

Deux Narcisse, miroirs des fins : essai d'interprétation hégélien

Catherine Ébert-Zeminová
Université Charles, Prague



NARCISSSES, MIRRORS OF THE ENDS : ATTEMPT OF HEGELIAN READING

This paper attempts to cross-read the End of Art as it is conceptualized by Georg Wilhelm Friedrich Hegel, and André Gide's and Jean Lorrain's versions of the myth of Narcissus. The most relevant mythemes such as beauty, self-love, duplication, "specularity" and death are apprehended in their recovery by fin-de-siècle aesthetics. The hermeneutic back-and-forth movement between the two texts assesses the structural symbols carrying various models of the evolution of art and formulates what Hegel could have possibly understood by this concept. The results of our interpretation are then related to certain phenomena of the history of art, and particularly of literature in the 20th century.

KEYWORDS:

Aesthetics; French Literature; Symbolism and Decadence; Myth; Duplication; Specularity; End of Art; G. W. F. Hegel; A. Gide; J. Lorrain; Narcisse and Narcissism

MOTS-CLÉS :

Esthétique ; littérature française ; symbolisme et décadence ; mythe ; dédoublement ; spécularité ; Fin de l'art ; G. W. F. Hegel ; A. Gide ; J. Lorrain ; Narcisse et narcissisme

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2022.3.3>

La présente contribution est un essai de mettre en relation le thème de la fin de l'art avec un *topos* magistral du tournant des XIX^e et XX^e siècles, le mythe de Narcisse. Si elle fait correspondre plusieurs de ses mythèmes à certaines thèses du *Cours de l'esthétique* de Georg Friedrich Wilhelm Hegel, qu'elle entrecroise par places avec *La Phénoménologie de l'Esprit*, elle le fait à partir d'une logique ou, pour être moins péremptoire, d'une supposition qu'il est facile de deviner mais dont il convient d'explicitier quand même le fondement. La conception de l'évolution et surtout de la fin de l'art que Hegel a élaborée en appelle d'elle-même au mythe qui parle de la beauté et de sa fin ; et elle y fait appel ensuite d'autant plus que ce mythe devint l'emblème, l'« enseigne », le véhicule des fantasmes d'une époque amoureuse des paroxysmes esthétiques et du déclin. Elle avait retenu de l'une des versions originelles du mythe, celle d'Ovide, surtout le tragique hymen d'Eros (avec ses implications esthétiques) et de



Thanatos parce que, chose connue, ce mythe proposait une structure d'accueil à son besoin tenace de redéfinir ses deux idées maîtresses, celle du Beau et celle de la fin¹, aussi bien que les liens entre elles, tout en les pensant dans une interdépendance intime souvent déterministe.

Parmi l'infinie profusion des Narcisse symbolo-décadentistes, nous avons retenu le *Traité du Narcisse. Théorie du symbole* d'André Gide (1891) et *Narkiss* de Jean Lorrain (1902)². Notre choix fut guidé par l'intérêt d'avoir deux versions du mythe différentes par rapport à l'hypotexte mais différentes aussi entre elles, surtout en ce qui concerne la manière de chacune de reconfigurer la fin de Narcisse et de traiter la « logique » sinieuse de la relation entre la beauté, le dédoublement spéculaire et la mort.

Ces trois mythèmes constituent le noyau dur des textes de notre corpus que l'on pourrait rappeler malgré sa notoriété comme suit : le très jeune et le très beau Narcisse se laisse envoûter par sa beauté qu'il soupçonne d'abord et dont le reflet le confirmera dans son attitude. La découverte de l'image transforme cependant un amour de soi au départ intuitif en passion qui fait dépérir le jeune homme parce qu'il ne peut satisfaire son désir³. Et c'est justement ce nœud qui soutient le paralélisme que nous voudrions faire apparaître : Narcisse absorbé par sa beauté ou par le reflet de cette dernière figurera pour nous l'art ou sa valeur fondatrice, le Beau, ou encore l'esthétique entendu, pour désigner cette catégorie dans son opposition avec le laid, comme « le » esthétique sur le modèle des adjectifs substantivés masculins à valeur neutre (tels le tragique, l'inconscient, etc.). Le mode et les aléas de la relation de Narcisse à soi représenteront par conséquent le destin de l'art ou du Beau dans la mesure dans laquelle celui-ci prend conscience de soi et dans laquelle le récit construit cette prise de conscience en relation causale, voire causaliste avec sa fin. Du reste le concept de Hegel ne sollicite pas moins le mythe qu'il n'en est sollicité, si bien que les deux ensembles placés en vis-à-vis, en miroir n'ont qu'à gagner à être lus l'un à la lumière de l'autre, et *vice versa*. Notre lecture croisée espère ainsi saisir les virtualités de sens des deux sous-groupes du corpus dont elle entend les faire jaillir par le va-et-vient herméneutique, telles des étincelles produites par leurs décharges, les heurts de l'histoire de Narcisse chez Gide et Lorrain et l'histoire de l'art chez Hegel.

Les thèmes que détiennent les mythèmes évoqués sont : la relation à soi, la relation à sa propre beauté, le dédoublement — l'image spéculaire et l'agonie, la mort. On peut remarquer dans un premier temps que le récit de Gide et le conte de Lorrain conformément à l'hypotexte motivent le rapport exacerbé à soi par la beauté exceptionnelle du sujet. Elle justifie qu'il se préfère mais allège à la fois en circonstance atténuante

1 À prendre dans les sens multiples : fin de l'Occident, de la civilisation, des traditions ou des catégories, des faits et phénomènes plus restreints et plus particuliers.

