

# Reflets narcissiques dans l'œuvre de Jack-Alain Léger

**Marie-Anne Staebler**

Dissertation presented in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
PhD (French)  
at the University of Stellenbosch



Supervisor: Professor Catherine du Toit

December 2014

**Declaration**

*I, the undersigned, hereby declare that the work contained in this dissertation is my own original work and that I have not previously in its entirety or in part submitted it at any university for a degree.*

**Signature:**

**Date: 14 August 2014**

"  
"  
"  
"  
"  
"  
"  
"  
"  
"  
"  
"  
"

Eqr {tki j vÍ "4236"Uvgmpdquej "Wpkxgtukv{  
Cmítki j w'tgugtxgf "

## Résumé

Jack-Alain Léger qui s'est donné la mort le 17 juillet 2013 à l'âge de 66 ans laisse derrière lui une œuvre considérable qui n'a pas - même partiellement - fait l'objet d'études. Bien des articles ont été écrits sur l'auteur même mais aucun sur ses romans. Léger était surtout connu pour sa multitude de pseudonymes, sa tendance maniaco-dépressive, ses conflits avec tous ses éditeurs, son homosexualité, les controverses liées au pseudonyme de Paul Smaïl ou à son islamophobie, sa haine de son géniteur et d'un frère putatif mort avant sa naissance mais aussi pour son talent littéraire, son érudition, son esprit brillant et provocateur. Au-delà de ces attributs se dissimule un écrivain dont l'œuvre qui paraît au premier abord incohérente reflète une réflexion profonde sur l'esthétique, sur l'essence et les finalités de l'art. Si l'art de Léger touche au domaine de l'esthétisme, il se veut aussi subversif et s'oppose à une société qui restreint l'imagination et les potentialités de chacun en imposant une uniformisation de l'identité. Léger illustre ainsi dans toute son œuvre la séparation et l'aliénation du moi par le motif de l'enfant mort soulignant son refus de naître à un moi aliéné. Perdu dans l'ambiguïté d'une image qui n'a pas été capturée par le social, Léger erre dans le jeu infini des miroirs tel Narcisse qui cherche un idéal de soi et de beauté dans l'eau du lac où il se mire.

Cette recherche multidisciplinaire explore l'intégralité de l'œuvre de cet auteur à la lumière de la notion du narcissisme et des multiples reflets que celui-ci englobe. La force narcissique en tant que ferment du travail de création de Léger sera mise en valeur par l'interprétation littéraire, sociologique, psychanalytique et philosophique. Au chapitre final, je relèverai ce que ces différentes perspectives analytiques ont soulevé de commun et synthétiserai cela par le concept du narcissisme tertiaire, un mécanisme de protection et de recréation de soi qui n'est cependant pas sans danger comme nous le révèle le conte de Narcisse.

## Opsomming

Jack-Alain Léger het op 17 Julie 2013 in die ouderdom van 66 selfmoord gepleeg. Hy laat 'n talryke oeuvre agter wat nog nie die onderwerp gevorm het van 'n akademiese ondersoek nie, selfs nie gedeeltelik nie. Die skrywer word wel dikwels genoem in artikels en tekste maar nie sy werk nie. Léger was veral bekend vir sy verskeidenheid pseudonieme, sy bipolarêre tendense, gedurige konflik met sy uitgewers, sy homoseksualiteit, die polemieë rondom die gebruik van die pseudoniem Paul Smaïl of sy Islamofobie, die haat vir sy pa en vir 'n putatiewe broer wat voor geboorte dood is – maar ook vir sy literêre talent, sy uitgebreide kennis en sy briljante uitdagende gees. Onder al hierdie eienskappe is daar egter ook 'n skrywer waarvan die oeuvre met die eerste oogopslag onsamehangend mag voorkom maar in werklikheid 'n diep besinning inhou oor estetika, die essensie en die einddoel van kuns. Alhoewel Léger se kuns raak aan die veld van estetika, is die bedoeling daarvan ook subversief en gemik teen 'n samelewing wat die verbeelding probeer hok slaan en die individu se potensiaal beperk deur die oplegging van 'n eenvormige identiteit. Só illustreer Léger in sy werk die afsondering en die vervreemding van die self deur die motief van die dooie kind ; die versinnebeelding van sy weiering om gebore te word as 'n vervreemde self. Verlore in die dubbelsinnigheid van 'n beeld wat nie deur die samelewing ontvang kon word nie, dwaal Léger tussen die oneindige spel van speëls soos Narcissus wat 'n ideaal soek van homself en van skoonheid in die water van die meer waarin hy staar na sy beeld.

Hierdie multidisiplinêre studie ondersoek Léger se oeuvre in sy geheel in die lig van die begrip van narcissisme en die veelvoudige weerspieëlings daarvan. Die narcissistiese krag as gis vir Léger se kreatiewe werk word ingeknie in 'n literêre, sosiologiese, psigoanalitiese en filosofiese ontleding. In die laaste hoofstuk, bespreek ek dit wat hierdie verskillende perspektiewe in gemeen het en verwerk dit deur die konsep van 'n tersiêre narcissisme, 'n meganisme van beskerming en selfherskepping want nietemin ook sy eie gevaar inhou, soos dit onthul word in die verhaal van Narcissus.

## Abstract

Jack-Alain Léger committed suicide on 17 July 2013 at the age of 66, leaving behind him a large amount of work that has not formed the object of any academic study, not even partially. Many articles have been written about the author but none about his novels. Léger was especially known for his multitude of pseudonyms, his manic-depressive tendencies, his conflicts with all his editors, his homosexuality, the controversy linked to the alias Paul Smaïl or for his Islamophobia, his hatred towards his biological father and towards an alleged brother who died before his birth but also for his literary talent, his wide erudition and his brilliant and provocative mind. Underneath these characteristics hides an author whose work, that appears incoherent at first sight, reflects a profound reflection on the aesthetic, the essence and the ultimate purpose of art. Although Léger's art involves the domain of aestheticism, it is also intended to subvert and oppose a society that limits imagination and individual potential by imposing a uniform identity. In this way, Léger illustrates in all his works the separation and alienation of the self through the dead child motive, emphasizing his refusal to acknowledge having been born as an alienated self. Lost in the ambiguity of an image that had not been received by society, Léger wanders in the infinite game of mirrors like Narcissus searching for an ideal self and an ideal beauty in the lake's waters where he gazes upon his reflection.

In this multidisciplinary research, I will study the entirety of Léger's work in the light of the notion of narcissism and the multiple reflections that it includes. The narcissistic force that serves as a fermenting agent for the creation of Léger's work is developed through a literary, sociological, psychoanalytical and philosophical interpretation. The final chapter discusses the elements these different perspectives have in common and they are drawn together in the concept of tertiary narcissism, as a mechanism of self-protection and self-recreation which is, however, not without danger as revealed in the tale of Narcissus.

## Remerciements

*Je voudrais exprimer ma reconnaissance à mon amie, ma collègue et directrice de thèse, Catherine du Toit, de m'avoir aidée à terminer ma recherche et m'avoir guidée par sa sagesse, sa passion pour l'art littéraire et son savoir tout le long de ce travail. Je voudrais aussi remercier l' Université de Stellenbosch d'avoir financé mon doctorat.*

*C'est surtout à Léa, Ophélie, Violetta et Breyten que je voudrais dédier ce travail pour qu'ils se rappellent plus tard que tout travail de création, même si laborieux, peut être tout à la fois réconfort et re-création de soi.*

*Enfin, je voudrais par cette thèse rendre hommage au courage et à l'intégrité artistique de Jack-Alain Léger dont l'incapacité de continuer à écrire ne pouvait se conclure que par la mort. J'aimerais - où qu'il soit - lui exprimer ma gratitude pour le refuge et l'apaisement que son œuvre m'a offert et de m'avoir permis de saisir le processus de création d'un grand écrivain.*

*« Que quelqu'un voie dans le miroir, un homme, voie son image alors, comme peinte, elle ressemble à cet homme. L'image de l'homme a des yeux, mais la lune, elle, de la lumière. Le roi Œdipe a un œil en trop, peut-être. Ces douleurs, et d'un homme tel, ont l'air indescriptibles, inexprimables, indicibles. Quand le drame produit même la douleur, du coup la voilà. Mais de moi, maintenant, qu'advient-il, que je songe à toi ? Comme des ruisseaux m'emporte la fin de quelque chose, là, et qui se déploie telle l'Asie.»*

Friedrich Hölderlin

*Je vois, moi, dans ce que je fais un jeu. Ce jeu avec le je est pour moi la dimension fondamentale. Comme tout écrivain qui se respecte, j'ai appris à écrire en lisant, je devrais dire en dévorant les livres dès l'enfance. Et très vite, j'ai pensé : "Anch'io sono scrittore !" Il s'agit d'avoir à l'oreille une petite musique, sa propre et unique petite musique, et de la transcrire sur le papier. Il s'agit aussi de se mesurer. Mais au fond des choses, on ne choisit pas : c'est l'écriture qui choisit. Cela semble emphatique mais pourtant je dis vrai quand je dis que j'écris pour ne pas devenir fou. [...] Pour en revenir au narcissisme, si c'est un fait constituant de ma personnalité, je crois qu'il faut chercher aussi du côté d'une certaine schizophrénie. Il n'est pas banal de prendre pour pseudonyme le nom d'un héros de roman qu'on vient d'écrire soi. Il y a, comme le dit Le Clézio une difficulté devant la réalité. Et je sais que j'ai côtoyé la folie en jouant ainsi de mon identité.*

Jack-Alain Léger, communication personnelle du 3 février 2011

# Reflets narcissiques dans l'œuvre de Jack-Alain Léger

## Table des matières

<b>Résumé</b> .....	2
<b>Opsomming</b> .....	3
<b>Abstract</b> .....	4
<b>Remerciements</b> .....	5
<b>Table des matières</b> .....	7
<b>Introduction</b> .....	9
<b>Chapitre 1 Traitement du thème de Narcisse dans les arts et en psychanalyse</b> .....	12
1.1 Le conte de Narcisse.....	12
1.2 Narcisse dans les arts.....	14
1.3 Le narcissisme en psychanalyse.....	24
1.3.1 Narcissisme de vie et narcissisme de mort.....	27
1.3.2 Lacan et le stade du miroir.....	28
1.3.3 Rapport entre le mythe d'Œdipe et le conte de Narcisse.....	30
1.4 Le narcissisme en littérature.....	31
1.4.1 Traitement du conte de Narcisse dans les œuvres littéraires.....	31
1.4.2 Narcissisme de forme diégétique.....	36
1.4.3 Narcissisme dans le texte moderne et postmoderne.....	39
1.5 Les multiples facettes du narcissisme.....	41
<b>Chapitre 2 Narcissisme littéraire de forme diégétique dans l'œuvre de Jack-Alain Léger</b> .....	44
2.1 L'autoréflexivité dans les romans de Léger.....	44
2.2 L'autofictionnel dans l'œuvre de Léger.....	50
2.3 L'autoréférentialité et la recherche de transcendance et d'unité.....	56
<b>Chapitre 3 Le narcissisme de forme psychanalytique</b> .....	64
3.1 Le narcissisme sain dans le processus de développement du Moi.....	65
3.2 Le narcissisme pathologique et le développement anormal du moi.....	68
3.2.1 Narcissisme de type Echo.....	69
3.2.2 Le faux moi ou le narcissisme de type Narcisse.....	72
3.2.3 La mère morte.....	80
3.4 Le narcissisme et le complexe d'Œdipe.....	84
3.5 La phase du miroir.....	89

<b>Chapitre 4 Les symboles ou images du conte de Narcisse dans l'œuvre de Jack-Alain Léger</b>	97
4.1 La révolte	97
4.2 Le repli	99
4.3 La complétude	102
4.4 La destruction	104
4.5 Le temps	107
4.6 La réintégration	108
4.7 Les trois formes d'amour narcissique	110
4.8 L'amour fusionnel	113
<b>Chapitre 5 La poétique du mythe</b>	116
5.1 Les archétypes	124
5.1.1 L'enfant	126
5.1.2 Le héros	128
5.1.3.1 Le héros adolescent : Narcisse	133
5.1.3.2 Le héros : l'homme créatif	136
5.2 La joie dans le surhumain	140
<b>Chapitre 6 Le narcissisme comme idéologie</b>	146
6.1 Les caractéristiques de la contre-culture de la fin des années 60	147
6.2 Libération par l'imagination	156
6.3 Narcissisme et transcendance	163
<b>Chapitre 7 Le narcissisme comme esthétique</b>	172
7.1 L'essence de l'art	173
7.2 Les fins de l'art	186
7.3 La différenciation entre le beau et le sublime	195
<b>Chapitre 8 Le narcissisme tertiaire</b>	199
8.1 Les limites des narcissismes	205
<b>Conclusion</b>	215
<b>Bibliographie</b>	218
Romans de Jack-Alain Léger	218
Ouvrages cités	219

## Introduction

Le conte de Narcisse a été une inspiration pour de nombreux artistes au cours des siècles et a aussi servi de base à l'interprétation et à l'imagerie psychanalytique. Dans les temps les plus récents, Narcisse a été souvent cité par les critiques de la société contemporaine pour caractériser un type de personnalité égocentrique prévalent dans notre monde de l'immédiateté et de la consommation. Pourtant bien que le conte de Narcisse soit riche en possibilités d'interprétation et dans son contenu symbolique, les analystes ou les artistes se sont souvent restreints à quelques facettes du narcissisme et n'ont jamais essayé de réunir ces aspects, parfois contradictoires, sous un concept ou idée unique. Dans les œuvres étudiées dans cette recherche nous mettrons en valeur les multiples formes du conte qui font du narcissisme une représentation indissociable et constituante de l'art et de la vie de Jack-Alain Léger et qui, synthétisées sous le concept de narcissisme tertiaire, nous permettrons de révéler l'origine des processus artistiques de sa création et d'éclaircir l'essence de la force narcissique qui les dirige.

