÎN ABIS ȘI FENOMENUL DE TRANSFER.
PSIHOBIOGRAFUL ÎN IPOSTAZELE LUI PSYCHÉ ȘI ACTEON**

Mihai ȘERBAN¹

Abstract

Gide's literature can be regarded as a means of achieving self-discovery, as it functions like self-conducted psychoanalysis: the technique mise-en-abyme (namely, the concealing of the author in a character-writer, the author's alter-ego, who, in turn, is concealed in another alter-ego – for instance, the relationship Gide/Walter/Allain in Les cahiers d'André Walter) allows the writer both to live again a trauma that marked his personality, and at the same time to dissociate from it, to control it at a conscious level. Similarly, Jean Starobinski identifies the ideal critical path as a two-stage process: the critic's immersion in and fascination by the studied universe vs. dissociation from it, and controlling his emotional reaction and feelings. This paper parallels Gide's employment of la mise-en-abyme in his writing and Starobinski's critical work, although the latter does not overtly refer to Gide's literature.

Keywords: mise-en-abyme, transference, psychobiography, author/character, alter-ego

Opera lui Gide este un obiect privilegiat al unei lecturi psihobiografice pentru că autorul, lăsând să transpară în ea datele identității sale celei mai intime și în același timp beneficiind de avantajele pe care ficțiunea le are asupra jurnalului, a transformat-o într-o adevărată psihanaliză pe cont propriu, despre al cărei final doar unui specialist în domeniu poate totuși să aprecieze dacă a fost unul fericit sau nu. Prin procedeul punerii în abis, care cel puțin la Gide presupune integrarea contextului „producerii” operei în interiorul ei² și dedublarea scriitorului într-un personaj care „este și nu este el însuși”, acesta a creat posibilitatea fenomenului de transfer (fenomen de care depinde efectul terapeutic în cura psihanalitică), arată Dominique Fernandez, urmând o intuiție a lui Jean Delay:

„[...] un certain nombre d'oeuvres constituant en elles-mêmes des psychanalyses; non point tant, sans doute, les journaux intimes, contre lesquels l'objection adressée à toute

¹ Bucharest University of Economic Studies, mihai.serban@rei.ase.ro

² Lucien Dällembach numește acest tip de scenariu care „face vizibil invizibilul” și anume „agentul” și „procesul producerii” operei „punere în abis a enunțării” (p. 100); aceasta este opusă „punerii în abis a enunțului” care presupune „o repetiție internă”, o reluare prin „condesare” sau „citare” a conținutului unei narațiuni (Ibidem, p. 76), și „punerii în abis a codului” căreia îi este specifică „revelarea principiului de funcționare” și organizare a operei (Ibidem, p.127).

auto-analyse solitaire reste valable, à savoir que sans la condition d'interpsychologie créée par le transfert sur la personne du psychanalyste, nul ne saurait triompher des résistances intérieures opposées par la censure à l'exploration de son inconscient. Mais lorsque l'écrivain, passant du journal intime au roman, arrive à donner corps au personnage du double, qui n'est ni tout à fait l'auteur ni tout à fait un autre, ne peut-on penser que son oeuvre est déjà une sorte de cure? Comme l'écrit Jean Delay: « Entre le romancier et son double s'opère précisément un transfert, positif ou négatif, qui l'aide à prendre conscience de son propre fonds. Ici intervient une relation d'inter-psychologie qui pour être fictive n'en est pas moins efficace et peut remplacer, à certains égards avantageusement, celle du patient avec son médecin.» Remarquons accessoirement que les meilleurs sujets d'étude pour le psychobiographe ne seront ni les purs intimistes, comme Amiel ou Maine de Biran, ni les purs créateurs, comme Balzac ou Thomas Hardy, mais ceux dont l'oeuvre, tout en reflétant étroitement les problèmes personnels de leurs auteurs, au point d'ailleurs de comporter une part importante de journal intime proprement dit, n'en constitue pas moins un effort de dédoublement et de transfert: Gide et Pavese, Baudelaire et Drieu La Rochelle, Vigny et Kafka, Jean-Jaques Rousseau et Leopardi.”³