2 A. Gide, « Le traité du Narcisse. Théorie du symbole », *Romans, Récits et soties. Œuvres lyriques*. Introd. M. Nadeau, notices et bibliographie Y. Davet et J.-J. Thierry. Paris : Gallimard, 1958, p. 3-12 ; J. Lorrain, « Narkiss », *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*. Paris : Paul Ollendorf, 1912, p. 59-82.

3 Plus précisément, il peut satisfaire uniquement son désir scopique, mais non son désir charnel.

ce qu'Ovide et Hegel à sa suite⁴ tiennent pour une faute, à cette précision près que le philosophe insiste sur le caractère dégradant de la métamorphose de l'être humain en une entité végétale, animale ou *a fortiori* inanimée⁵.

La lecture que nous proposons est une expérimentation. Si cela revient à dire qu'elle est une entreprise hasardeuse, nous espérons que l'identification entre le personnage mythique choisi et l'art servira d'outil heuristique et herméneutique efficace et que les acquis escomptés auront égalé pour le moins ou surpasseront pour le mieux, les risques que nous avons pris.

UNE FIN OUVERTE CHEZ GIDE

Le traité du Narcisse. Théorie du symbole d'André Gide conjugue le mythe éponyme avec la Genèse biblique et place le héros d'Ovide aux côtés d'Adam⁶. L'entrecroisement des hypotextes se justifie au niveau général par la communauté de plusieurs archétypes, dont le caractère de *locus amœnus* du cadre et la complétude des deux personnages qui les dote d'autosuffisance et les rapproche des androgynes du *Banquet* de Platon⁷. Si les traités de Gide se rapprochent de la parabole par un degré sensible de narrativité, celui-ci ne fait pas exception. Le récit se compose d'une section préliminaire et de trois « mouvements » (inutile de faire observer que cette structure triadique rappelle les procédés dialectiques bien connus : thèse, antithèse, synthèse, voir *infra*) et avance sur un rythme d'alternance entre le héros ovidien et le premier homme de la Bible qui cèderont leur place au Poète⁸ dans la dernière section. Contrairement à Ovide, nous voyons dans le préambule Narcisse se lamenter de l'absence du miroir et donc de son image, et implorer à la fois une surface réfléchissante et le Paradis. Il trouve un fleuve mais à sa grande déception le plan d'eau lui renvoie seulement l'image de son environnement. Le premier mouvement introduit Adam qui est lassé par l'Eden, par son

4 Ovide, *Les Métamorphoses*. Trad., introd. et annot. J. Chamonard. Paris : GF-Flammarion, 2006. G. W. F. Hegel, *Estetika*. Trad. J. Patočka. Praha : Odeon, 1966, p. 297 et p. 333.

5 *Ibidem*, p. 330 sq. Ces développements de Hegel sur la valeur morale implicite du passage d'un état ontologique vers un autre sont repris par Pierre Brunel (*Le Mythe de la métamorphose*. Paris : J. Corti, 2004, la partie « Un mythe de la dégradation », p. 109–153).

6 À ces mythes d'une triple provenance Patrick Pollard adjoint les *Eddas* scandinaves, cf. P. Pollard, « Le Contenu du "Narcisse" », dans *Les débuts littéraires : d'André Walter à L'Immoraliste*. Paris : Gallimard, 1969, p. 152–164. La diversité des emprunts repérable déjà chez les romantiques serait due selon G. Steiner au statut émoussé de la mythologie antique comme réseau de référence de la culture d'alors. En réaction à son effritement certains poètes se forgent une mythologie toute personnelle sans se soucier outre mesure de son hétérogénéité (G. Steiner, *La Mort de la tragédie*. Trad. R. Celli. Paris : Gallimard, 1993, p. 316).

7 L'exégèse rabbinique accorde la complétude à Adam en s'appuyant sur le raisonnement suivant : comme le premier homme a été créé à l'image de Dieu, il possède la perfection de son Créateur. Et comme cette perfection est comprise comme une totalité (cf. les divinités douées du pouvoir d'auto-engendrement), elle s'identifie à la complétude, *eo ipso* à la co-présence des deux principes générateurs dans la première créature.

8 Pour ce qui est des majuscules, nous respectons doublement la graphie de Gide : en tant que choix d'auteur et en tant que procédé propre à l'allégorèse.



harmonie et sa perfection et qui brise un rameau d'Ygdrasil pour mettre fin à la monotonie accablante de son existence. Le geste sacrilège rompt l'achronie en instituant le temps, et du coup l'histoire. Le second mouvement revient à Narcisse. L'adolescent souffre maintenant plus encore de l'absence d'un espace-temps édénique, cette fois perdu à jamais par la faute d'Adam. Cependant il ne meurt pas : il demeure face aux apparences chariées par le cours du fleuve. Le Poète, personnage du troisième et dernier mouvement, vient se placer en surplomb, en contraste ou en tiers par rapport à Narcisse et Adam, afin de proposer une attitude — *tertium datur* — seule apte à résoudre l'enjeu dont tous les deux furent tourmentés mais auquel ils échouèrent.

L'interprétation canonique du traité que je rappellerai malgré sa notoriété assoit sa validité sur le dessein de l'auteur qui était de dispenser une leçon symboliste à la fois philosophique et esthétique : le monde étant divisé en l'intelligible et le sensible et celui-ci étant une copie imparfaite de celui-là, l'artiste est appelé à dévoiler les idées par le biais des phénomènes. Or pour bien accomplir sa mission de médiateur et de révélateur dont l'*éthos* romantique est manifeste (cf. le titanisme des héros romantiques) il doit éviter deux écueils dont le premier serait de ne pas aller chercher l'essence au-delà de l'apparence⁹. Il manquerait ainsi l'éternel, le permanent faute d'avoir su le dégager du temporel, de l'évanescence. L'autre danger est précisément la posture narcissique, un attachement trop complaisant à soi qui renferme le Créateur en lui-même et le conduit à manifester d'abord soi, voire à ne manifester que soi au détriment des vérités non-moïques.