Jack-Alain Léger (1947-2013), de son vrai nom Daniel Théron, a eu une carrière artistique très variée qui regroupe non seulement des romans et des essais mais aussi des critiques de disques, des traductions comme celle du roman *Tarantula* de Bob Dylan, des romans expérimentaux, des feuilletons populaires, quatre autobiographies, des chroniques ou des pamphlets. Trois de ses romans ont été adaptés pour le cinéma. Après avoir sorti deux albums en 1969 et 1971, il publie plus de quarante romans dont un best seller vendu à 350 000 exemplaires et traduit en 23 langues. Jack-Alain Léger a de plus été une figure importante de la jeune bohème de l'*underground* contre-culturel français des années 60, une contreculture à la recherche d'expériences libératrices des sens (par l'alcool, la drogue, le sexe, le rock) mais aussi tournée vers le partage communautaire des sensations. Cette quête d'une individualité à part entière associée à une appartenance collective se retrouve de manière plus nuancée et moins radicale dans l'œuvre même de Léger. La citation suivante caractérise bien l'état d'esprit de cet auteur : « Rejeté du Même, je ne veux pas pour autant n'être que l'Autre. En un vivant paradoxe, je veux être le Même et l'Autre. Car je veux habiter un monde d'êtres singuliers et secrets ; car je veux me sentir à la fois solidaire et solitaire. Car je veux ne parler qu'en mon nom » (Léger 1982, 190).

Son œuvre impressionnante par sa profusion mais aussi déroutante dans sa variété est un reflet de sa propre vie. Daniel Théron démultiplie les images de lui-même sous trois pseudonymes : Eve Saint-Roche, Paul Smaïl et Jack-Alain Léger. En musique, il en est de même. Ses deux albums sont sortis sous différents noms, Melmoth (référence au roman gothique d'Oscar Wilde) et Dashiell Hedayat (hommage à Dashiell Hammett et à l'écrivain iranien Sadegh Hedayat). Jack-Alain Léger, héros de son roman *Mon premier amour* est le sobriquet qu'il retiendra jusqu'à sa mort en juillet 2013. Le prénom Jack-Alain vient d'un jeu de mot soulignant l'incapacité de cet auteur de dépasser le sentiment d'un dédoublement. En donnant 'Jack à l'un', Léger essaie de résoudre la scission de lui-même par l'écriture (Léger 1982, 37). Le nom Léger vient d'un souvenir d'enfance. Léger était obèse quand il était petit et tout le monde l'appelait 'La grosse' (*Ibid.*). Cet auteur souligne sa volonté d'atteindre la légèreté dans l'écriture par un style sobre, haut en couleur, swing, par la fresque et la caricature (Léger 2003, 258).

Malgré sa profusion artistique, Jack-Alain Léger reste un écrivain mal connu de la littérature française et il existe très peu d'analyses de ses œuvres, les seules existantes se portent sur les romans écrits sous le pseudonyme de Paul Smaïl. Nous étudierons dans cette recherche les différentes facettes du narcissisme comprises dans de nombreuses créations artistiques de Jack-Alain Léger. Étudier les aspects du narcissisme dans ses œuvres ne signifie cependant pas 'psychoanalyser' son écriture mais voir comment le conte de Narcisse et son interprétation psychanalytique ou artistique se retrouve dans l'écriture de Léger. Il est de plus soutenu que son œuvre est volontairement narcissique et cela par un idéalisme qui veut que l'art soit le seul mouvement vraiment révolutionnaire qui puisse dépasser le clivage des sens et de la raison et nous ramener à l'unité originelle. Finalement, le narcissisme est chez Léger plus qu'un thème, il est aussi l'affirmation de sa vision personnelle et idéologique du monde et la force à l'origine de sa création poétique et littéraire.

Comme le titre de cette recherche l'indique, nous allons étudier l'œuvre de Léger sous les différentes facettes qu'a arborées le narcissisme au cours des temps. Nous utiliserons son œuvre dans son entier sans différenciation de genres puisque nous soutenons que tous ses écrits forment un tout cohérent lié par le thème du narcissisme. Nous servirons du conte comme base et nous relèverons les multiples aspects du narcissisme que l'interprétation psychanalytique, la

sociologie, la philosophie ou l'art ont éclairés. Il est à concevoir que des contradictions puissent exister entre ces interprétations et que celles-ci soient aussi reflétées dans l'œuvre de Léger. Pour des fins analytiques, nous diviserons ces diverses interprétations en 6 perspectives ou angles de recherche. Le chapitre 1 nous permettra de relever les éléments narcissiques qui constituent ces différents angles et qui seront à déceler dans les créations de Léger. Les chapitres suivants correspondront à l'analyse même des œuvres en fonction des 6 angles de recherche c'est-à-dire : le narcissisme de forme diégétique, le narcissisme de forme psychanalytique, les symboles ou images du narcissisme, les archétypes dans le conte de Narcisse, le narcissisme comme idéologie et finalement comme philosophie de l'art. Le dernier chapitre tentera de rassembler les idées vues dans les chapitres précédents pour développer le concept du narcissisme tertiaire unifiant et synthétisant notre analyse de l'œuvre de Léger. Nous soulignerons par la même les limites de ce type d'amour de soi.

# Chapitre 1

## Traitement du thème de Narcisse dans les arts et en psychanalyse

### 1.1 Le conte de Narcisse

Le conte de Narcisse a fait l'objet de nombreuses variantes dont la plus couramment citée est celle d'Ovide du Livre 3 des *Métamorphoses*. Ovide s'est basé sur une version de 50 ans plus ancienne que la sienne et qui aurait été rapportée par Parthénios, poète et grammairien grec. Dans ce récit, Narcisse rejette l'amour d'un jeune homme, Ameinias qui à cause de cela se tue avec l'épée offerte par Narcisse même. Avant de mourir, il prie Némésis que Narcisse rencontre un jour comme lui la douleur d'un amour non partagé. La déesse répond à sa prière et fait que Narcisse tombe amoureux de son image reflétée dans un lac et qu'il se suicide aussi par l'épée en repentance. La version d'Ovide par contre met en jeu deux personnages de sexe opposé, Narcisse et Echo. Narcisse qui est né du viol de la nymphe de la rivière Liriope par le dieu du fleuve Céphise est dès son plus jeune âge admiré par tous et le prophète Tirésias lui prédit qu'il vivra vieux s'il ne se rencontre jamais. A l'âge de seize ans, tous les garçons et les filles essaient de le séduire mais Narcisse rejette catégoriquement leur amour. Un jour, alors qu'il chasse, il est aperçu par la nymphe Echo qui tombe éperdument amoureuse de lui. Mais Echo, punie par Junon pour l'avoir empêchée de découvrir les infidélités de Jupiter, n'est capable que de répéter les derniers mots d'une phrase prononcée. Impuissante à assouvir sa passion pour Narcisse, Echo dépérit et seule sa voix et ses os de pierre demeurent à jamais dans la nature. Narcisse sera aussi châtié pour avoir rejeté l'amour de ses admirateurs et devra ressentir les peines d'un amour sans retour. Un jour alors qu'il se penche au dessus d'un lac, il entrevoit son image dans l'eau et en tombe amoureux mais il ne peut s'atteindre troublant seulement son reflet chaque fois qu'il essaie de s'en approcher. Incapable de mettre fin à sa passion, il en meurt. Après sa mort pousse à la place de son corps disparu une fleur aux pétales d'un blanc pur, le narciss.

Tous les récits grecs à la différence de la version latine d'Ovide donnent au conte un aspect moral en soulignant que ce sont la fierté et l'insensibilité de Narcisse qui le mènent à être puni

par les Dieux. En dehors du récit de Parthénios il existe une autre célèbre version grecque, celle de Pausanias, voyageur et géographe de l'antiquité qui a vécu au II<sup>ème</sup> siècle de l'ère chrétienne. Lors de son voyage dans la Boétie, il se rend au fleuve Lamus et y trouve un lieu nommé *La fontaine de Narcisse* où selon la tradition, Narcisse se serait sans cesse miré et se serait laissé consumer d'amour pour sa propre image. Pausanias qui ne peut comprendre qu'un homme sensé puisse s'éprendre de lui-même retransforme alors l'histoire et introduit dans le récit la présence d'une sœur jumelle dont Narcisse tombe amoureux et dont la mort pousse le jeune homme à vouloir la retrouver dans le miroir des eaux. Narcisse dépérit devant cette image qui lui est chère et par la perte de cet amour incestueux. Nonnos, autre poète grec du V<sup>ème</sup> siècle cite le nom de Narcisse dans son chant XLVIII . Narcisse y est décrit comme un gracieux adolescent qui épris de son image reproduite dans les eaux meurt devant sa beauté imaginaire.

La version latine d'Ovide est plus romancée et plus analytique que les versions grecques et expose la psychologie de Narcisse et son tourment. Dans le récit d'Ovide, Narcisse est dès le berceau condamné à être admiré et aimé. Adolescent, sa fierté met à distance tous ceux qui auraient désiré son amour. Sa rencontre avec Echo est pour la moins étrange et Narcisse prend peur quand celle-ci se jette à son cou après avoir répété des propos incompréhensibles. En s'échappant Narcisse s'écrie qu'il préfère mourir plutôt que d'être à nouveau touché par elle. Pour le châtier de sa vanité, La nymphe Némésis le condamne au martyre de ne jamais atteindre l'image tant désirée de lui-même. Narcisse essaie d'approcher à maintes reprises son visage avant de prendre finalement conscience que cet autre n'est qu'un leurre. Il reconnaît être lui-même l'objet de son désir et souhaite pouvoir se séparer de son corps. Il en appelle à la mort, elle seule pouvant mettre fin à ses souffrances bien qu'il veuille que l'objet de son amour lui survive pour toujours. Après son décès, il continue à chercher son image dans les eaux du Styx.