Aceeași condiție a „interpsihologiei” care favorizează trecerea barierei rezistențelor interioare, satisfăcută în cazul operelor literare prin crearea unui personaj care „este și nu este” scriitorul, este pusă în evidență de Freud, în cazul vorbei de duh, prin semnalarea importanței rolului jucat de terț. Ascultătorul reprezintă, în mod fulgurant, acel „dincolo” cum se exprimă Lacan, unde „recunoașterea dorinței”, a intenției latente, „se înnoadă cu dorința de recunoaștere”⁴. Atunci când remarcă importanța rolului terțului în formarea vorbei de duh, nu este exclus ca Freud să contureze de fapt o situație transferențială prin care se dejoacă mecanismul refulării, cu atât mai mult cu cât cei care au o „înclinație specială pentru producția spirituală” sunt cel mai adesea „persoane nevrotice”⁵ pentru care spiritul devine un prilej de a da glas unor „tendințe puternice” cu caracter inconștient. Pentru exprimarea unor astfel de tendințe, Gide nu a ales însă „circuitul scurt” al vorbei de duh, cum ar spune Didier Anzieu, ci pe acela al unui travaliu creator complet care trece cu succes pragul „creativității” (pentru Anzieu cuvântul de spirit „scurcircuitază” adesea traseul unei opere, el este semnul unei „creativități” care nu ia forma unei creații autentice) și reprezintă, de asemenea, o cale privilegiată de autocunoaștere.

Legătura pe care Jean Delay și Dominique Fernandez o stabilesc între transpunerea scriitorului într-un „dublu romanesc”, specifică punerii în abis gideene, și transfer apropiat, în mod implicit, un procedeu artistic de un fenomen specific terapiei analitice⁶. Însă trebuie precizat că succesul psihanalizei prin literatură nu constă în instalarea transferului, în răsfrângerea spontană a unor conținuturi afective pozitive sau negative, dragoste sau ură, ale autorului asupra alter ego-ului său, ci în conștientizarea acestei răsfrângerii. Freud subliniază în numeroase rânduri că deși transferul are un rol esențial în terapia analitică, regresia tulburărilor pacientului survine

³ *Op.cit.*, pp. 56-57; Dominique Fernandez citează dintr-un studiu al lui Delay apărut în același an cu primul volum din *La jeunesse d'André Gide*, și anume „Névrose et création”, *Aspects de la psychiatrie moderne*, P.U.F., 1956; același paragraf este reluat și în *La jeunesse...*, ed. cit., vol.I, pp. 592-593.

⁴ Jacques Lacan, „L'instance de la lettre dans l'inconscient”, în *Écrits*, Éditions du Seuil, Paris, 1966, p. 524

⁵ *Cuvântul de spirit și raportul său cu inconștientul*, ed. cit., p. 156

⁶ Transferul apare de fapt și „în afara” terapiei: „[...] fenomenul de transfer este constant, omniprezent în relațiile de tot felul, fie ele profesionale, ierarhice, amoroase etc. În acest caz, deosebirea de ceea ce se petrece în cadrul unei analize constă în faptul că cei doi parteneri cad pradă, fiecare în parte, propriului transfer, de care cel mai adesea nu au cunoștință [...]” (*Dicționar de psihanaliză*, sub direcția lui Roland Chemama, Editura Univers Enciclopedic, București, 1997, art. „Transfer”, p. 358).

în momentul depășirii lui, în momentul trecerii de la o iubire sau ură prin care analizatul „reeditează” în relația cu medicul o situație traumatică de care a fost marcat profund, la luciditate. Fenomenele de transfer „aduc un serviciu neprețuit, făcând să devină actuale și manifeste pornirile amoroase ascunse și uitate ale pacientului, deoarece în definitiv nimeni nu poate fi ucis *in absentia* sau *in effigie*”⁷. Totuși vindecarea vine numai odată cu subordonarea „pornirilor afective” de către „considerațiile raționale”, de către „intelect”. Rezultă de aici că punerea în abis constituie o cale de autocunoaștere nu în măsura în care suscită un transfer, ci doar în aceea în care mijlocește conștientizarea lui.