Essayons maintenant de relever sur toile de fond de cette interprétation ce que notre grille donne à voir. À une première lecture déjà, la composition du traité et la configuration des personnages signalent ensemble une dialectique très opérante. L'évolution du Beau se fait ici en trois temps et le syncrétisme mythopoétique¹⁰, ressort essentiel des écritures finiséculars, réunit pour les en charger à tour de rôle trois personnages.

Le préambule : Narcisse qui soupire en vain après son image incarne le souhait du Beau de s'appréhender. Le Beau apparaît ici au moment où s'éveille en lui la tendance à s'objectiver, laquelle objectivation n'est pas possible tant qu'il ne dispose pas de son reflet, c'est-à-dire de sa représentation qui le divisera irrémédiablement en l'observateur et l'observé, en pôle-sujet et en pôle-objet. Ce Narcisse s'identifierait ainsi avec l'art de la fin du stade symbolique dans la périodisation hégélienne puisqu'il se cherche de manière confuse, instinctive. Bien qu'à tâtons, il aspire à s'affirmer en tant que tel et l'obstination qu'il manifeste à vouloir disposer de son image témoigne

9 Thématique protéiforme qui accompagne depuis toujours la réflexion sur l'art et l'imagination, en particulier quand ceux-ci font face à une mise en cause radicale. Sur ce sujet, voir Z. Šuman, « La haine de la littérature selon Bernard Lamy », *Svět literatury / Le Monde de la littérature*, numéro thématique spécial, *Fin de l'art ? Discours, pratiques, controverses*, 2022, p. 173–189.

10 La littérature sur ce sujet issue notamment de la mythocritique, est si ample que je me dispense de référencer ce point pris dans son ensemble, à une exception près, cf. M.-F. Melmoux-Montaubin, « Hypertextualita v dekadenci », dans E. Voldřichová Beránková — Š. Grauová (dir.), *Dusk and Dawn. Literature between two Centuries*. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2017, p. 47–55.



d'une force ou pulsion que je n'hésiterais pas à qualifier d'ontologique¹¹, qui est inhérente à l'esthétique et dont il est question dans d'autres contributions¹². Cette force travaillera Le Beau jusqu'à le faire accéder à la conscience de soi et à ce qui le fonde, à savoir sa valeur esthétique d'abord et la prééminence de celle-ci ensuite. Dès lors il sera en mesure d'assurer son essence par lui-même et en droit de revendiquer son autonomie. Ce trajet s'achèvera par le passage de l'en-soi au pour-soi, l'autonomie une fois acquise. Ce qui est en outre astucieux pour une lecture hégélienne, c'est que le chronotope du Paradis tient chez Gide bien plus au platonisme qu'au judéo-christianisme¹³. Le mot évoque ici en effet moins un *locus amœnus*¹⁴ qu'un lieu d'origine, d'*arché* qui équivaut à la sphère ontologique supérieure, celle des essences premières. Cette confusion ou hybridation des paradigmes nuance tout en la consolidant l'analogie entre Narcisse et Adam et fournit une caution à notre lecture. Le Narcisse gidien peut convoiter le Paradis car ce qu'il veut y conquérir est une essence (« sa vérité », « son âme », nous soulignons), précisément la sienne propre, dans un sens cependant très particulier. Les synonymes du champ lexical platonicien accompagnés de possessifs et désignant une réalité à laquelle le sujet veut accéder sont à entendre tout à la fois comme une vérité que le sujet posséderait, dont il serait maître, mais aussi comme une vérité sur soi, conquise en et sur soi, et identique à la conscience de soi qui a émergé d'un pressentiment diffus¹⁵.

Le premier mouvement : Adam, le prisonnier du Paradis, ne souhaite rien tant que d'en sortir parce que l'immobilité d'avant-le-temps provoque la lassitude et l'ennui. L'habitant humain du jardin divin souffre de l'inconscience, ce qui revient à dire de l'unité : d'un état qui empêche la représentation car l'essence et l'apparence — la chose et le signe, le réel immédiat et le symbole, etc. — ne se sont pas encore séparés. Leur identité garantit un état certes de perfection mais aussi d'indivision qui est un obstacle à l'accès à soi, le dédoublement étant la condition de ce dernier. Adam ose le sacrilège et ainsi, il met en marche l'histoire et avec celle-ci un état de différenciation. L'événement porteur de la non-identité entre le représentant et le représenté frappant l'art, le même clivage met fin dans notre optique au stade édénique ou adamique (mythique ou mythopoétique dans les typologies ou périodisations philosophiques ou anthropologiques¹⁶) en donnant corps aux conditions mêmes de la possibilité pour

11 Cf. les philosophies, à commencer par certains courants gnostiques et hermétiques jusqu'à Gaston Bachelard (qui analyse le « narcissisme cosmique » à plusieurs reprises dans *L'eau et les rêves*. Paris : J. Corti, 1942) selon lesquelles tout étant tend à advenir au jour, à se manifester.

12 Cf. A. P. Olivier, « Fins de l'art : la réception de Hegel dans la littérature française du XIX^e siècle », *Svět literatury / Le Monde de la littérature*, numéro thématique spécial, *Fin de l'art ? Discours, pratiques, controverses*, 2022, p. 15–35.