À la différence des autres versions du conte, Ovide a accordé par exemple une grande importance au personnage d'Echo qui est liée à Narcisse dans sa destinée mais qui lui est aussi identique dans ses souffrances et dans sa manière d'y réagir. Tous les deux nourrissent un amour impossible et non partagé qui les mènera à la solitude, au tourment et à la mort puis à l'immortalité dans leur union avec la nature. Alors qu'Echo est condamnée à répéter dans les montagnes et les vallées des sons qui n'ont aucun sens en dehors du contexte de la phrase

énoncée, Narcisse se transforme en fleur. Dans la version d'Ovide, trois formes d'amour narcissique sont révélées et toutes les trois ont en commun la disparition plus ou moins complète de l'être aimé. Il s'agit tout d'abord de l'amour passionné d'Echo pour Narcisse. Echo tombe éperdument amoureuse de Narcisse qui la rejette et ne peut lui communiquer son amour car elle a perdu l'usage de la parole. Sa passion la consume et elle devient l'esclave d'un amour muet, objet de sa fantaisie ; plus Narcisse la fuit, plus sa passion s'amplifie et prend sa propre dynamique. Echo s'isole et refuse de se tourner vers autrui pour dépérir par son propre martyre, une passion où l'objet amoureux n'a plus d'importance mais devient pur fantasme. Une autre forme d'amour autosuffisant est celui de Narcisse pour lui-même. Narcisse se refuse à ses amoureux et par son désir de s'auto-engendrer et devient son propre tyran tout en ayant conscience de l'illusion du double. Il existe une troisième forme d'amour sous-entendant la disparition de l'être aimé qui est l'amour fusion avec le cosmos. Echo et Narcisse ne pouvant satisfaire leur désir amoureux s'isolent du monde et se retirent de l'espèce humaine pour réintégrer la nature soit sous la forme de voix dans les montagnes soit sous la forme d'une fleur. Il s'agit, comme nous l'analyserons plus loin, du dernier stade d'amour narcissique où l'objet libidinal disparaît complètement.

## 1.2 Narcisse dans les arts

Toutes formes d'art se sont inspirées du conte de Narcisse. Certains thèmes sont récurrents dans le traitement artistique du conte et sont plus ou moins explicitement imagés ou symbolisés. Tout d'abord il y a le thème de **la révolte** que Narcisse incarne en remettant en question l'ordre de la nature voulu par les Dieux et en particulier celui de la binarité homme-femme. L'identité de Narcisse est troublée par le fait que ses admirateurs sont à la fois des garçons et des filles, Narcisse se replie alors sur lui-même en refusant de prendre une identité féminine ou masculine bien que la présence d'Echo ou de sa sœur jumelle dans d'autres versions ne cesse de le tourmenter dans sa décision de n'être que lui-même (Mourino 1994, 14). Pour éviter de choisir, Narcisse ne peut par conséquent que se définir que par rapport à son propre reflet.

Dans la *Cantate du Narcisse* de Paul Valéry de son recueil *Poésies*, Narcisse est décrit comme insensible au charme des nymphes, étant seulement amoureux de lui-même. Celles-ci finissent

par le mettre à mort car pour elles l'homosexualité n'est pas naturelle. La beauté et l'innocence qui selon elles avaient été données par la nature et qui sont bafouées par Narcisse doivent être reprises par elles. Narcisse qui recherchait la perfection et la beauté doit ainsi mourir car il ne peut aimer les nymphes sans se trahir. Dans la citation suivante, la nymphe annonce à Narcisse la sentence des Dieux (Valéry 1957, 417) :

Garde au fond de ton cœur ce qu'il forme d'amer et reçois le décret de ta Race maîtresse: Par le Styx, par le Styx si Narcisse ne peut, si Narcisse ne veut aimer d'amour quelque autre que soi-même, rien d'humain n'est en lui. Sa beauté le condamne qu'il soit et sa beauté reprise par la nature. Tel est l'ordre divin.

Dans une version moderne du conte *Narcissus & Echo* par Jeff Goode et Larrance Fingerhut, Narcisse est dupé par les Dieux et doit alors faire face à la question de sa propre sexualité. Il refuse de céder aux avances des nymphes et d'Echo et ainsi à la binarité présupposée de la sexualité. En peinture, le célèbre tableau de Dali *La métamorphose de Narcisse* souligne le flou de l'identité sexuelle de Narcisse en particulier en mettant en arrière plan le groupe des hétérosexuels, les prétendants des deux sexes qui s'approchent du jeune homme. Narcisse les rejette et se révolte contre la sexualité procréative car il ne veut pas se résoudre à participer à la reproduction 'des races et des atavismes'. Ci-dessous le commentaire que Dali fait sur le rôle de la séduction du groupe bisexuel qui s'offre à Narcisse (Dali 2011, 2) :

Déjà, le groupe hétérosexuel, dans les fameuses poses de l'expectation préliminaire, pèse consciencieusement le cataclysme libidineux, imminent, éclosion carnivore de leurs latents atavismes morphologiques.

La révolte de Narcisse le mène à se détacher des autres et à se replier sur lui-même. Dans les chansons contemporaines, le thème **du repli** est souvent abordé et s'allie avec celui de l'amour de soi poussé à son paroxysme qui est **la destruction** du monde et des autres. Dans *License to Kill* de Bob Dylan, l'homme est décrit comme sacrifiant la Terre et lui-même pour sa propre gloire et son ambition, c'est ainsi qu'il a prophétisé sa mort dès ses premiers pas sur la lune en remplissant des ambitions démesurées. Conditionné à répéter les mêmes actes et aveuglé par une image hypertrophiée de lui-même, il ne peut voir que la surface des choses et semble être comblé par le reflet que le monde lui renvoie et qui est un mirage créé par sa propre fantaisie (Dylan

2011)<sup>1</sup> :

Man thinks 'cause he rules the earth  
He can do with it as he please  
And if things don't change soon, he will  
Oh, man has invented his doom  
First step was touching the moon  
Now, he's hell-bent for destruction  
He's afraid and confused and his brain has been  
Mismanaged with great skill  
All he believes are his eyes  
And his eyes, they just tell him lies  
Now he worships at an altar of a stagnant pool  
And when he sees his reflection, he's fulfilled  
Oh, man is opposed to fair play  
He wants it all and he wants it his way

Le même thème de la destruction et du repli se retrouve chez G n sis dans la chanson *Supper's ready*. Après avoir an anti le monde et avoir causé son propre malheur l'homme rationalise la destruction et manipule ce qui auparavant était beauté et innocence (G n sis 1974)<sup>2</sup> :

Wandering through the chaos the battle has left,  
We climb up a mountain of human flesh,  
To a plateau of green grass, and green trees full of life.  
A jung figure sits still by a pool,  
He has been stamped human bacon by some butchery tool.  
(he is you)  
Social security took care of this lad.  
We watch in reverence, as narcissus is turned to a flower.  
A flower?

---

<sup>1</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=UkEx4BDhRjw>

<sup>2</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=Gx6S32thDNw>

Le conte de Narcisse a souvent permis de remettre en question une société où le pouvoir est entre les mains de personnes absorbées par l'argent, remplies de rage et de violence et vivant pour elles-mêmes dans un monde artificiel. Ne voyant que leur propre image dans les yeux des autres, elles retirent à Alter son identité pour pouvoir sauvegarder la leur (Thresfold 2011)<sup>3</sup> :

You call yourself my friend you call yourself my friend  
and when I turn my back your fangs will feel my neck  
what is your domain but a barn where your runts roll in the reek  
you would seek to steel my freedom and have branded me a freak  
I want nothing of your snarling mongrel strain your smarmy doggerel lies  
and if these words have singed your fur consider yourself a whipped cur  
gorging the junk food of flattery you haul your fat ego around  
everyone floored by the battering you give to whoever's around

Dans la chanson *Narcissus In A Red Dress* du groupe *The Like* Narcisse est transformé en jeune fille qui par vanité se perd dans les hauteurs de la gloire, aveuglée par sa propre réflexion et insatiable de vénération. Cette chanson soulève l'irréversible perte de l'innocence et de tous sentiments. Éprise de son propre éclat, toutefois constamment insatisfaite, Narcisse ressemble à une poupée cassée dont l'âme ne peut plus être réparée car ses émotions sont figées dans un monde de fantaisie (The Like 2011)<sup>4</sup> :

Vanity on parade  
Vacant, frantic, and strange  
Fraught with heartache and desperation  
Guess I loved you in vain,  
Consider this song your wake  
Lost your head to the elevation  
[...]  
All the king's horses and all the king's men  
Couldn't bring you back again

---

<sup>3</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=ZwplHhuX0IE>

<sup>4</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=hA2X2fZpJxI>

En peinture, le thème moderne du repli, de la destruction et de l'insatiabilité du désir de soi-même a été imagé dans le dessin caricatural *Le beau Narcisse* de Honoré Daumier qui, iconoclaste, détruit l'idée d'une beauté éternelle. Narcisse est représenté comme un quinquagénaire, famélique, identique à l'agneau de la fable de La Fontaine. Il se regarde dans l'eau d'une rivière et non d'un lac où le courant du temps perturbe son reflet. Le portrait est tout en mouvement à la différence de l'image figée du Narcisse du conte. Toutefois l'idée de vanité et d'amour de soi coïncident. Daumier critique l'homme moderne qui veut pour toujours garder sa jeunesse et qui, en refusant la présence et le regard de l'Autre, se complaît de sa propre image qui ne peut être sauvegardée du temps qui s'écoule inlassablement.



*Le beau Narcisse* de Honoré Daumier

Le thème de **la complétude** est souvent mis à l'avant en peinture. Le tableau le plus représentatif

de ce thème est le *Narcisse* du Caravage. Narcisse est présenté comme un jeune romain qui se regarde dans l'eau noire d'un lac. La réflexion de ses bras forme un cercle montrant l'état de complétude et d'autosuffisance dans lequel le place l'amour de lui-même. Sur la toile, il n'y a pas de décor, le fond est noir ce qui renforce l'isolement de Narcisse. L'expression sur son visage est profondément amoureuse et rayonne d'intensité qui s'ajoute à la simplicité et à la profondeur du tableau mises en valeur par un jeu d'ombre et de lumière. Narcisse semble enfermé dans le cercle illuminé de sa réflexion, les ténèbres en arrière plan soulignent à la fois sa beauté et sa mélancolie qui le fige à jamais au bord de l'eau noire de la mort.



*Narcisse* du Caravage

Le repli de Narcisse sur lui-même l'empêche de s'ouvrir au monde. Dans son commentaire sur sa toile *La métamorphose de Narcisse* Dali présente Narcisse comme mort, son torse est blanc et glacé. Sa jeunesse lui a été enlevée à jamais. On retrouve dans la peinture **les symboles du temps** qui passe et qui ne revient plus comme le lac obscur ou le sable du sablier imageant la dégénérescence de l'homme et son retour à la poussière. Narcisse qui refuse de laisser sa beauté se flétrir se perd dans la quête de cet idéal d'éternelle jeunesse (Dali 2011, 3):

Quand l'anatomie claire et divine de Narcisse  
se penche  
sur le miroir obscur du lac,  
quand son torse blanc plié en avant  
se fige, glacé,  
dans la courbe argentée et hypnotique de son désir,  
quand le temps passe  
sur l'horloge des fleurs du sable de sa propre chair,  
Narcisse s'anéantit dans le vertige cosmique  
au plus profond duquel  
chante  
la sirène froide et dionysiaque de sa propre image.



*La métamorphose de Narcisse* de Dali

Dans la chanson *Hammer and a Nail* de Indigo girl<sup>5</sup> ressort le thème du retrait et de la recherche de soi-même dans les profondeurs de l'inconscient mais d'une recherche qui n'aboutit nulle part, seulement à un vide existentiel où l'on ne peut que se perdre. Le repli sur soi est vain car la société reprend le dessus et la pensée ne peut offrir aucun refuge, aucune consolation à l'être esseulé. D'après la chanson, cette recherche d'unification avec soi-même mène à la stagnation et à la mort mais l'homme en se tournant vers l'autre, en s'ouvrant vers le tout a le moyen de se réintégrer au monde et d'y prendre part. Le même thème se répète dans la chanson *Reflection* par The Tool où il est aussi sous-entendu que le repli sur soi n'a point de dénouement et que pour échapper à la tragédie du repli, il est nécessaire de crucifier l'ego, de l'immoler, de faire don de soi et ainsi de se tourner vers l'ensemble des humains (Tool 2009)<sup>6</sup>:

And as I pull my head out I am without one doubt  
Don't want to peer down here, serving my narcissism,  
I must crucify the ego before it's far too late.  
I pray the light lifts me out before I hide away.  
before I pine away.  
before I pine away.  
before I pine away.

So crucify the ego  
before it's far too late  
to leave behind this place so  
negative and blind and cynical.