Transferul este posibil și în lipsa integrării contextului de realizare a operei în operă și a dedublării scriitorului într-un personaj investit cu funcția auctorială. Plăsmuirea unui personaj oarecare poate să atragă după sine o reacție afectivă inconștientă față de acesta⁸. Dar tematizarea dedublării, prin includerea fictivă în operă a „agentului” și a instrumentarului facerii ei, implică și o conștientizare a transferului întrucât autorul se privește „pe sine”, de fapt pe dublul său, reacționând față de personajul care îl sensibilizează afectiv. De altfel, în cazul *Caietelor lui André Walter*, opera la care se referă Jean Delay atunci când dezvoltă teoria relației transferențiale dintre romancier și personaj, drama aducerii în prezent, a reactualizării unor conținuturi psihice refulate, nu este trăită atât de Gide, cât de Walter, autorul fictiv al cărții. Este oarecum hazardat să vorbim despre transferul autorului real asupra personajului care „este și nu este el însuși”, din moment ce pe de o parte acest transfer este doar prezumtiv, nu putem ști dacă se produce cu adevărat⁹, pe de altă parte Walter reacționează afectiv în mod vizibil față de eroul său, Allain. Și totuși Jean Delay și Dominique Fernandez au dreptate atunci când menționează un transfer al lui Gide asupra lui Walter pentru că raportul autorului real cu dublul său romanesc este reluat „în oglindă” de acela între Walter și Allain (altfel spus de cel între un dublu și un „dublu al dublului”).

Ar fi cu siguranță neinspirat să-i acuzăm pe cei doi psihanaliști de faptul că descriu transferul lui Walter asupra lui Allain și îl prezintă ca pe un transfer al autorului real asupra personajului. „Scăpările” teoriei lui Delay sunt absolut scuzabile (mai puțin cele ale reformulării ei de către Fernandez, e adevărat) întrucât ele sunt specifice traducerii în cuvinte a unei intuiții, pe care prea multe scrupule, prea multe deliberări terminologice ar atenua-o. Descoperirea de către Delay a transferului lui Gide/Walter față de Walter/Allain implică ea însăși o reacție afectivă a „psihobiografului” față de „modelul” său, care impune celui care o surprinde să o trateze cu grija infinită cu care Psyche „se apleacă asupra trupului adormit al lui Eros” întrucât el însuși nu va întârzia să devină o Psyché. Însă pentru ca interpretul să nu împărtășească soarta lui Acteon, să nu fie sfâșiat de haita în derută a propriilor dorințe obscure, ieșite la lumină în momentul psihanalizării unui artist, sau în acela al „supunerii unui psihobiograf unui examen psihobiografic”, este important să stăpânească această haită, să îi poruncească, să se folosească de

⁷ „Despre dinamica transferului”, *Opere*, vol. XI, *Tehnica psihanalizei*, Editura Trei, București, 2004, p. 100

⁸ Dintr-un anumit punct de vedere plăsmuirea unui personaj oarecare este imposibilă, orice percepție (ori invenție) constituind de fapt un act de autopercepție, o dedublare inconștientă, așa cum susțin teoreticienii proiecției. Transferul neconștientizat față de un personaj care nu este în mod evident un dublu, este o reacție datorată unei realizări artistice proiective (sau unei lecturi proiective) rămasă necunoscută în această calitate a ei.

⁹ Precauțiile noastre au mai degrabă o coordonată metodologică pentru că este în afara oricărei îndoieli că a existat o relație transferențială între Gide și Walter, depășită prin conștientizarea ei. Pentru a ne convinge nu trebuie să căutăm neapărat dovezi în *Jurnal*, unde cu siguranță ele pot fi identificate (este suficient să ne referim la acea „discretă sporire a lucidității” autorului notelor zilnice, în urma încheierii *Caietelor*, observată de către L. M. Chauffier), întrucât această relație este atestată de modificarea raporturilor scriitorului cu personajele următoare, de trecerea tratată de la romantismul furibund al începuturilor literare, la clasicismul pe care Gide și-l arogă.

întreg sprijinul pe care i-l oferă limbajul, lucru pe care nu îl poate face vânătorul metamorfozat în cerb de către Artemis. De aceea, cu toate că *am văzut* noi înșine cum urmele lui Gide/Walter se confundă cu cele ale unui Walter/Allain (iar cele ale unui Delay/Acteon în ipostază de vânător, cu cele ale unui Gide/Acteon transformat în cerb), vom atrage atenția că nu autorul real trăiește un transfer față de personajul său, ci Walter, autorul-personaj, față de Allain, o ficțiune de gradul al doilea. Este important să introducem această precizare pentru că ea menține o distanță securizantă între lumea autorului/interpretului și lumea personajelor imaginare. Astfel, reușim să „ținem aprinsă lampa lui Psyché”, participăm la spectacolul proximității zeului, al comunicării stranii a lumilor, și în același timp evităm „destinul lui Acteon”, nu părăsim postura de spectator.