13 Nous laissons de côté l'aspect proprement religieux chez A. Gide.

14 Qui apparaît ici pour servir de contraste aux grisailles et l'aridité des lieux peu accueillants.

15 Que le solipsisme du Gide première manière doive beaucoup à A. Schopenhauer est patent. Voir à titre d'exemple A. Karatson, « Gide avant *Paludes* ou comment Narcisse devient romancier », *Littératures*, n° 17, automne 1987, p. 141–151.

16 Cf. les ouvrages de M. Eliade, R. Caillois, G. van der Leeuw, Z. Kratochvíl cités dans la bibliographie.



l'art ou le Beau de pressentir un statut supérieur qu'il conquerra en accédant à la conscience de soi¹⁷.

Le deuxième mouvement : Narcisse pâtit de l'imperfection des formes et de leur retour, mais au lieu de se douter qu'elles véhiculent un « contenu » qui les dépasse et qui est de l'ordre des vérités stables et ultimes, donc de celles qui ouvrent l'impasse d'une orientation horizontale sur une solution¹⁸, il est piégé dans un va-et-vient entre soi et soi.

Le troisième mouvement : l'apparition du Poète semble écarter, invalider ou dépasser, pour parler en hégélien, l'un et l'autre partis incarnés respectivement par Narcisse et Adam. Le Poète réussit en effet un double tour. Il est détenteur de la conscience dont la naissance amorce la dernière phase du devenir de l'art, mais sans être prisonnier de cette dernière comme l'était Narcisse, lorsque la découverte de soi par soi agit sur le sujet par l'envoûtement qu'elle produit, et qu'elle le tient captif au point que l'objet élu, voire l'objet unique du sujet est — ce sujet même. Le poète n'encombre pas, pour ainsi dire, l'espace de la réflexion¹⁹ par le soi et s'efface pour servir d'autant mieux de miroir au monde.

Arrêtons-nous maintenant sur un moment de l'« intrigue » particulièrement fécond pour la lecture hégélienne. Si la disparition du Paradis est à comprendre comme une métaphore de l'entrée dans l'histoire, l'art d'après-la-rupture entre de plain-pied dans l'historicité, ce qui emmène d'emblée la possibilité de sa fin. Narcisse-Adam forment un couple uni par l'analogie mais en même temps par l'opposition. Chacun désire la condition, l'état de l'autre, mais chacun ignore royalement que la possession de ce que lui-même n'a pas, loin d'assurer la satisfaction, suscite le même désir, celui d'une situation différente de la sienne. Les deux désirs sont alors opposés quant à leur objet mais identiques en ce que chacun est un désir de négation du donné actuel, et de passage vers un état différent. Tant que l'art se figerait dans la posture d'Adam ou dans celle de Narcisse, il resterait coincé dans l'un ou l'autre stade qui n'offrent pas de véritable issue. Seul le Poète est la figure du dépassement parce que la solution qu'il apporte réside dans la synthèse : c'est seulement après que l'art aura successivement mis à l'épreuve les deux attitudes qui corrèlent avec deux phases respectives de son devenir — et qu'il aura été mis à l'épreuve par elles d'abord en tant qu'en-soi et ensuite en tant que pour-soi — qu'il dissoudra le dilemme dans l'équilibre enfin acquis. À l'image du Poète l'art possède et perpétue deux qualités qu'il concilie : *primo*, une conscience de soi, *secundo*, une reconnaissance du non-esthétique. Cette conscience de soi serait la conscience de la primauté de l'esthétique, revendication et auto-lé-

17 Qui recopie terme pour terme la relation idéale et prêchée dans ce traité par Gide entre l'Idée et la forme composant le symbole ou, plus simplement, entre le symbole et son « contenu », son signifié.

18 Qu'on la formule en termes religieux, spirituels, psychologiques (là encore différents selon écoles et mouvements différents) ou autres : salut, expérience mystique, initiation, sagesse, accomplissement, satisfaction du besoin humain de transcendance ou du besoin d'autoréalisation, recherche de la « peak experience » (expérience de pointe)...

19 La graphie proposée par R.-R. Mougeot afin de distinguer deux significations — action/activité matérielle vs. mentale — de l'homophone, dans *Le Miroir, symbole des symboles*. Paris : Dervy, 1996.

gitimation apparues avec le XIX^e siècle²⁰ et radicalisées, dans le domaine littéraire, depuis la deuxième décennie du XX^e siècle grâce à la théorisation des formalistes russes étant donné que leur notion de « littérarité », avec celle, jakobsonienne, de fonction poétique, peut être justement appréhendée comme l'expression de l'auto-conscience de l'art et l'aboutissement du trajet historique de son émancipation tel qu'il est conceptualisé chez Hegel. D'autre part cette auto-conscience n'empêche plus l'art de reconnaître le rôle de son autre (la sphère extra-artistique) et de lui ménager une place qui lui revient, bien que leur frontière ne fût pas la seule à connaître un grand ébranlement dans une brassée torrentielle des ambiguïtés, osmotisations et autres gestes²¹ post(-)modernes.

Pouvoir terminer sur un « dénouement » aussi heureux n'aurait pas peu d'avantages. On sait tout de même que Gide est un trop grand inquiet²² pour gratifier son public des conclusions de tout repos et satisfaire ses attentes d'un mode d'emploi à adopter tout d'une pièce. L'incertitude revient avec la question « Que manifester ? ». Elle réapparaît dans la note informant la remise en cause de la posture narcissique vers la fin de la deuxième section²³ et la majorité des interprétations n'en tiennent pas compte²⁴. Son retour déconcertant remet en cause la solution proposée par le Poète qu'un lecteur d'alors pouvait tenir pour définitive²⁵. Faute de réponse l'art échapperait finalement à toute trajectoire tracée d'avance, théorisée de quelque manière que ce soit. Peut-il alors et seulement y avoir question de fin ? Notre lecture ne fait-elle pas naufrage au moment où elle aurait dû amener un final ?