La fusion amoureuse de Narcisse avec lui-même peut au-delà du stade de la mort correspondre à une transformation et à une **réintégration**. La séparation homme-nature, sujet-objet est alors dépassée. Le narcissisme est le symbole du retrait et du repli du jeune adolescent afin de se réintégrer et de s'unifier à la nature puisque c'est elle qui lui renvoie l'image à laquelle il espère s'unir : « Il ne faut pas oublier que le Narcisse de la légende se mire, non dans un miroir fait par l'homme, mais dans le miroir de la nature. Peut-être que ce n'est pas lui qu'il voit dans le miroir,

---

<sup>5</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=yTI2GGNFR\\_U](http://www.youtube.com/watch?v=yTI2GGNFR_U)

<sup>6</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=yTI2GGNFR\\_U](http://www.youtube.com/watch?v=yTI2GGNFR_U)

mais lui-même comme s'il était encore un tout » (Andreas-Salomé 1962, 9). En peinture le thème de la réintégration dans le monde se retrouve dans le tableau *Écho et Narcisse* de Poussin qui illustre la mort de Narcisse et la fusion des deux personnages avec la nature. Echo prend la forme de la pierre sur laquelle elle se repose et ses pieds s'enfoncent et disparaissent dans la terre. Les cheveux du jeune homme se transforment en narcisses. L'amour est responsable de cette fusion comme le représente la présence de Cupidon en arrière plan.



*Écho et Narcisse* de Poussin

Dans la peinture de Dali et dans son commentaire, la montagne à l'aspect phallique fusionne avec la nature tout entière et de cette union coule la semence de la métamorphose transportée par la rivière. De la tête de Narcisse c'est-à-dire de sa pensée naît la fleur de la création, imagée par la main de l'artiste (Dali 2011, 4-5)

Voilà que le grand mystère approche,  
que la grande métamorphose va avoir lieu.  
Narcisse, dans son immobilité, absorbé par son reflet

devient invisible.  
avec la lenteur digestive des plantes carnivores,  
Il ne reste de lui  
que l'ovale hallucinant de blancheur de sa tête,  
sa tête de nouveau plus tendre,  
sa tête, chrysalide d'arrière-pensées biologique,  
sa tête soutenue au bout des doigts de l'eau,  
au bout des doigts  
de la main insensée,  
de la main terrible,  
de la main coprophagique,  
de la main mortelle  
de son propre reflet.  
Quand cette tête se fendra,  
Quand cette tête se craquèlera,  
Quand cette tête éclatera,  
ce sera la fleur,  
le nouveau Narcisse,  
Gala – mon narcissé

Si l'on fixe du regard la peinture de Dali, on a l'impression que la figure de Narcisse disparaît graduellement comme si celui-ci mourait. Elle est transformée alors en une main qui surgit de son reflet duquel naît un nouveau Narcisse, la fleur ou l'image de l'envers du miroir, Gala, la femme et la muse de Dali. Après la transformation de Narcisse en fleur apparaît l'amour ou un érotisme au-delà de la séparation des sexes que le groupe des hétérosexuels représentait. Gala semble sauvegarder le peintre de la perte de son reflet par l'amour qu'elle lui voue et par l'inspiration artistique qu'elle lui procure.

Finalement, le conte a servi de base à une **réflexion sur l'art** en général. Dans la peinture du Caravage, le cercle que forme Narcisse par ses mains et leur réflexion dans l'eau symbolise le rapport de l'artiste à la réalité. L'art a le pouvoir de doubler le monde et de créer une illusion du réel. Léon Battista Alberti, théoricien de la Renaissance, écrit que « l'inventeur de la peinture [...] était Narcisse, qui est devenu fleur ; car, comme la peinture est la fleur de tous les arts, ainsi l'histoire de Narcisse répond parfaitement à notre but. Qu'est ce que la peinture à part l'acte

d’embrasser au moyen de l’art la surface du lac ? » (Alberti 1869, 103). La surface réfléchissante de l’eau revêt l’apparence d’une toile où l’artiste reproduit sa vision du monde. Comme Ovide qui associe l’image reflétée de Narcisse à une sculpture de marbre, Alberti associe l’art de la Renaissance à une solidification de la nature sur la toile. L’artiste crée une illusion de la réalité qui elle-même immortalise le réel comme Narcisse qui par l’intermédiaire de son reflet sera immortalisé dans la nature. La fleur, le narcisse, devient alors symbole de l’immortalité de l’art, de l’illusion créée par l’artiste, de la joie et de l’apaisement que ce dernier peut nous offrir en incorporant l’idée de l’incommensurable dans son œuvre. L’histoire de Narcisse nous montre aussi l’amour comme fondement premier de la création artistique c’est-à-dire l’amour non partagé de l’artiste pour sa propre création (Barolsky 1995, 256). Dans la peinture du Caravage, Narcisse semble éperdument amoureux d’un reflet de lui-même qu’il a voulu et créé mais qui au-delà de sa propre volonté nous laisse nous émouvoir du sublime spectacle que sa vanité a engendré.

### **1.3 Le narcissisme en psychanalyse**

Dans cette partie de notre recherche, nous éclaircirons certains concepts psychanalytiques que nous utiliserons plus tard dans l’étude de l’œuvre de Jack-Alain Léger. Le conte de Narcisse a souvent été utilisé pour caractériser un type de personnalité prévalent dans notre monde contemporain. Dans les travaux de Richard Sennet (1977) et en particulier de Christopher Larch (1979), le narcissisme est le concept clé pour expliquer l’effondrement des valeurs sociales et culturelles. Narcisse est souvent érigé en archétype de l’individu moderne replié sur une culture du moi et du développement personnel, facilement adapté et adaptable aux changements mais en lui-même empli de rage et d’insatisfactions. Pour Lasch, le narcissisme correspondrait à une technique de survie dans une société de contrôle et d’indifférence où l’individu ne peut imaginer la postérité et se tourne vers une culture de l’instantané et de plaisirs momentanés pour faire face aux tensions et aux anxiétés de la vie moderne et pour compenser des rapports sociaux superficiels et labiles (Lasch 1979, 5). La personnalité narcissique a été aussi définie par la psychanalyse par le besoin d’être aimé et admiré par les autres et par un haut degré de référence à soi-même dans l’interaction sociale, celle-ci étant la plupart du temps caractérisée par des relations exploitantes et éphémères : « They envy others, tend to idealize some people from

whom they expect narcissistic supplies and to depreciate and treat with contempt those from whom they do not expect anything (often their former idols) » ( *Ibid.*, 213-214). Le désir exagéré d'approbation sociale et l'insularité de l'ego emprisonné dans le grandiose de ses fantaisies sont souvent en contradiction (Kernberg 1986, 213) et malgré une organisation du Soi cohésive, l'individu narcissique subit de grands écarts émotionnels allant du sentiment d'ennui et de tristesse à la colère et à la rage.

Le narcissisme est le concept clé de la psychanalyse et a été élaboré par Paul Näcke qui s'était inspiré d'un essai sur l'autoérotisme de Havelock Ellis illustrant par le conte de Narcisse un type de comportement sexuel anormal et aussi une tendance à absorber ces émotions sexuelles par une admiration poussée de soi. Näcke, en ajoutant le suffixe *isme* au nom de Narcisse a inventé un terme pour désigner un cas particulier de dérèglement pathologique. De nombreuses disputes ont eu lieu par la suite concernant la reconnaissance de la paternité de ce concept.

Pulver a analysé les étapes du développement de l'usage du concept du narcissisme (Pulver 1986, 95). Le terme a été utilisé selon lui de quatre manières différentes. Tout d'abord, il a été vu comme une perversion sexuelle, le patient traitant son propre corps comme un objet sexuel. Ensuite, le narcissisme a été considéré génétiquement comme une étape de développement. Freud est la première référence à ce type de perspective analytique. Troisièmement, il a été analysé en fonction de la relation à l'objet dans laquelle le Soi joue une part plus importante que l'aspect réel de l'objet. Finalement, le narcissisme a été étudié en soulignant l'aspect de l'estime de soi dans l'analyse. Le facteur commun à toutes ces théories est le rapport exacerbé du Soi à l'objet chez l'individu narcissique (*Ibid.*, 101-103).

Le concept du narcissisme a été en particulier marqué par l'analyse freudienne. Freud utilise en 1905 le terme de narcissisme qu'il associe à une fixation autoérotique liée à l'homosexualité. Ce n'est qu'en 1914 qu'il développe plus profondément cette notion dans son essai *Pour introduire le narcissisme*. Le narcissisme est selon sa théorie la disposition à reporter sur le moi ses investissements libidinaux. Il fonde sa théorie économique de la libido sur l'antithèse de la libido d'Ego et d'objet. Ainsi il soutient que la quantité d'investissement d'un type de libido conduit à un investissement contraire de l'autre type : « Je mehr die eine verbraucht, desto mehr

verarmt die andere »<sup>7</sup> (Freud 1924, 6). Freud fait aussi une différenciation entre le narcissisme primaire et le narcissisme secondaire. Le premier appartient à la phase pré-œdipienne en un temps d'une délimitation insuffisante du moi et du monde, d'un moi mal différencié de celui de l'objet. Le moi est à ce stage de développement caractérisé par ses instincts et devient son propre sujet d'amour. Le narcissisme secondaire apparaît après que le moi s'est tourné vers des objets extérieurs et correspond à une régression, c'est-à-dire à un retrait de la libido d'objet et à un retour de celle-ci sur le moi. Pour Freud, le développement du moi consiste à s'éloigner du narcissisme primaire bien que le moi aspire toujours à le retrouver par la construction d'un moi idéal qui possède toutes les perfections : « Er will die narzißtische Vollkommenheit seiner Kindheit nicht entbehren, und wenn er diese nicht festhalten konnte [...], sucht er sie in der neuen Form des Ichideals wiederzugewinnen. Was er als sein Ideal vor sich hin projiziert, ist der Ersatz für den verlorenen Narzißmus seiner Kindheit, in der er sein eigenes Ideal war »<sup>8</sup> (Freud 1924, 26). Le narcissisme est selon Freud en quelque sorte normal mais il devient pathologique quant il retourne d'une fixation du moi sur le moi au détriment de la libido d'objet.

Une étape importante de l'analyse du narcissisme a été l'approche de Mélanie Klein en 1946 qui introduit l'idée de la projection par l'individu des parties de son Soi dans l'objet investi. Ce type de relation intrusive a pour but de prendre possession de l'objet en exerçant ainsi un contrôle omnipotent sur celui-ci. Annie Reich, autre psychologue du Soi s'est penchée sur le rapport entre le Soi et l'estime de soi et entend celle-ci comme dépendante de la nature de l'image que l'on a de soi-même et avec laquelle nous nous mesurons et nous évaluons les manières et les moyens qui sont à notre disposition pour la concrétiser (Klein 1985, 45). L'exagération compensatoire narcissique est une forme parmi d'autres de pathologie de régulation de l'estime de soi (*Ibid.*, 47). Ce type de compensation par le biais de fantaisies narcissiques entraîne des oscillations violentes de l'estime de soi et demande un investissement permanent pour compenser l'image fantasmée. La reconnaissance que l'on souhaite recevoir des autres est remplacée par une concentration exacerbée sur le Soi, sur des fantaisies de restitution par la fusion à une forme archaïque du Moi idéal (*Ibid.*, 59).

---

<sup>7</sup> Plus un type de libido est utilisé, plus l'autre s'amenuise.

<sup>8</sup> Il ne veut pas se détacher de la complétude de son enfance et quand il ne peut pas réussir à la conserver, il essaie de la retrouver dans la forme d'un nouveau moi idéal. Ce qu'il projette comme moi idéal devant lui est le remplacement du narcissisme perdu de son enfance, quand il était son propre idéal.