Suprapunând mitul lui Psyché și Eros cu cel al lui Acteon, Starobinski atrage atenția asupra necesității desprinderii interpretului din relația sa transferențială cu autorul studiat, prin conștientizarea ei. „Lampa aprinsă” cu ajutorul căreia tânăra îndrăgostită contemplă chipul zeului adormit este o metaforă foarte potrivită pentru ceea ce Freud numește un „transfer tandru” (într-un anumit sens moderat), ce nu alterează capacitatea de autocunoaștere, de conștientizare, a celui care îl trăiește. „Agresivitatea”, „indiscreția nelegiuită”, concupiscenta din privirea pe care Acteon o aruncă trupului dezvelit al lui Artemis echivalează însă cu un „transfer intens”, devastator care face ca realitatea subiectului să se autodevoreze, compulsia de repetiție prevalând asupra facultății critice, asupra intelectului.

Pentru Eugen Simion prin „unirea” celor două mituri, la finalul studiului *Psihanaliză și cunoaștere literară*, Starobinski dă naștere unei „mici fabule” care „ar putea exprima condiția criticului modern în raport cu metodele pe care le folosește”¹⁰. „Avertismentul” teoreticianului genevez ar viza un interpret-Acteon „înghițit de câinii metodei lui”. Sfârșitul celui care a făcut din critică „un perpetuu *discurs* despre metodă”, „un *discurs despre discursuri*”, ignorând obiectul firesc al acesteia, numit oarecum prudent de către Starobinski, în contextul structuralist în care se exprimă (sau mai degrabă *împotriva* căruia se exprimă): „subiectul structurant al operei” (în același timp „omul care scrie” – cu alte cuvinte „eul profund” proustian – și „omul care trăiește”, tălmăcește Eugen Simion), nu are nimic impresionant: „S-ar putea să nu existe nici măcar un Chiron care să ne ridice o statuie pentru a consola câinii care ne-au sfâșiat...”¹¹ Continuarea „fabulei” starobinskiene, de către criticul român, îi conferă o notă inedită, dar este posibil să-i modifice semnificația. Este adevărat că în *Psihanaliză și cunoaștere literară* Starobinski semnalează, așa cum o face în numeroase rânduri în lucrările sale, pericolul dezvoltării unei analize tautologice, care „se restrânge”, „se strangulează”, se încheie asupra ei înseși. Această „autofagie” a expunerii, a utilizării unui „vocabular prestabilit”, incapabil să includă obiectul vizat se plasează însă la antipodul situației descrise alegoric în „fabula” menționată. Acteon nu este un interpret locvace, dar al cărui discurs trece pe lângă țintă pentru că a ratat o revelație potențială. Câinii săi, un simbol mai degrabă al intuiției, al unei gândiri pre-noționale, îl călăuzesc direct spre locul secret unde se scaldă zeița vânătorii, iar spectacolul la care participă îl lasă mut, așa cum remarcă, de altfel, Eugen Simion: „[Acteon] este transformat într-un cerb, ceea ce vrea să spună: i se ia cuvântul, i se interzice posibilitatea de a comunica (reproduce) ceea ce văzuse”¹². Vânătorul metamorfozat în propria pradă este interpretul care nu menține „distanța”, care se identifică cu obiectul căutării sale, „blestemat” nu atât la mutism, cât la a împrumuta

¹⁰ Eugen Simion, *Întoarcerea autorului*, Cartea românească, București, 1981, p. 90

¹¹ Ibidem, p. 92

¹² Ibidem, p. 91

limba operei, la a o repeta precum „un ecou”, arată Starobinski. Este vorba despre o tautologie contrară celeilalte, întrucât în acest caz prin vocea interpretului opera trimite la operă¹³.