Nous ne le pensons pas. La fin du texte conduit le sort de l'art vers une fin qui s'inscrit aussi bien, sinon mieux dans la thèse du penseur d'Iéna même si certaines manifestations esthétiques vont à l'encontre de cette interprétation (voir, par exemple, les désaveux radicaux des surréalistes ou de la littérature idéologique, engagée, etc.). Comme cette fin est ouverte, on peut la lire comme la fin de l'ère des certitudes, des repères et cautions transcendants. Fini pour l'art l'âge des réponses assurées, des normes codifiées, des prescriptions remportant la majorité des suffrages. Fini l'âge paradigmatique, car dorénavant l'art se trouvera toujours en butte à une incertitude souveraine, à l'inquiétude qui affecte la définition de son objet et partant la précarité de son statut. Nous obtenons à la fin — et c'est bien là le lieu de le dire — une modalisation ou une modalisation de la fin qui colle en de nombreux points aux regards

20 Les débats symbolistes finiséculars auxquels Gide participa y contribuèrent largement. Pour une mise au point de l'axiologie littéraire de cette époque, voir Z. Šuman, « Laboratoire tardif du symbolisme : doctrine vitaliste de Tancrede de Visan », dans E. Voldřichová Beránková — Š. Grauová (dir.), *Dusk and Dawn. Literature between two Centuries*. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2017, p. 421-457.

21 Le sens du féminin est à privilégier ici.

22 Cf. l'accent mis sur cet aspect entre autres par V. Černý, *André Gide*. Praha : Triáda, 2002.

23 AG, *ibidem*, p. 8-9.

24 Certains reconnaissent au moins l'ambiguïté du message envisagé par Gide, par exemple R. de Oliveira Lemos, « Narcisse chez André Gide et chez Paul Valéry : Poésie et solitude », *Organon*, vol. 32, n° 64, 2017.

25 Ne fût-ce que pour cette bonne raison qu'elle avait résulté du procédé dialectique.



que la réflexion historique et critique a portés sur l'évolution de l'art à l'époque de la modernité²⁶.

On peut certes nous reprocher qu'il est facile de conduire l'interprétation d'un texte du passé vers une signification fixée d'avance ; on peut insinuer que nous sommes volontiers victimes d'une illusion rétrospective en « découvrant » dans l'œuvre l'anticipation d'une réalité patente pour nous parce que le cours de l'histoire l'avait actualisée, mais qui ne pouvait être qu'une latence pour l'auteur du texte. Si l'on peut être certain que ce type de calcul était absent, on ne répond pas en revanche entièrement de l'impensé qui détermine par principe toute position herméneutique. Mais quoi qu'il en soit, nous croyons que ce que nous proposons comme « sens » du *Traité du Narcisse* à travers le prisme hégélien et forme concrète de la fin de l'art hégélienne par le biais de Narcisse, est une variante exégétique de la signification au mieux cautionnée par l'esprit des textes, au pire une variante que ceux-ci n'excluent pas *a priori*.

UNE FIN PROMETTEUSE CHEZ LORRAIN

Narkiss de Jean Lorrain est un conte des *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse* (1902). Selon le type d'exotisme en vogue alors²⁷ la légende est transposée en Égypte et le protagoniste en est le dernier descendant des pharaons qui envoûte par sa beauté non seulement les humains, mais aussi — allusion au pouvoir du chant d'Orphée ? — les animaux. Un jour les prêtres soucieux de se réserver le pouvoir au détriment du successeur légitime s'en emparent et le retiennent prisonnier à l'extrémité des déserts, dans le vieux sanctuaire où il s'étend dans l'oisiveté. Comme les hiérodules firent enlever par précaution tous les miroirs, Narkiss soupçonne tout juste sa beauté et le pouvoir de celle-ci. Une nuit il se hasarde jusqu'au rivage d'un bras mort du Nil dont l'eau nauséabonde regorge de charognes qu'on y jette après les sacrifices. Or au milieu du charnier croupissant le jeune pharaon aperçoit une fleur à face humaine en laquelle il reconnaît sa semblable et dont le charme l'attire au point qu'il pénètre dans l'élément immonde et rejoint la vision. Le lendemain on le trouve mort asphyxié par les exhalaisons putrides alors que seule sa tête surnage le borbier, auréolée de floraisons funèbres et offrant à la vue une face d'adolescent similaire à une fleur.

Dans la version lorrainienne l'origine noble de Narkiss s'aligne sur le même mytheme chez Ovide et le crédite par un sous-entendu qui prolonge le discours mythique, à savoir la foi des dynasties anciennes dans leur origine divine ou semi-divine. Ce motif étiologique n'est cependant pas le seul à déterminer le statut de la figure centrale. La splendeur des parures et le raffinement des artifices que Narkiss emploie avec prodigalité aux soins de son corps (bijoux, fards, baumes, parfums...) transforment celui-ci en un objet d'art, dans le sens d'objet doté de valeur esthétique

²⁶ Cf. *infra*.