### 1.3.1 Narcissisme de vie et narcissisme de mort

Heinz Kohut voit le narcissisme primaire comme faisant partie du développement normal de l'individu quand ce narcissisme est sous circonstances favorables intégré graduellement au Moi et quand le Moi idéal (l'image de perfection internalisée) donne à l'individu une direction saine et lui fait apprécier ses succès et refuser ses échecs par un sentiment de colère et de honte (Kohut 1986, 70). Si l'énergie narcissique est nécessaire pour réussir dans ce que l'on entreprend, elle doit toutefois être captée par les instances du Moi : « [...] under optimal circumstances, therefore, the ego ideal and the goal structure of the ego are the personality's best protection against narcissistic vulnerability and shame propensity » (*Ibid.*, 71). Kohut souligne que le narcissisme peut être une force positive et prendre des formes plus poussées que la libido d'objet sous les tournures de l'humour, de la créativité, de l'empathie et de la sagesse. Il étudie par exemple la relation du narcissisme et de la créativité qu'il considère comme une des transformations du narcissisme. Dans le travail créatif, des énergies narcissiques sont employées qui ont été transformées en libido idéalisante c'est-à-dire en libido d'objet après que l'objet a été investi de libido narcissique et compris dans le contexte de l'Ego (*Ibid.*, 74). L'individu créatif n'est pas séparé du monde et son inspiration démontre cette symbiose par un investissement libidinal dans les aspects de son environnement pertinents à son œuvre : « [...] the creative individual is keenly aware of those aspects of his surroundings which are of significance to his work and he invests them with narcissistic-idealizing libido. Like the air we breathe, they are most clearly experienced at the moment of union with the self » (*Ibid.*, 75). Selon Kohut, les artistes et les scientifiques sont attachés à leur œuvre avec l'intensité d'une dépendance et ils essaient de lui donner forme en essayant de recréer une perfection qui était originellement attribuée à leur propre perfection (*Ibid.*, 77). Pour Kohut, l'art serait donc un prolongement du narcissisme primaire, l'artiste investissant de la libido dans un objet idéalisé sans forcément une relation directe d'échange.

Si Kohut souligne le côté créatif, donc de vie, du narcissisme, André Green a élaboré le concept de narcissisme de mort et montre qu'à côté du narcissisme de vie qui tend à l'accomplissement de l'unité du moi, il existe un narcissisme qui abaisse toute libido à zéro. Il s'agit d'un désinvestissement par le moi de toutes représentations pour maintenir l'illusion de son

omnipotence en refusant tout désir et en se tournant vers la solitude de l'immortalité. La déception que lui a conféré l'objet fait que le patient se protège d'autres blessures en ramenant toutes excitations du ça et du surmoi à une puissance nulle. La théorie de Green '*le complexe de la mère morte*' (Green 1983) examine le rapport entre la perte de l'objet et la position dépressive sous l'aspect des répercussions d'une mère morte psychiquement aux yeux de l'enfant. Cette perte d'amour est vue comme un traumatisme narcissique que le moi essaie de combattre par un désinvestissement de l'objet maternel et en même temps par une identification à l'objet : « Il y a eu enkystement de l'objet et effacement de sa trace par désinvestissement, il y a eu identification primaire à la mère morte et transformation de l'identification positive en identification négative, c'est-à-dire identification au trou laissé par le désinvestissement et non à l'objet » (*Ibid.*, 235). Le sentiment de vide, de mort sans mort est le résultat d'une blessure narcissique constamment répétée car l'enfant n'a pas pu faire l'expérience de séparation individualisante du complexe d'Œdipe, n'ayant pas la possibilité de renoncer à l'objet maternel qu'il avait préalablement désinvesti. Pour Green, le narcissisme primaire peut aller dans deux directions ; soit vers le choix d'objet soit vers un narcissisme négatif dénudé d'excitations psychiques d'où le rapprochement avec la mort.

### **1.3.2 Lacan et le stade du miroir**

Le conte de Narcisse a pour élément central la projection de l'image de Narcisse sur le miroir de l'eau. Pour Jacques Lacan, le stade du miroir est essentiel au développement de la psyché humaine. Avec la projection de la surface corporelle, commence la formation du moi et tout un processus de maturation se déclenche quand l'enfant assume son image après avoir présumé cette image comme celle d'un autre. Le sujet face à la projection spéculaire fait l'expérience de ses sentiments grâce à l'image de l'autre auquel il peut imputer du bien ou du mal. L'origine du moi provient donc de la forme imaginaire de l'autre qui semble regarder l'enfant de l'extérieur. En jouant avec l'image, le sujet peut anticiper des réactions et ainsi penser les maîtriser mais cette maîtrise n'est qu'imaginaire. Bien que le miroir permette au sujet de vivre des émotions et de sentir sa puissance en animant la forme, il donne aussi aux contours inertes une forme aliénante qui gèle la représentation du corps et la renverse en une symétrie. C'est toutefois dans le stade du miroir qu'apparaît le Moi idéal, le Moi omnipotent. Le narcissisme premier chez

Lacan est ainsi connecté à l'image corporelle par l'unification du sujet mais aussi par les restrictions qu'il lui impose; « Ce premier narcissisme se situe, si vous voulez, au niveau de l'image réelle [...] pour autant qu'elle permet d'organiser l'ensemble de la réalité dans un certain nombre de cadres préformés » (Lacan 1966, 125). Le sujet voit son être dans le reflet de l'autre, dans une relation au Moi idéal qui est la base de toutes autres identifications. Cette image est le support de l'identification primaire de l'enfant à l'autre et sera la souche d'autres identifications secondaires. L'Ego se situe ainsi avant sa détermination sociale dans une direction fictionnelle qui est irréductible pour chaque individu indépendamment du succès de la synthétisation de son moi avec la réalité (Lacan 1966, 95):

Le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation - et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, - et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental.

Le stade du miroir correspond à la demande de l'enfant d'un moi fort et cohérent pour vaincre l'anxiété de la séparation avec sa mère. L'image fantasmée répond à ce besoin de stabilité, de complétude et d'omnipotence perdue après avoir quitté l'état réel de la nature et s'être séparé du cosmos. Une étape plus poussée du développement psychique passe par la médiation d'une tiers personne qui permettra à l'enfant d'être socialement conscient de lui-même. Avec l'introduction d'un troisième élément, la personne observant l'observateur, la dynamique change et l'enfant trouve confirmation de sa propre reconnaissance de l'image et de son identification avec elle. De l'imaginaire, on passe alors au symbolique et à la fin de l'inertie de l'image figée dans l'imagination de l'enfant. L'ordre symbolique est celui du langage et il entre en jeu quand l'enfant commence à reconnaître les règles que la société lui dicte c'est-à-dire quand celui-ci accepte la dénomination qu'on donne à l'image de lui-même. Le réel et l'imaginaire continuent cependant de jouer un rôle dans l'évolution du désir humain même après l'apparition du symbolique. Même si les fantaisies échouent toujours devant le réel, elles permettent de continuer à désirer l'omnipotence et la fusion du stade narcissique primaire. La relation primaire imaginaire fournit ainsi le cadre possible de tout érotisme : « La relation objectale devra toujours se soumettre au cadre narcissique et s'y inscrire » (Lacan 1975, 174). Tout amour dérive d'une

énergie narcissique mais pour que l'amour devienne réalisable c'est-à-dire au delà du narcissisme scopophilique, le sujet doit réinscrire la relation narcissique imaginaire dans un contrat à valeur symbolique. On comprend donc la pertinence du conte d'Ovide comme illustration de l'inaboutissement d'un amour entièrement narcissique. Narcisse qui est aliéné par son image reflétée dans les eaux refuse dans sa fascination devant lui-même la présence d'un autre. Écho ne possède pas non plus la capacité de parler et ainsi Narcisse ne peut se distancer du domaine de l'imaginaire, de son moi omnipotent pour passer par le langage dans le domaine du symbolique.

### 1.3.3 Rapport entre le mythe d'Œdipe et le conte de Narcisse

Le complexe d'Œdipe dans un sens freudien est la phase où l'enfant est poussé à renoncer à l'objet de son désir, sa mère, en acceptant la présence du père. Cette désunion avec la mère apparaît alors comme une menace pour son sentiment de sécurité et lui montre aussi la finitude de son corps. Le père en se mettant entre l'enfant et la mère permet la triangulation œdipienne par laquelle l'enfant accède à devenir sujet et à gagner son autonomie. Ce processus d'autonomisation est amorcé par la peur chez le fils de la castration et chez la fille de perdre la mère. Dans cette recherche le lien sera fait entre le mythe d'Œdipe et le conte de Narcisse. Œdipe sera en outre expliqué, contrairement à l'analyse de Freud comme un exemple d'une forme de narcissisme et non pas seulement comme représentation d'un désir incestueux. La lecture du mythe nous montre que Freud ne l'a pas bien interprété. La volonté immanente du complexe d'Œdipe de tuer le géniteur de sexe opposé ne peut pas être imagée par le mythe ; Œdipe n'a jamais été confronté à la tentation de tuer son père. S'il le tue, ce n'est que par accident et c'est seulement par la suite qu'il se marie avec sa mère sans savoir l'identité réelle de celle-ci. Patrick Miller (2006) dans son article *Œdipus revisited* soutient que Laïos est narcissiste. Son comportement oscillant de la grandeur à l'abatement le plus profond est caractéristique de ce type de personnalité. De plus, il souligne la similarité de la destinée de Narcisse et d'Œdipe ; Jocaste dit à Laïos qu'elle prie pour qu'Œdipe ne se reconnaisse jamais, les mêmes propos que tient le prophète à la mère de Narcisse en prédisant à celui-ci une longue vie s'il ne se rencontre pas (Miller 2006, 241). Comme Narcisse, Œdipe est aussi condamné par

la prophétie dès sa naissance et leur histoire est le compte à rebours de leur malédiction. Narcisse et Œdipe sont à la fois coupables et innocents en voulant être maîtres de leur destin, Œdipe en cherchant à savoir le secret de sa naissance et Narcisse en refusant la binarité des genres. Dans leur quête de se libérer de la réalisation prophétique, les deux héros se mutilent, Œdipe en s'aveuglant, Narcisse en se laissant mourir. Tous deux ne connaissent pas non plus leur véritable identité, ce n'est que vers la fin de sa vie qu'Œdipe apprend ses origines alors que Narcisse recherche dans le miroir des eaux son identité. La fin des deux histoires est aussi similaire, Narcisse disparaît du monde des mortels pour réintégrer la nature tandis qu'Œdipe quitte son royaume pour l'exil et la mort sociale. Le thème de l'aveuglement se retrouve aussi bien dans le conte que dans le mythe. Œdipe s'aveugle pour se punir et Narcisse est aveuglé par son désir de lui-même. Narcisse qui refuse de se tourner vers l'autre se défend de se confronter à une image d'autrui qui pourrait exacerber son désir. Fixant son regard sur son reflet, il se coupe du monde et s'éloigne du danger de désirer un jour une autre personne que lui-même. L'aveuglement est une protection contre le désir de l'autre. Œdipe en fait de même en se crevant les yeux pour ne plus jamais subir les tentations du désir dont la vision est l'origine.

## **1.4 Le narcissisme en littérature**

On peut étudier le narcissisme en littérature de deux manières, d'abord en révélant le traitement de la figure de Narcisse dans les différentes œuvres mais aussi en considérant les images et les symboles extraits du conte et utilisés dans les romans ou les poèmes. Ensuite on peut analyser le narcissisme sous sa forme diégétique c'est-à-dire dans la structure du texte même. Nous différencierons l'approche moderniste et postmoderniste dans l'analyse textuel, toutes deux coïncident à des visions différentes de la réalité et de la finalité de celle-ci et se retrouvent entremêlées dans les œuvres de Jack-Alain Léger.

### **1.4.1 Traitement du conte de Narcisse dans les œuvres littéraire**

La figure de Narcisse a inspiré de nombreuses œuvres littéraires et les thèmes qui y sont liés se rapprochent de ceux vus dans la deuxième partie de ce travail sur le narcissisme dans les arts.

Pour Mourino le mythe de Narcisse « représente un des archétypes fondamentaux du moi profond depuis Rousseau jusqu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle » (Mourino 2011,13). Mourino étudie les symboles du conte de Narcisse et y différencie deux principes inhérents à ceux-ci. En premier, il relève dans les œuvres littéraires les expressions du principe de paternité et de maternité et de la recherche d'une identité sexuée /asexuée puis il parle du concept du temps qui doit s'arrêter pour que s'accomplisse « le rite de mort et de régénération » (*Ibid.*). Le principe de gémellité et de dualité entre le masculin et le féminin se retrouve selon Mourino chez Jean-Jacques Rousseau dans sa comédie *Narcisse ou l'amant de lui-même*. Dans cette œuvre Valère qui s'éprend de sa propre féminité reflétée par le miroir prendra conscience de ce leurre grâce à Angélique qui lui fera découvrir le piège où il est tombé (*Ibid.*, 16). Dans *Le traité du Narcisse* d'André Gide, Mourino soutient que le principe de paternité « d'un âge d'or antérieur à la faute originelle » (*Ibid.*, 21) est lié à celui d'une identité sexuée/asexuée retranscrite dans le comportement d'Adam qui en coupant la branche de l'arbre du paradis se dédouble et donne ainsi naissance à la différenciation des sexes.