Avem, astfel, față în față două excese, două tendințe de „însingurare” ale discursului critic: „Dacă e preasupus operei, el împărtășește solitudinea operei; dacă e prea independent de aceasta, înseamnă să urmeze un drum singular și solitar, iar referința critică să nu mai fie decât un pretext accidental care, riguros vorbind, să trebuiască să fie eliminat [...] Oricare din aceste pericole se poate defini ca o pierdere a relației și ca o pierdere a diferenței.”¹⁴. Soluția este ca cele două experiențe să se manifeste simultan, fără ca balanța să încline nici în favoarea empatiei, a cufundării într-un delir dionisiac care îi anulează interpretului identitatea, nici în favoarea alcătuirii unui discurs critic absolut rațional, însă autotelic, independent față de operă, un „delir al inteligenței”: „Traiectul critic se desfășoară, în măsura posibilului, între *a accepta totul* (prin simpatie) și *a situa totul* (prin comprehensiune). În felul acesta ne vom asigura că legea internă a discursului critic rămâne strict relativă față de legea internă a operei analizate, trecând de la o dependență iubitoare la o independență atentă.”¹⁵

¹³ Metafora criticului-Acteon devorat de „câinii metodei” sale, propuse de Eugen Simion, are probabil ca punct de plecare capitolul „Le structuralisme à/ a sa place” din *L'arbre jusqu'aux racines*. În prima parte a acestuia, intitulată simbolic „Psyché sans Acteon”, Dominique Fernandez aduce un elogiu, binemeritat, lui Claude-Edmonde Magny, „unul dintre cei mai serioși și mai străluciți critici ai anilor 50”, autoare al cărei spirit empatic nu a oprit-o să conteste lectura psihanalitică a operelor de artă (dintr-un fel de pudoare, până la urmă) și să prefigureze critica structuralistă, deși ea însăși face parte dintr-o vârstă a unei critici „inventive și spontane, metaforice și vagabonde”. A doua parte, „Acteon sans Psyché”, este dedicată lui Tzvetan Todorov ale cărui scrieri, în ciuda limpezimii și inteligibilității lor, participă la eșecul unei metode care absolutizează latura științifică a criticii, eludând „simpatia”, legătura emoțională cu obiectul cercetării. *Introducere în literatura fantasticului*, una dintre cele mai importante contribuții ale lui Todorov la edificarea structuralismului, ar fi o „mașinărie foarte minuțios pregătită să muște în gol (s.n.)”. În sfârșit, ultima parte a secțiunii, numită „Psyché și Acteon” descrie în mod sintetic opera critică a lui Jean Starobinski, un adevărat model pentru Fernandez, în care „spiritul de finețe”, întâlnește în mod fericit „spiritul de geometrie”, iar psihanaliza „dă mâna” cu analiza riguroasă de tip structuralist. Într-o notă Fernandez dezambiguiază subtilurile alese, arătând că teoreticianul genevez ar fi putut să înlocuiască titlul „auster” al „Relației critice” cu formula „Psyché și Acteon” care ar pune în valoare „diferența pe care acesta o stabilește între mitul cunoașterii îndrăgostite, care își îmbogățește obiectul și mitul curiozității anatomice, care se distruge pe ea însăși.” (*op.cit.*, p. 97, nota 1) Nu este exclus totuși, ca prin identificarea simbolică a criticului empatic cu Psyché și a celui de formație structuralistă cu Acteon, Fernandez să se lase el însuși „devorat” nu atât de propriul discurs imagistic, cât de propriile idiosincrazii. Dezlegarea pe care o propune finalului la *Psihanaliză și cunoaștere literară* ni se pare reductivă și poartă urmele evidente ale unei proiecții. Acteon poate într-adevăr să trimită la criticul care cade într-o fascinație nefericită pentru „anatomia” zeiței-opera și în consecință este blestemat să se istovească într-o căutare vană. Însă o asemenea viziune (în care ostilitatea față de structuralism se îmbină probabil cu o anumită atitudine heterofobă) este pândită de ridicol și denaturează sensul textului lui Starobinski. Tânărul transformat în cerb și sfâșiat de câinii săi este victima îndrăznelii nesăbuite de a-și fi împins căutarea mult prea departe. Plecat la vânătoare Acteon descoperă locul secret unde se scaldă zeița care patronează această artă, zeița care îl mână pe urmele ei și îl scoate înaintea haitei, ceea ce face ca el să fie o victimă a întâlnirii, nu a ratării acesteia. Aceluiași pericol se expune și cititorul, avertizează Starobinski la începutul paragrafului care ne interesează: „S-ar putea susține că e nefast să vrei să cunoști prea multe. Nu e oare periculos să împingi prea departe explorarea metodică a unei realități pe care poezii o consideră accesibilă numai divinației inspirate?” (*op.cit.*, p. 246) Prin urmare, riscul menționat este exclusiv acela pe care îl comportă critica de tip psihanalitic (în fond vorbim despre finalul la „Psihanaliză și cunoaștere literară”) ce urmărește pășirea în universul secret al operei, nu și acela al criticii de tip structuralist care, pentru că „menține distanța” față de operă, este pasibilă să „muște în gol”. Concluzia lui Starobinski marchează o progresie: „critici, fiți Psyché, veniți în proximitatea operei, dar ferivi-vă să rămâneți prizonierii ei, recăpătați-vă propriul statut, altfel veți sfârși precum Acteon!” (este posibil ca Fernandez să denatureze cu bunăștiință sensul evident al fragmentului, citindu-l prin prisma întregii lucrări unde într-adevăr se face diferența între o citire de tip empatic care la limită se poate confunda cu opera și o citire rațională, distantă care la limită poate să nu stabilească nici un contact cu aceasta).