²⁷ Et qui revient à un siècle de distance comme en écho à celui dont les expéditions napoléoniennes ont coloré le premier romantisme et dont on peut dépister les traces jusque dans les « Correspondances » de Baudelaire.

mais à la fois d'entité d'apparence et d'origine artificielles²⁸. L'excès du factice intéresse ici à titre de marqueur de l'esthétisme décadent qui affiche — plutôt qu'il ne symbolise — la supériorité du Beau artistique sur le Beau naturel. Il traduit ainsi un principe magistral de la théorie esthétique du tournant des siècles, le même que préconisait Hegel. Narkiss-le Beau dispose ensuite d'un degré de conscience ambigu et cet entre-deux le place tout près du héros de Gide : la désolation, le tourment qu'ils éprouvent l'un et l'autre faute de miroir trahissent leur préoccupation à avoir une preuve de ce dont ils se doutent confusément, de cette particularité qui les met hors du commun et qui s'associe à la perception surtout visuelle. L'impossibilité de l'autoscopie fait peser sur le Beau l'incertitude dans laquelle il s'exaspère du vague pressentiment de sa valeur distinctive, c'est-à-dire de sa beauté, et de l'inanité de son désir. En effet, tant que les deux Narcisses n'auront pas accès à une face réfléchissante, ils ne pourront pas accéder à soi par soi, car le pressentiment de la qualité qui les élève au rang des êtres d'exception résulte du regard des autres et que l'image de soi médiée ne saurait jamais valoir celle que le soi se fait de soi-même.

Pendant une différence énorme frappe d'entrée de jeu. Jean Lorrain introduit dans sa version de Narcisse le Laid. Cet écart vis-à-vis de l'hypotexte, des composantes de notre corpus et de toutes les versions du mythe²⁹ est de taille parce qu'il semble importuner, sinon miner la logique du narcissisme même — c'est pour cette raison peut-être qu'il a fallu neuf siècles pour qu'un « re-scripteur » prît l'audace de contredire l'un des invariables de la version *princeps*. Aussi la présence du Laid donne-t-elle son intérêt à la version de Lorrain déjà de manière générale, mais davantage encore pour notre lecture croisée à laquelle elle offre une véritable astuce. Comme Lorrain introduit l'opposé du Beau, il adjoint à l'ensemble des mythèmes celui qui trouve un corrélat d'importance parmi les philosophèmes de Hegel. Ce faisant, il ouvre une antithèse permettant d'approfondir le jeu du binarisme qui en appelle bien évidemment à un autre versant notable de l'œuvre de Hegel, à sa dialectique.

Au moment où l'éphèbe maquillé à outrance et chargé de gemmes resplendissantes découvre le *locus horribilis* qu'est le cloaque fétide, le Beau découvre le Laid. Si le sujet ne trouve pas son reflet dans un cadre bucolique et idyllique isomorphe avec lui, mais dans un élément opposé³⁰, le binarisme ne ressortit pas ici à l'opposition entre l'amour narcissique et l'amour non-narcissique, mais à celle qui sépare le Beau et le Laid :

28 Selon P. Noir, Narcisse devient un bibelot, cf. « Mythographie à rebours : Narkiss de Jean Lorrain ou du sang, du stupre et de la mort », dans P. Auraix-Jonchière — C. Volpillac-Augier (dir.), *Isis, Narcisse, Psyché entre lumières et romantisme : mythe et écritures, écritures du mythe : études*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 285.

29 À ma connaissance au moins.

30 Hormis cela, la reconnaissance de soi passe à travers l'image non pas d'un mais d'une double. Cette différence de genre, autre signe de l'âge du troisième sexe n'est pas pertinente pour notre perspective, mais elle sature bien sûr le réseau des éléments qui soulignent de biais la féminité ou l'effémination du héros tout en pointant vers les hypotextes dont l'un doit sa place hypothétique dans la généalogie du mythe à l'image de la forme androgynique originelle (*Le Banquet* de Platon) et dont l'autre symbolise l'ambiguïté sexuelle de cette figure de manière plus percutante en supposant que Narcisse avait une sœur qu'il aimait par-dessus tout et dont il crut reconnaître l'image dans son propre reflet se consolant ainsi de sa mort (chez Pausanias).



autrement dit, le binarisme passe du domaine moral au domaine esthétique³¹. Le tranchant de l'antagonisme s'accuse à travers les descriptions très « hautes en couleurs » des réalités distribuées autour de deux extrémités esthétiques et dans ces hypotyposes le pôle du sordide, comme le regard de Narkiss³² se repaît du spectacle, n'a rien à envier à ses évocations rutilantes chez Lautréamont, au parnassisme à l'envers chez le Flaubert de *Salammbô* ou à l'érotisation de la souffrance physique dans laquelle s'est complu entre autres (Baudelaire en particulier) le roman byzantin avec son obsession par toutes sortes de mutilation du corps : découpages, dépeçages, brûlements, écorchements, égorgements, empalements, étripements, castrations, décollations...³³

En termes de la *Phénoménologie de l'Esprit*, le Beau s'arrache à l'en-soi pour accéder au pour-soi par un détour : au contact immédiat avec son opposition. Le traitement de ce contact se conforme à la version *princeps* parce qu'ici non plus l'appréhension visuelle ne suffit bientôt pas et que l'insatisfaction qu'elle provoque pousse le sujet vers le mode sensoriel qui ne tolère pas la moindre distance, vers le toucher. Le Beau, effectivement, non seulement ne recule pas devant l'élément adverse, mais il va au-devant de lui comme pour lui faire fi et assume un corps-à-corps qui frise la fusion. Remarquons combien cette séquence narrative chez Lorrain et le face-à-face si connu du Maître et de l'Esclave se recouvrent : le Beau s'engage dans l'élément contraire et risque une défaite (cf. Faust et Mephisto), mais en consentant au risque, il réussit de manière paradoxale, ce qui veut dire dialectique, le tour décisif : sa négation. On ne peut pas décidément trop insister sur l'acuité de la différence : cette reconnaissance de soi en tant que soi (« Isis avait reconnu Isis, Isis avait rappelé à elle le sang d'Isis. », Lorrain, *ibidem*, l'avant-dernier paragraphe du conte, p. 82) fut engendrée, voire rendue possible par l'expérience tangible avec son opposé tandis que la version ovidienne met en contre-exemple la désobéissance au principe moral relationnel observé aussi bien avant qu'après, que l'on pourrait appeler le principe du même-et-l'autre et dont la violation et l'inversion en le même-et-le-même offre un bel exemple de la fonction structurante de la différence ou de l'opposition dans la constitution de toute identité, y compris le pouvoir ici fécond, bien que pernicieux ailleurs, du binarisme. Atout en prime, le dépassement de soi est à la fois un dépassement du narcissisme car le sujet a rompu la réclusion du même dans le même et résolu de tolérer l'autre³⁴. Cette transformation peut bien sûr conduire aux interprétations variées ; quant à nous, nous voulons soutenir que ce double dépassement justifie de lire le héros lorrainien comme une figure anti-narcissique³⁵.