Le temps est aussi un thème important du conte et il est souvent repris dans les œuvres littéraires. Dans *Le traité du Narcisse*, André Gide nous offre une réflexion sur le temps qui commence avec la fin du paradis, détruit par l'avidité de l'homme et par son ennui. Avant cela, les choses divines et éternelles ne pouvaient s'affirmer que dans le silence et dans l'harmonie de leur être. Avec le concept du temps qui passe et ainsi avec la peur de disparaître, toute chose, bien que tendant vers sa forme originelle et à jamais perdue, essaie de prouver son existence en paraissant car être ne suffit plus au bonheur. La vanité naît donc chez l'homme de sa tentative de ralentir le temps. Une autre image de l'angoisse de la temporalité de l'être et de l'orgueil qui en découle se retrouve dans le roman *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde. Dorian Gray est un jeune homme d'une grande beauté qui est tourmenté par le fait de vieillir. Son ami Basil Hallward, obsédé par la beauté de Dorian veut l'immortaliser en effectuant son portrait. Dorian sera conduit à donner son âme pour que son portrait vieillisse à sa place. Ce pacte faustien va de pair avec une vie hédoniste, de plaisirs et de débauches contre le spleen qui l'accable mais aussi contre les tourments intérieurs liés à une existence amoralisée. La peinture vieillit alors que Dorian s'immortalise et prend toutes les déchéances corporelles que Dorian aurait dû subir. Souhaitant que le tableau retrouve sa beauté, Dorian décide de devenir sage mais la peinture devient de plus

en plus affreuse. Il en arrivera à planter un couteau dans le portrait, puis mourra tout en prenant les traits d'un vieillard.

Oscar Wilde analyse dans cette œuvre fondée sur le conte de Narcisse les liens entre l'âme et le corps dans la fuite du temps mais aussi le lien entre l'art et la vie. Le roman de Wilde nous offre une réflexion sur la beauté et les moyens de la saisir. Dorian Gray recherche la perfection esthétique, la beauté en dehors de la pensée rationnelle et dans la réalisation d'une spiritualité basée sur le déploiement des sens. Comme dans le conte de Narcisse, l'intrusion de la parole dans la contemplation de l'image parfaite mènerait pour Dorian à détruire l'harmonie. Dans sa quête de sensations, Dorian se lance dans une vie hédoniste où il fait toutes sortes d'expériences sensuelles afin de se rapprocher de la quintessence de son être en dehors de l'être social et afin de retrouver la beauté pure (Wilde 1985, 161) :

The worship of the senses has often and with much justice, been decried [...] But it appears to Dorian Gray that the true nature of senses had never been understood and that they had remained savage and animal merely because the world had sought to starve them in submission or kill them by pain, instead of aiming to make them elements of a new spirituality, of which a fine instinct for beauty was to be the dominant characteristic. As he looked upon moving through history he was haunted by a feeling of loss.

Dans l'œuvre de Paul Valéry, le personnage de Narcisse joue un rôle important et constitue sa conception de la poésie. L'œuvre est perçue comme la réalisation poétique de son auteur mais diffère aussi de lui-même. Une fois produite, l'art échappe au poète. Cette idée est imagée par Narcisse, à la fois poète et objet esthétique, qui se mire dans son œuvre qui de même le regarde. Tout artiste semble rechercher l'idéal de faire parler l'autre côté du miroir, le fond des choses mais cette quête est vouée à l'échec car essayer de saisir cet idéal, d'embrasser son propre reflet mène à troubler la surface de l'eau. Pour Valéry, atteindre un idéal de pureté, de poésie ou de sensualité pure est impossible par l'utilisation du langage (Valéry 1971, 28) :

Ô frères! tristes lys, je languis de beauté  
Pour m'être désiré dans votre nudité,  
Et vers vous, Nymphes, Nymphes, ô Nymphes des fontaines,  
Je viens au pur silence offrir mes larmes vaines.

[ ...] Hélas! L'image est vaine et les pleurs éternels!

La poésie essaie de se rapprocher de la beauté pure en saisissant les formes de la nature car par elle l'échange entre l'essence des choses et la matière tend à se réaliser. Ces formes sont le miroir de l'âme humaine, toutefois, la similitude entre les formes et les forces vitales ne peut jamais être complète (Valéry 1957, 125) :

Ô semblable !... Et pourtant plus parfait que moi-même ,  
Éphémère immortel, si clair devant mes yeux,  
Pâles membres de perle, et ces cheveux soyeux,  
Faut-il qu'à peine aimés, l'ombre les obscurcisse,  
Et que la nuit déjà nous divise, ô Narcisse,  
Et glisse entre nous deux le fer qui coupe un fruit !

À la différence de Paul Valéry, Gide croit en la capacité de la poésie d'unir l'homme au monde. Il décrit dans *Le Traité du Narcisse* le paradis perdu où tout était immobile car la perfection était atteinte (Gide 2008, 7), où l'être et l'apparence ne faisaient qu'un, où aucun intermédiaire n'était nécessaire entre le monde et l'idée. Au centre du paradis était Ygdrasil, qui contenait le livre du mystère. C'était l'arbre des hiéroglyphes, des idées pures, des sens unis avec le monde. En voulant atteindre le secret de la connaissance, l'homme a annihilé le monde parfait qui lui avait été donné. Le poète est celui qui peut à présent voir le paradis perdu (*Ibid.*, 13). Il cherche à recomposer un monde idéalement simple. Il intervient entre l'homme et les secrets de l'univers en partant à la recherche d'une réalité supérieure dont il déchiffre les symboles. Il évoque un monde idéal et le dédoublement passé du monde qu'il n'explique pas mais suggère. Le poète ne recopie pas la réalité, il n'essaie pas d'atteindre la surface du miroir mais il la transcende. Dans la contemplation, il se penche sur les symboles et descend au cœur des choses et visionnaire, il perçoit l'idée à la base de la forme imparfaite puis la saisit pour lui redonner une forme éternelle.

Autre représentant du narcissisme en poésie est Rimbaud qui imagine le poète se replier sur lui-même comme Narcisse pour atteindre la perfection, l'unité avec lui-même, l'immédiateté de l'être, la transparence originelle. Le poète doit d'abord explorer son âme, l'inspecter s'il veut

accéder à son art. La vision ou l'impulsion créatrice a ses origines du dedans, le poème devient la substance de ce qui est en nous. Rimbaud veut passer de la poésie subjective à la poésie objective et se faire voyant : « La poésie subjective semble bien celle qui s'en tient à l'idéalité à l'esthétisme 'artiste' et au jeu ; et celle, sentimentale et lyrique qui ne retient de l'émotion que sa part domesticable, celle, en un mot qui enferme l'homme dans sa nature conventionnelle, sans l'ouvrir à l'obscur de ce qui est » (Bonney 1966, 53). La poésie objective dépasse les sentiments partiels pour se tourner vers l'inconnu dans le dérèglement des sens pour atteindre le vrai par la libération des émotions et par leur déchainement.

Dans *Narziss und Goldmund* de Hermann Hesse, il s'agit aussi d'une réconciliation entre l'animalité chez l'homme et sa spiritualité. L'homme recherche par sa nature animale la liberté et les plaisirs mais il ne sera satisfait que dans une spiritualité qui lui permettra de transcender le monde matériel et de faire une création qui lui survivra. Goldmund recherche l'unité dans l'inspiration artistique qui surgit de la solitude, des reflets et de la magie de la nature :

Mitten im Lesen or Lernen, mitten zwischen den Schulkameraden konnte er in sich versinken und alles vergessen, nur den Strömen und Stimmen des Innern hingegeben, die ihn hinwegzogen, in tiefe Brunnen voll dunkler Melodie, in farbige Abgründe voll marchenhafter Erlebnisse, deren Klänge alle wie die Stimme der Mutter klangen, deren tausend Augen alle die Augen der Mutter waren »<sup>9</sup> (Hesse 1930, 99).

Goldmund ne pourra pourtant pas transcender l'imperfection humaine et atteindre l'unité originelle par la création artistique. L'art accompli pour lui n'existe pas et il meurt sans avoir réussi à créer la sculpture parfaite. Juste avant de mourir, il prend conscience de ne jamais pouvoir faire aboutir sa volonté de perfection c'est-à-dire la sculpture parfaite parce que l'art lui-même ne le veut pas. Il personnifie l'art en sa mère qui l'a abandonné à sa naissance et qu'il a toujours voulu rejoindre sans pouvoir y réussir : « Noch sehe ich es, und wenn ich Kraft in den Händen hätte, könnte ich es gestalten. Aber sie will das nicht, sie will nicht, dass ich ihr Geheimnis sichtbar mache. Lieber will sie, dass ich sterbe. Ich sterbe gern, sie macht es mir

---

<sup>9</sup> Tout en lisant et en apprenant, au milieu de ses camarades, il pouvait plonger en lui-même et tout oublier, se laisser aller seulement dans les courants des voix de l'intérieur qui l'emportaient, dans des sources profondes, dans des fonds colorés plein de moments fabuleux, dont le son était comme la voix de sa mère, dont les milliers d'yeux étaient ceux de sa mère.

leicht”<sup>10</sup> (Hesse 1930, 50).

Dans *Le Portrait de Dorian Gray* d’Oscar Wilde, le héros ne peut atteindre la beauté par un spiritualisme fondé sur le développement des sens aux dépens de l’intellect. Comme Narcisse qui déforme son image parfaite en s’en approchant et en troublant la surface du lac, la peinture représentant Dorian vieillit alors que celui-ci s’immortalise et s’adonne à une vie hédoniste. L’impossibilité de rejoindre la perfection dans le repli et le désir de soi est aussi soulevée par Lavelle dans *L’erreur de Narcisse*. La barrière à la connaissance est pour Lavelle l’éloignement de l’Autre et l’amour propre pour qui veut se posséder. L’exacte coïncidence de Narcisse à son image aboutirait à les faire tous deux disparaître. Le reflet qui ne peut répliquer aux actions de l’homme ne peut lui prouver son existence et reste une illusion, un fantasme : « Narcisse est le héros d’une entreprise impossible car il n’obtiendra jamais avec cette image ni une séparation véritable, ni une exacte coïncidence, ni cette réciprocité de l’agir et du pâtir qui est la marque de toute action véritable » (Lavelle 2010, 9)

#### 1.4.2 Narcissisme de forme diégétique

Dans les œuvres littéraires, le narcissisme peut se révéler dans la structure même du texte et dans les techniques d’écriture utilisées par les écrivains. Dans son article « Modes et formes du narcissisme littéraire », Linda Hutcheon fait une analyse du roman actuel dont la caractéristique principale est sa volonté de produire un monde réel par le biais de la fiction, de créer un monde cohérent d’illusions qui deviennent vraies dans le cadre du système du récit et « d’en admettre son caractère fictif, et d’en examiner d’un œil critique les motivations » (Hutcheon 1984, 92). Le récit narcissique exhibe et dénude ses systèmes fictionnels et permet au lecteur d’intégrer « le processus de fabrication, de poésie » (*Ibid.*) en exprimant plus ou moins explicitement son autoréflexivité. Hutcheon différencie deux types d’écriture narcissique. Il existe selon elle des formes ouvertes de narcissisme qui se rencontrent « dans des textes où la conscience auto-centrique et l’autoréflexion sont tout à fait évidentes, explicitement thématiques ou allégorisées à

---

<sup>10</sup> Je le vois et si j’en avais encore la force, je pourrais le créer. Mais elle ne le veut pas, elle ne veut pas que je rende visible son secret. Elle préfère que je meure. Je meure volontiers, elle me rend la mort facile.

l'intérieur de la fiction » (*Ibid.*, 95). Pour Hutcheon, ce type de narcissisme se retrouve dans tous romans passés ou présents qui font « une exploration allégorique ou métaphorique du procès par lequel s'articule un monde littéraire » (*Ibid.*, 96). Il existe aussi des formes de narcissisme couvert c'est-à-dire un type de texte qui est « autoréflexif (qui se regarde) » mais qui n'est pas « nécessairement auto-centrique (qui regarde se regarder) » (*Ibid.*, 95). L'autoréflexion du texte est alors implicite dans le récit, elle y est intériorisée. Les textes contemporains placent le lecteur devant des mondes fictifs qui doivent être consciemment perçus comme tels. Le texte du narcissisme couvert ou ouvert crée un miroir dont l'image spéculaire est construite par le lecteur même. Tandis que dans les textes du narcissisme ouvert, « l'accent porte sur l'effort accompli pour attirer l'attention du lecteur sur cette liberté et ce devoir » dans la forme couverte, il est postulé « qu'il sait quel est son devoir et qu'il réagira en fonction » (*Ibid.*, 102)