¹⁴ Jean Starobinski, „Relația critică”, în vol. omonim, ed. cit., p. 38

¹⁵ Ibidem, p. 39

Iată idealul „traiectului” actului de interpretare, exprimat de către un teoretician care, deși se simte îndatorat față de psihanaliză¹⁶, se arată extrem de circumspect față de o disciplină în mod evident tributară obiectului ei de studiu: „Oricât de sinceră e la Freud intenția de a regăsi sensul *literal* al dorinței în dosul imaginilor și al simbolurilor care-o ascund, el nu poate evita să nu recurgă, chiar și în cadrul acestei cercetări, la un limbaj încărcat de imagini. « Metalimbajul » său, care se vrea riguros științific, este contaminat de obiectul corespunzător. Prin aceasta, vedem stabilindu-se cea mai strânsă conivență între retorica psihanalitică și fenomenele pe care le transformă în obiect al cercetării și interpretărilor sale”¹⁷. Rezervele lui Starobinski față de limba freudiană (un fel de limbă mută a lui Acteon?) nu îl împiedică totuși să se facă „ecoul” ei. În fond, această „trecere de la o dependență iubitoare”, față de operă, „la o independență atentă”, a criticului, reprezintă o reformulare destul de transparentă a imperativului depășirii de către pacient a transferului față de medic, prin conștientizarea lui. Ceea ce înseamnă, oarecum retroactiv, citindu-l de data aceasta pe Freud prin intermediul lui Starobinski, că și pacientul unui tratament psihanalitic realizează la rândul său un act de interpretare, mai precis de autointerpretare. Lucru valabil, de asemenea, pentru un autor precum Gide, ale cărui scrieri au într-o anumită măsură valoarea unei cure psihanalitice pe cont propriu.

În ipostaza sa de interpret, nu al unei opere ci al dramei lui interioare, Gide parcurge simultan două experiențe. Pe de o parte cea a transferului, a pierderii de identitate, a „abolirii distanței”¹⁸: el însuși este acel Walter care, singur în fața oglinzii, percepe în reflexul său un Allain atât de înspăimântător încât nu mai știe dacă privește ori este privit, dacă se află înaintea oglinzii sau în interiorul ei. Pe de altă parte cea a reconstituirii identității, a menținerii distanței: în fond scriitorul nu a pătruns nici o clipă în spațiul lumii ficționale, „a situat totul”, a înțeles totul. Supraveghindu-se în permanență, făcând ca lumina lui Psyché să cadă nu doar asupra chipului zeului adormit, ci și asupra chipului lui Psyché, contemplându-l pe Eros, Gide evită blestemul care se abate asupra privirii „nelegiuite”, concupiscente a lui Acteon care, pentru că nu se poate întoarce asupra ei înseși, dispare în lumea de patimă din care provine. Aceasta nu înseamnă că Acteon nu e prezent în cărțile sale. Din contră: Gide suferă împreună cu Walter blestemul unei zeițe răzbunătoare care se scaldă în apele oglinzilor din lumea eroului său. Însă, în mod ciudat, tocmai pentru că un Walter-Acteon piere în interiorul lor, Gide descoperă o „dependență iubitoare”, asemenea celei a lui Psyché, față de o cu totul altă imagine apărută în unde. Este greu să vorbim și de o „independență atentă” față de această imagine pentru că acolo Eros nu va fi niciodată singur, ci întotdeauna însoțit de Artemis: Walter este fermecat de spectacolul „derbedeilor” care se bălăcesc într-un râu nepăsători, iar în coșmarurile sale îi apare o Emmanuèle al cărei zâmbet monstruos ca cel al „păpușilor de ceară” lasă să i se vadă „toți dinții” și a cărei căutătură e la fel de tăioasă precum o „sabie”, moneda falsă a lui Bernard strălucește în jurnalul-oglină al lui Edouard, iar Vincent, dublul său, se cufundă în istoria cumplită a unei doamne Griffin/th, a unei doamne „grifon”, nimeni alta decât o Artemis sălbatică. Adorația senină a lui Psyché este amenințată astfel în permanență să lase locul iubirii autodestructive a lui Acteon. Există întotdeauna ceva furtiv, culpabil în privirile unor personaje precum Walter, ori Edouard, ceea ce îi indică drept victime ale unei transcendențe interiorizate care i-a condamnat să fie sfâșiați de câinii propriilor dorințe.