31 Pour l'esthétisation de la laideur, cf. U. Eco, *Histoire de la laideur*. Trad. M. Bouzaher. Paris : Flammarion, 2007.

32 Regard nommé « stercoraire » par J. de Palacio (*Figures et formes de la décadence*. Paris : Séguier, 1994, p. 84-93).

33 Un seul exemple à titre éloquent, *Les Amants byzantins* (1897) de Hugues Le Roux. Pour le byzantinisme fin-de-siècle, cf. M.-F. David-de Palacio, « Les “nacres de la perle et de la pourriture” : Byzance », dans A. Montandon (dir.), *Mythes de la décadence*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 163-176.

34 Comme le note P. Noir qui parle de « l'union des contraires », article cité, p. 282.

35 Rappelons que la conception du personnage dédoublé ou autrement scindé qui allie les pôles les plus contraires représente une constante de la poétique lorrainienne. Pour les



La mort de ce Narcisse, ou plutôt cette mort de Narcisse peut certes être qualifiée de thanatomorphose³⁶, d'abord pour la distinguer de la mort qu'atténue la métamorphose-renaissance chez Ovide et ensuite pour proposer en pointillé une relation avec le narcissisme de mort d'André Green. On peut cependant alléguer que le personnage que Lorrain fit mourir est un Narcisse d'avant l'événement, celui donc qui avait vécu dans la méconnaissance, dans le déni entier de son opposé, et que la tête comparée à la fleur, cette tête-fleur à fleur d'eau, signifie la perpétuation, voire la victoire du Beau. Une mort pareille modaliserait par conséquent une fin qui épouse sans friction ni contre-coup la signification consacrée du concept hégélien de la fin de l'art, fin qui consisterait dans une mutation profonde, dans l'extension et l'énorme diversification des conceptions du Beau.

Ce dernier, à s'être exposé à son opposition, confirma sa qualité esthétique à travers la conscience qu'il en prit pour l'affirmer d'une manière nouvelle. Passé d'un fait d'essence à un fait de structure, le Beau y a gagné un changement fondamental de sa nature. Son « trait distinctif » est désormais mieux assuré par une confrontation perpétuelle avec le Laid qu'il ne peut plus méconnaître ni éconduire en un tour de main, ni non plus plier à une manœuvre de monarque absolu ou de tyran autarcique.

Rien qu'à rappeler les positions que les avant- et post-avant-gardes ont prises à cet égard, on verra ce mode d'existence et ce statut tout nouveaux de l'art entrer en correspondance avec leurs contestations et revendications, ce qui offre l'avantage de faire coïncider ou converger le tournant envisagé par Hegel avec la modernité et la post(-)modernité artistiques. La pré-éminence de la valeur esthétique recoupe une nouvelle fois la naissance et la fortune de la notion de littérarité aussi bien que la hiérarchie des fonctions définie par Roman Jakobson, déjà signalées. Et si, en mouvement concomitant, la valeur esthétique fut non seulement admise mais promue dans sa polarisation, le Laid acquit droit de cité en matière d'art pour le moins depuis Baudelaire et Lautréamont, précédés des phares tels que Bosch, Sade et Goya (pour n'en citer que les plus illustres), en sorte que personne n'oserait depuis lors lui dénier une qualité esthétique à part entière. Si l'on poussait plus avant la revue de la descendance historique — ou post-historique ? — de cette « fin », ne trouverait-on pas les phénomènes qui peuvent passer pour l'attester, par exemple la mort de l'auteur, la mise en question des frontières entre l'art et son dehors, la dissociation entre culture d'élite et culture de masse³⁷ (pour ne rappeler, à nouveau, que les plus notoires), que ces phénomènes se placent directement dans la généalogie postérieure à la fin hégélienne, ou qu'ils entretiennent avec elle un lien moins serré, car ils auraient germé à partir d'une brèche opérée par le tournant, à partir de cette possibilité pour le Beau de disposer de soi à travers un rapport libéré avec son autre ?

multiples métamorphoses hybrides dans *Monsieur de Phocas*, roman le plus célèbre de l'écrivain, se reporter à l'article de Z. Šuman, « Instabilité dans l'imaginaire de Jean Lorrain : Échos et reflets dans *Monsieur de Phocas* », *Acta Universitatis Carolinae. Philologica, Romanistica pragensia*, vol. XX, n° 1, 2015, p. 41–47.

36 P. Noir, article cité, p. 280.

37 Cf. entre autres A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Seuil, 1990.



En quoi donc le dialogue entre la conceptualisation de la fin de l'art chez Georg Wilhelm Friedrich Hegel et l'esthétique de la fin du siècle affectionnant passionnément la fin nous a-t-il éclairés ?