Que le texte soit moderne ou postmoderne et diffère par la présence ou l'absence d'une finalité dans la profondeur du récit, l'autoréflexivité caractérise le roman contemporain. Il existe plusieurs particularités textuelles qui révèlent le caractère autoréflexif d'un roman comme le refus d'un narrateur omniscient dans un récit fait d'hésitations, de doutes, de contradictions, de recherche de soi et la juxtaposition de personnages différents montrant la complexité de la réalité intérieure. L'exploration de la conscience des personnages est aussi caractéristique du roman autoréflexif et prend la forme de la technique de flux de conscience. Les pensées deviennent saisissables par associations d'idées, de sensations, par des dérèglements de syntaxe et de ponctuation. Le conflit entre l'inconscient et le conscient se révèlent souvent sous la forme de monologue intérieur où se décèlent les barrières de l'être face aux responsabilités sociales et aux rôles établis. Le pastiche révèle aussi la réflexion de l'auteur dans l'écriture par l'utilisation de formes fragmentées, de collages, de moments temporels saisis et juxtaposés, de mots à sens multiples. La réalité est ainsi présentée non comme une relation de cause à effet mais comme une expérience discontinue à multiples facettes. Différents personnages contemporains ou historiques peuvent aussi s'insérer dans le roman ainsi que des faits réels et fictionnels ou de multiples techniques de composition ou plusieurs genres peuvent être combinées pour créer un récit unique (roman policier, littérature fantastique, roman à clé etc.). L'intertextualité qui se fonde sur la reconnaissance d'une dépendance des œuvres pourrait se voir aussi comme l'expression fragmentée mais tout à la fois unificatrice du phénomène de l'autoréflexivité littéraire.

Le narcissisme dans l'œuvre de Léger s'exprime au-delà de la forme même du texte par son appartenance au genre de l'autofiction qui se caractérise par une écriture autoréflexive concrétisée par l'autoréférentialité du récit. L'autofiction se caractérise par une volonté de dissoudre la notion de toute cohérence identitaire et de transgresser les frontières acquises. En littérature, l'autofiction dérange par son côté transgressif car « en se situant entre deux pratiques d'écriture à la fois pragmatiquement contraire et syntaxiquement indiscernables » elle met en cause « toute une pratique de lecture, reposant la question de la présence de l'auteur dans le livre, réinventant les protocoles nominal et modal et se situant en ce sens au carrefour des écritures et des approches littéraires » (Darieussecq 1996, 379). Malgré ce désir de transgression, l'autofiction relève d'un pacte plus ou moins explicite entre le lecteur et l'écrivain. Elle peut être définie comme un récit qui comme l'autobiographie se fonde sur le critère onomastique de la triple identité, de l'auteur, du narrateur et du protagoniste principal mais à la différence de l'autobiographie le récit est fictionnel, ce qui est le plus souvent allégorisé dans les péri-textes (titre et quatrième de couverture). L'autofiction allie donc deux types de narration ; un récit plus ou moins autobiographique et un récit fictionnel que ce soit par ses modalités narratives ou dans ses allégations péri-textuelles. Philippe Lejeune définit l'autobiographie par le pacte que passe l'auteur avec son lecteur en s'engageant à retranscrire ses expériences de manière authentique : « « Récit rétrospectif en prose d'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier l'histoire de sa personnalité » (Lejeune 1996, 14). L'autofiction brise volontairement le pacte, le plus souvent en indiquant en sous-titre 'Roman' pour une œuvre qui semble au premier abord autobiographique. Un pacte romanesque complémente ainsi le récit de vie et atteste de sa fictivité lorsqu'il est mis à l'évidence dans le péri-texte (Lejeune 1996, 27). Pour que le lecteur juge une narration comme une autofiction, il doit aussi pouvoir concevoir l'histoire comme impossible ou incompatible avec ce qu'il sait déjà de l'auteur du livre. Si l'auteur refuse de reconnaître une similarité entre son identité et celle du personnage ou s'il décide de la nier et si le lecteur a des raisons de soupçonner un lien entre l'auteur et le personnage alors bien qu'il n'y ait pas de pacte autobiographique, Lejeune appellera ce type de textes 'roman autobiographique' (Lejeune 1996, 25). Le contrat est pour Lejeune essentiel pour déterminer le type de récit sur soi.

### 1.4.3 Narcissisme dans le texte moderne et postmoderne

Nous distinguerons au niveau diégétique entre le narcissisme du modernisme et celui du postmodernisme et nous postulerons que l'autoréflexivité chez Léger dérive à la fois d'une vision moderne et postmoderne du réel. On trouve dans ces deux idéologies une volonté commune d'autoréflexion et une reconnaissance d'une subjectivité humaine fragmentée et construite. Pourtant si le modernisme se lamente de cette fragmentation et tend vers un idéal de totalité, le postmodernisme célèbre l'incohérence, le morcèlement, le provisionnel et en joue. Pour le moderniste l'œuvre d'art peut fournir un sens, une cohésion et une unité à la conscience humaine atomisée, désintégrée par la modernité tandis que pour le postmoderniste l'art n'a pas de but en soi mais est production, performance, intertextualité, mélange de cultures et a pour véridicité son authentification par un spectateur. Pour le postmoderne, l'écriture réflexive ne fait référence qu'à elle-même et n'a pas de finalité.

Ces deux approches de l'art portent en elle un aspect narcissique car toutes deux refusent le réel comme il est présenté et se retournent sur elles-mêmes pour se rejoindre. Le moderniste a dans sa subjectivisation pour but de rechercher l'essence des choses, de se réintégrer au monde comme Narcisse qui s'éloigne de toute catégorisation identitaire et essaie au-delà du reflet de sa propre image renvoyée par le miroir c'est-à-dire au-delà des apparences de se retrouver, de s'approcher de la pureté avant toute construction sociale et par cela de l'état de nature. Le Narcisse postmoderne rejette toute identification, toute construction identitaire mais il ne veut et ne peut aboutir à une réintégration. Le conte révélerait ainsi pour lui l'impossibilité de saisir le réel puisque Narcisse ne pourra jamais atteindre l'image reflétée dans le lac, toutes ses tentatives sont pour toujours vouées à l'échec.

La finalité du phénomène autoréflexif diffère par les différentes prémisses sur lesquelles l'écriture moderne et postmoderne. Le modernisme a pour assise la vision prônée par le siècle des lumières d'un être humain cohérent et rationnel ainsi qu'universel qui guidé par la raison et la science fait progresser le monde. La raison, juge ultime de la vérité, mène pour les idéalistes modernes à la liberté humaine dans une société ordonnée pour le meilleur de tous. En littérature, le modernisme rejoint l'individualisme et se méfie des institutions et des vérités absolues.

L'individu doit rester autonome face aux forces sociales et recontextualiser son héritage culturel en accueillant la complexité du monde pour y trouver de nouveaux sens. Le modernisme remet ainsi en question la permanence de l'être et permet au personnage de suivre un parcours initiatique en dehors des rôles socialement définis et de percevoir des formes d'existence, moins prévisibles, plus asociales et aussi libératrices. Toutefois le roman moderne maintient l'idée fondamentale d'une finalité à atteindre au-delà du développement individuel. Le conte de Narcisse peut être interprété dans un sens moderne. Narcisse est l'avant-garde qui remet en question l'ordre des choses et se révolte dans son individualité contre le système des oppositions binaires. Il refuse le préétabli et cherche seul et par lui-même la vérité de ce qu'il est. Cette recherche a toutefois une finalité qui est celle d'une unification tout d'abord avec soi-même puis avec le monde. Mary Klages a relevé les caractéristiques principales du modernisme dont certaines sont pertinentes pour une étude du narcissisme dans les romans. Appropriées sont les caractéristiques de réflexivité et de conscience de soi dans la production écrite mais aussi de renoncement à une apparente objectivité atteinte par un narrateur comme tiers personne (Klages 2007). Pour souligner l'aspect fragmenté de l'être, le roman moderne tend alors à désagréger les formes, les narratifs, à utiliser le collage, à mélanger les genres mais toujours dans une idée de réintégration vers une forme plus poussée de conscience ou vers un retour à une forme de conscience originelle.

Quant au postmodernisme, il est caractérisé par son rejet intrinsèque des grands discours totalisant pour se tourner vers la production de petits récits, de performances dont la valeur et non la vérité est situationnelle, fonctionnelle, contingente et temporaire comme le démontre Jean-François Lyotard dans son livre *La condition postmoderne*. Le langage n'acquiert ainsi aucune permanence car le signifié est aussi peu valide que l'existence d'une seule réalité. En remettant en cause les régularités du système langagier, les postmodernes se débarrassent des références qui avaient servi à expliquer la permanence d'autres systèmes ou d'objets culturels. Foucault étudie les discours comme constructions historiques spécifiques et remet ainsi en question leur validité universelle. Baudrillard parle de simulacre de réalité en soulignant que le monde postmoderne est celui de la copie. De même, le savoir qui chez les modernes devait mener au progrès est pour les postmodernes seulement fonctionnel et cesse d'être quand il devient désuet. Le déconstructionnisme, un courant principal du postmodernisme, voit le langage

comme un système fermé et stable et remet continuellement en question les certitudes acquises en prenant garde aux limitations du texte et à sa faculté d'exclusion d'autres interprétations possibles, en faisant attention aux assomptions non établies et aux dépendances de l'œuvres à d'autres systèmes de pensée. Jacques Derrida dans *De la grammatologie* et d'autres textes attaque l'idée que les choses peuvent être définies pour ce qu'elles sont alors qu'elles peuvent seulement être définies par d'autres systèmes pour ce qu'elles ne sont pas. Toute catégorisation se fonde sur une série de différences établies, toute possibilité de savoir objectif est impossible car toute différenciation ne peut pas être entièrement fondée. Ouvert à toutes les subjectivités, le roman postmoderne utilise des techniques diverses pour exprimer la complexité et l'imprédictibilité du monde, sa vision d'une réalité « discontinue, fragmentée, archipélique, modulaire » (Gontard 2001, 284) qui se révèle dans le roman postmoderne par un choix de dispositifs narcissiques de textualisation et par la tendance à l'autoréflexivité. Tel Narcisse refusant de choisir entre une identité féminine et masculine et son but unifiant de la procréation, l'auteur postmoderne refuse les définitions dichotomiques et leur synthèse pour réclamer un droit à l'indifférence. Il dépasse ainsi le projet unificateur et progressiste de la modernité fondé sur « un ordre binaire de type dialectique » (Gontard 2001, 283).

## **1.5 Les multiples facettes du narcissisme**

Le narcissisme se révèle à travers toute l'œuvre de Jack-Alain Léger dans laquelle on retrouve ouvertement ou non les différentes interprétations du conte de Narcisse. Érudit, Léger fait référence dans son écriture à de nombreux romans, poèmes et idées abordant plus ou moins explicitement le conte. Le narcissisme dans l'œuvre de notre auteur découle de l'usage de l'intertextualité mais est aussi lié à une idéologie et esthétisme qui était prévalent dans les années 60, période de jeunesse de notre écrivain. Nous résumerons ci-dessous les différentes facettes du narcissisme relevées dans les parties précédentes que nous utiliserons dans notre recherche :

### **Les éléments de l'analyse du narcissisme dans l'art**

Nous regrouperons dans cette partie les images et les symboles du narcissisme tirés du conte même mais aussi ceux contenus dans les chansons, la peinture et la littérature. Dans le conte de

Narcisse, nous retiendrons l'importance du personnage d'Echo et d'autres figures féminines et nous analyserons si les **trois formes d'amour** évoquées plus haut et inhérentes au conte se retrouvent dans l'œuvre de Léger.

Dans les arts, nous avons relevé différents thèmes que nous essaierons de déceler dans les écrits de notre auteur. Tout d'abord le thème de la **révolte** contre la prophétie et l'ordre préconçu de la nature. Cette révolte qui ne peut aboutir à une vraie délivrance mène au **repli** sur soi qui a trois conséquences possibles. La première est la **destruction** du monde et des autres occasionnée par un amour de soi excessif. La deuxième est le sentiment de **complétude** qui équivaut à un bonheur figé identique à la mort. La troisième mène à la transcendance de l'être et du **temps** à une **réintégration** de l'homme à la nature.