Ajungem astfel la o concluzie ciudată pentru că este ca și cum am spune că Gide se străduiește „să imite” în cărțile sale o „fabulă” născocită de către Starobinski la câteva decenii de

¹⁶ Jean Starobinski, „Psihanaliză și cunoaștere literară”, *op. cit.*, p. 242

¹⁷ *Ibidem*, p. 240

¹⁸ Jean Starobinski, „Interpretul și cercul său”, *op.cit.*, p. 154

la finalizarea *Falsificatorilor de bani*. Nu cumva am dat trasat noi înșine un cerc interpretativ care ignoră obiectul analizei, descoperind la final nu opera, ci preconcepția noastră despre aceasta? Putem recunoaște cu adevărat în textele lui Gide îmbinarea celor două mituri realizată de către Starobinski? Este greu de dat un răspuns sigur. Nu este evident că Psyché și Eros, Acteon și Artemis sunt prezenți în personajele scriitorului francez. Însă este în afara oricărei îndoieli că realitatea pe care o alegorizează teoreticianul genevez în „fabula” sa poate fi regăsită în experiența producerii și receptării operei gideene. Un pericol mult mai mare decât cel al analizei tautologice, întrucât nu poate fi combătut în mod rațional, și care îl pândește în egală măsură pe autor, și pe critic este acela de a se lăsa absorbit în universul ficțional. În raport cu acesta „delirul inteligenței” este infinit mai benign, dar și mai banal.

Referințe și bibliografie

- Anzieu, Didier.** 2004. *Psihanaliza travaliului creator*. București: Editura Trei.
- Chemama, Roland, ed.** 1997. *Dicționar de psihanaliză*, traducere dr. Leonard Gavrilu, București, Univers Enciclopedic.
- Dällenbach, Lucien.** 1977. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Édition du Seuil.
- Delay, Jean.** 1956, 1957. *La jeunesse d'André Gide*, vol 1-2, Paris, Gallimard.
- Delay, Jean.** 1956. „Névrose et création”, *Aspects de la psychiatrie moderne*, P.U.F.
- Dobrovsky, Serge.** 1977. *Fils*. Paris: Éditions Galilée.
- Fernandez, Dominique.** 1972. *L'arbre jusqu'aux racines*, Paris, Grasset.
- Fernandez, Dominique.** 1995. *Îngerul destinului*, București, Editura Rao International.
- Freud, Sigmund.** 1980. *Scrieri despre literatură și artă*, traducere și note de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Ed. Univers.
- Freud, Sigmund.** 2004. *Opere*, volumul 3, *Psihologia inconștientului*, traducere de Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei.
- Freud, Sigmund.** 2002. *Opere*, volumul 8, *Comicul și umorul*, traducere de Daniela Ștefănescu și Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei.
- Freud, Sigmund.** 2004. *Opere*, volumul 10, *Introducere în psihanaliză*, traducere de Ondine Dascălița, Roxana Melnicu, Reiner Wilhelm, București, Editura Trei.
- Freud, Sigmund.** 2004. *Opere*, volumul 11, *Tehnica psihanalizei*, traducere de Roxana Melnicu, București, Editura Trei.
- Gide, André.** 1932 – 1939. *Oeuvres complètes d'André Gide*, Édition de la Nouvelle Revue Française, Paris, Gallimard.
- Gide, André.** 1948. *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, Pléiade.
- Gide, André.** 1970. *Jurnal, Pagini alese*, traducere de Savin Bratu, București, Editura Univers
- Simion, Eugen.** 1981. *Întoarcerea autorului*, București, Cartea românească.
- Starobinski, Jean.** 1974. *Relația critică*, București, Editura Univers.