Le Narcisse non métamorphosé et rôdant sur un terrain vague chez André Gide modalise la fin de l'art comme l'entrée de celui-ci dans un âge dans lequel il est déchiré entre l'orgueil et le charme de son autotélie, et la nostalgie des garanties métaphysiques dont il faut faire le deuil. L'art n'est pas insensible aux périls du circuit auto-poïétique dans lequel il en viendrait à sa propre exhaustion, menacé par l'incapacité à remplir sa mission. D'un part cette menace apporte de l'eau au moulin des défenseurs de la tradition qui brandiraient séance tenante l'argument de l'hypertrophie des formes autoréflexives à ambition auto-génératrice qui ont foisonné avec le Nouveau-roman, Tel Quel ou l'alittérature. D'autre part la contestation ou la démolition des normes et critères exogènes au champ artistique agissent à la manière d'une tentation qui engage l'art sur le grand chemin grisant de la libération, épopée héroïque de l'émancipation qu'il n'a cessé de poursuivre depuis à peu près la seconde moitié du XIX^e siècle. Contraire à ce dénouement, c'est-à-dire loin de l'incertitude, la fin dans la modélisation lorrainienne coupe court à toute velléité et conduit l'art à une synthèse aboutie via le *topos* de *coniunctio oppositorum*.

A supposer avec tant soit peu de présomption que l'auteur de *L'Esthétique* n'eût pas désavoué ces propositions, imaginons en fin de comptes³⁸ Hegel à sa satisfaction de considérer que la modernité et la post(-)modernité lui donnèrent raison.

BIBLIOGRAPHIE

- Brunel, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : Rocher, 1994, p. 57-76 et p. 1071-1075.
- Brunel, Pierre. *Le Mythe de la métamorphose*. Paris : José Corti, 2004.
- Černý, Václav. *André Gide*. Praha : Triáda, 2002.
- Compagnon, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Seuil, 1990.
- Corpus hermeticum d'Hermès Trismégiste*. Éd. Arthur Darby Nock, trad. André-Jean Festugière. Paris : Les Belles Lettres, 1999.
- Daneshvar-Malevergne, Negin. *Narcisse et le mal du siècle*. Paris : Dervy, 2009.
- David-de Palacio, Marie-France. « Les "nacres de la perle et de la pourriture" : Byzance », dans Alain Montandon (dir.), *Mythes de la décadence*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 163-176.
- Eco, Umberto. *Histoire de la laideur*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris : Flammarion, 2007.
- Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1988.
- Gide, André. « Le traité du Narcisse (Théorie du symbole) », *Romans, Récits et soties. Œuvres lyriques*. Introduction Maurice Nadeau, notices et bibliographie Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris : Gallimard, 1958, p. 3-12.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *La Phénoménologie de l'Esprit*. Trad. et notes Gwendoline Jarczyk, Pierre-Jean Labarrière. Paris : Gallimard, 1993.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika I, II*. Trad. Jan Patočka. Praha : Odeon, 1966.
- Karatson, André. « Gide avant *Paludes* ou comment Narcisse devient romancier », *Littératures* 17, 1987, p. 141-151.
- Kratochvíl, Zdeněk — Bouzek, Vladimír. *Od mýtu k logu*. Praha : Herrmann & synové, 1994.

38 Ou faute de fin en réglant les comptes quand même.

- Leray, Morgane. *Gemmes de sang et fleurs de péché : la sublimation à la renverse dans l'œuvre de Jean Lorrain. La Souillure*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.
- Lorrain, Jean. « Narkiss ». *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse*. Paris : Paul Ollendorf, 1912, p. 59–82.
- Mougeot, Robert-Régior. *Le Miroir, symbole des symboles*. Paris : Dervy, 1996.
- Noir, Pascal. « Mythographie à rebours : Narkiss de Jean Lorrain ou du sang, du stupre et de la mort », dans Pascale Auraix-Jonchière — Catherine Volpilhac-Auger (dir.), *Isis, Narcisse, Psyché, entre lumières et romantisme : mythe et écritures, écritures du mythe : études*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 275–286.
- Oliveira Lemos, Rodrigo de. « Narcisse chez André Gide et chez Paul Valéry : Poésie et solitude », *Organon*, vol. 32, n° 63, 2017.
- Olivier, Alain Patrick. « Fins de l'art : la réception de Hegel dans la littérature française du XIX^e siècle », *Svět literatury / Le Monde de la littérature*, numéro thématique spécial, *Fin de l'art ? Discours, pratiques, controverses*, 2022, p. 15–35.
- Palacio, Jean de. *Figures et formes de la décadence*. Paris : Séguiet, 1994.
- Pelitzer, Ezio — Bettini, Maurizio. *Le mythe de Narcisse*. Paris : Belin, 2003.
- Šuman, Záváš. « Instabilité dans l'imaginaire de Jean Lorrain : Échos et reflets dans *Monsieur de Phocas* », *Acta Universitatis Carolinae. Philologica, Romanistica pragensia*, vol. XX, n° 1, 2015, p. 41–47.
- Šuman, Záváš. « Laboratoire tardif du symbolisme : doctrine vitaliste de Tancrede de Visan », dans Eva Voldřichová Beránková — Šárka Grauová (dir.), *Dusk and Dawn. Literature between two Centuries*. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2017, p. 421–457.
- Šuman, Záváš. « La haine de la littérature selon Bernard Lamy », *Svět literatury / Le Monde de la littérature*, numéro thématique spécial, *Fin de l'art ? Discours, pratiques, controverses*, 2022, p. 173–189.

Catherine Ébert-Zeminová

Département de Langue et de Littérature Françaises, Faculté de Pédagogie,
Université Charles, Prague