Le conte de Narcisse a souvent servi de base à une **réflexion sur l'art** qui peut être pensé soit comme reflet du réel soit comme moyen d'approcher la beauté et de recréer un monde neuf par le déploiement des sens. Cette quête peut selon les différentes interprétations du conte être vouée à l'échec, le reflet sur l'eau étant toujours troublé par la main de l'homme, soit être accessible, l'homme aurait alors les moyens par l'art de transcender la surface du lac.

### **Les éléments de l'analyse du narcissisme psychanalytique**

Notre analyse du narcissisme psychanalytique consistera tout d'abord à déceler comment celui-ci s'exprime dans l'œuvre de Léger que ce soit chez les personnages de ses romans ou chez l'auteur lui-même. Nous soulignerons par la suite la cohabitation dans son écriture d'un **narcissisme de mort** et d'un **narcissisme de vie**, puis nous soulèverons **l'importance du miroir**, du tiers et du langage dans les romans étudiés en particulier en ce qui concerne l'expression identitaire. Présent dans l'œuvre de Léger est aussi **le mythe d'Œdipe** que nous associerons au conte de Narcisse et qui peut être réinterprété comme une illustration du narcissisme.

## Les éléments de l'analyse du narcissisme diégétique

Un élément essentiel et constitutif du narcissisme dans le texte est l'**autoréflexivité** (ouverte ou fermée) qui se révèle dans différentes techniques d'écriture comme l'intertextualité. Nous verrons aussi que chez Léger, l'autoréflexivité dans l'écriture s'exprime comme **autoréférentialité** sous la forme de **l'autofiction**. Pour finir, nous nous demanderons si le narcissisme dans les romans étudiés relève du **postmodernisme** ou du **modernisme** et cela en fonction de leur finalité.

## Chapitre 2

# Narcissisme littéraire de forme diégétique dans l'œuvre de Jack-Alain Léger

### 2.1 L'autoréflexivité dans les romans de Léger

Linda Hutcheon dans son article *Modes et formes du narcissisme littéraire* a étudié l'autoréflexivité dans le roman moderne qu'elle caractérise par l'intérêt que celui-ci porte à lui-même, par la reconnaissance de son caractère fictif et par l'examen dans le texte du processus de sa création. Chez Léger, l'autoréflexivité est généralement de type ouvert c'est-à-dire que l'autoréflexion dans ses œuvres est reconnue, thématifiée ou allégorisée par l'auteur mais elle est parfois aussi couverte c'est-à-dire intégrée dans le texte sans être explicitement reconnue. Ce type d'autoréflexivité s'entrevoit par exemple dans l'usage de l'intertextualité quand l'auteur projette les traits de personnages de la littérature classique dans ses propres personnages tout en estimant que le lecteur pourra les discerner. La forme d'autoréflexivité la plus fréquemment utilisée par Léger est cependant la forme ouverte exprimée par une thématification explicite, une métaphore narrative ou un commentaire du narrateur. Ainsi, dans *Le roman* Léger se demande dans le texte comment il concevra le destin des personnages de son livre : « Ici se pose une grave question. Nos héros seront-ils longtemps heureux ensemble ? » (Léger 2006, 358). Dans l'œuvre de Léger, la question de la place de l'auteur dans le récit est une question récurrente qui s'allie à l'incertitude exprimée de pouvoir sans restriction mélanger le réel au fictif c'est-à-dire de romancer sa vie. La réponse qu'il donne à cette interrogation se rapporte à son droit d'écrivain d'écrire librement pour le plaisir mais aussi à la reconnaissance du réel comme construction, le sujet du roman sera alors par choix le roman et l'auteur deviendra un personnage comme un autre. L'écrivain joue pour Léger de toute manière toujours au moins un double rôle, il est lui-même en tant qu'être, mais dans le monde de la fiction il est étranger car observateur « Qui sont-ils à mes yeux ? quatre personnages. C'est moi et ce n'est pas moi qui les écoute. Je suis à l'écart » (Léger 2006, 14).

L'autoréflexivité en tant que projection de l'auteur dans le roman peut se rencontrer au niveau du récit et prendre la forme du genre autofictionnel mais aussi dans le style d'écriture. Hutcheon dans son article s'est demandé si le type de narration, c'est-à-dire la manière dont l'auteur écrit, influence la fiction ou vice versa. Les romans du narcissisme ont d'après elle comme centre de leur contenu l'art de la fiction, l'analyse de la structure et de la forme du langage. Léger mentionne à plusieurs reprises que son état dépressif a des répercussions sur son style d'écriture. La fragmentation et la reconstruction par la fiction de l'identité chez Léger sont plus qu'une figure de style ou les conditions d'une résolution d'une quête identitaire, elles sont une nécessité de l'expression. La dépression définit la forme de l'œuvre chez Léger et mène à ce que le type d'écriture associé au fragment soit le plus approprié pour décrire son vécu : « Le fragment, la forme la plus pertinente au propos du dépressif. Son moi s'est fragmenté, impossible de se bricoler un nouveau moi, de se mentir » (Léger 2007, 109). Le fait que Léger souffre de dépression bipolaire se reflète dans sa vision du monde comme écran et dans son obsession de jouer avec les différentes réalités et identités qu'il y perçoit : « Le doute commence à s'insinuer quant à la validité du langage (pôle dépressif) tandis que le jeu acquiert la dignité, le statut de pensée (pôle maniaque) » (*Ibid.*). Nous verrons plus loin que l'œuvre de Léger appartient au genre de l'autofiction qui refuse la linéarité autobiographique d'un récit de soi. Chez Léger, ce refus d'un récit linéaire naît en partie de son état dépressif et de son incapacité de donner signification au temps social du fait de sa séparation forcée des autres par la maladie : « Temps perdu - perte de sens de la temporalité chez le dépressif. Temps artificiellement retrouvé : le temps maniaque » (*Ibid.*). Si la maladie dont il souffre dicte son style d'écriture, elle conditionne aussi son contenu. Dans *Autoportrait au loup*, Léger dit ne s'être aperçu que très tard d'avoir toujours décrit sa maladie mentale par son écriture fictionnelle. Les mythomanies qui constituent chacun de ses romans forment finalement une œuvre complète dont le cœur est la souffrance d'être double (Léger 1982, 11).

Une autre caractéristique du roman autoréflexif est le refus d'un narrateur omniscient. L'écriture de Léger qui fait partie du genre autofictionnel contredit l'idéal esthétique de la littérature qui est un idéal d'effacement où l'auteur n'apparaît pas comme partie constituante de l'œuvre. Dans les écritures de l'autofiction l'écrivain est à la fois créateur et création. Le refus de l'omniprésence et de l'omnipotence du narrateur est caractéristique de l'autoréflexivité littéraire. C'est en brouillant

les pistes identitaires du narrateur, auteur et personnages et en demandant la complicité du lecteur dans la fabrication de l'œuvre que Léger affirme le caractère autoréflexif de ses romans et décline une quelconque hiérarchie entre les différentes entités du monde fictionnel mais soutient entre elles une relation d'égalité où le dénominateur commun serait le plaisir et le pouvoir des mots : « Lecteur tu es entré dans le livre sans savoir plus que moi ce que tu y cherchais et comme moi tu veux croire en l'illusion romanesque » (Léger 2006, 185). Par cette énonciation, le lecteur devient personnage donc acteur et créateur dans l'action du récit. Le romancier crée l'œuvre en matérialisant le monde grâce au verbe par la fictionnalisation de ce qu'il perçoit mais le lecteur prend part aussi à la fabrication du récit par son imaginaire, par la création de sens à travers la lecture : « Les textes modernes mettent au premier plan ce qui a toujours été un truisme de la fiction littéraire mais qui n'a pas souvent été consciemment perçu : la création de mondes fictifs et le fonctionnement constructif, créateur du langage au cours de cette poïésis sont désormais partagés en pleine conscience par l'auteur et le lecteur » (Hutcheon 1985, 101). Léger dans *Le siècle des ténèbres* demande au lecteur même de décider de l'identité et de la place de l'auteur dans le récit (Léger 2006, 18):

Au chapitre deux aucune question résolue : sa place dans ce roman, le point de vue d'où il écrit, s'il en est un personnage, et lequel, s'il doit dire 'je' ou 'il' ou jouer les deux [...] Et forcera-t-il la complicité du lecteur en s'adressant à lui ? Ou aura-t-il la pudeur de garder une certaine distance – hein !  
lecteur ?

Le récit narcissique dénude selon Hutcheon ses systèmes de fiction au lecteur et lui permet ainsi d'intégrer le processus de fabrication du récit à l'engouement de la lecture (Hutcheon 1985, 92) et au plaisir de voir comment le texte fonctionne. Dans *Le roman*, Léger permet au lecteur de suivre l'évolution de la confection du livre et de comprendre à la fois que l'écriture est liberté et artisanat c'est-à-dire qu'elle se produit selon la volonté du créateur et également selon le respect des règles de l'art. Léger affirme aussi que l'auteur indépendamment de ce qu'il écrit est toujours derrière l'histoire racontée : « Je me demandais si je devais, si je pouvais m'introduire dans le livre au détour d'une page, refaire à mon tour le fameux coup de la rencontre entre l'auteur et ses personnages. Fariboles d'écrivain ! » (Léger 2006, 528). Toutefois l'œuvre aussi dicte le récit par la puissance des mots et par les associations d'idées et parfois le déroulement du roman échappe à son auteur : « Je me retourne pour les voir s'éloigner vers leur destin et je trébuche sur ce sol

mouvant» (*Ibid.*, 532). Révélateur de l'autoréflexivité dans l'œuvre est la reconnaissance que l'auteur et le lecteur produisent et participent au processus de création mais il est en plus affirmé dans l'autofiction que le livre lui-même s'écrit et cela par l'automatisme de l'écriture, par l'exploration de l'inconscient grâce au flux du langage. Dans *Vivre me tue* Paul Smaïl mentionne qu'il ne sait pas exactement si ce qu'il écrit pourra constituer un livre, si le texte final sera un roman ou sa vie car il part à l'aventure des mots sans se reprendre, sans savoir où celle-ci le mènera (Smaïl 2003, 16). Pour Léger comme pour Arnheim, personnage principal du roman *Wanderweg*, l'écriture est comme pour la composition musicale dirigée par une musique que l'artiste a dans la tête et qu'il essaie de retranscrire par les mots : « Il voulait fixer sur la portée le chatolement de la mélodie » (Léger 1986, 143)

La présence de l'auteur dans le roman se montre également dans le récit par l'utilisation de faits réels ou de personnages ayant vécu dans lesquels il projette des aspects de lui-même et de sa vie. Sans toutefois affirmer le mélange de réel et de fictif, l'auteur ne réfute pas non plus ce stratagème d'écriture. Dans *Ali le magnifique*, Ali possède les traits de Sid Ali Ahmed Rezala, un tueur en série ayant réellement existé et la scène du meurtre dans un train de nuit que l'on trouve dans le livre a vraiment eu lieu. Dans *Wanderweg* le personnage de Egon von Rosenberg ressemble à Kessler appelé le Comte rouge, avant-garde politique des années 20 à Berlin. Dans *Un ciel si fragile* Tadeuz a été inspiré de Josef von Sternberg, réalisateur américain des années 30 dont les films visionnaires et éblouissants n'ont pas été compris du public comme ceux de Tadeuz.

La forme ouverte de l'autoréflexivité permet de solliciter du lecteur qu'il soit conscient des différents niveaux de lecture nécessaires pour comprendre l'œuvre dans son entier et qu'il fasse « une synthèse parodique des éléments qui sont sur toile de fond et ceux au premier plan » (Hutcheon 1985, 97). L'autoréflexivité se joue aussi au niveau de l'intertextualité quand l'auteur se réfère plus ou moins explicitement à d'autres textes en les intégrant dans son écriture avec l'intention que le lecteur les reconnaisse et comprenne la raison de leur présence dans le roman. Léger utilise souvent dans ses œuvres des personnages ou des auteurs de classiques littéraires qui reflètent des traits de sa personnalité et sa vision du monde et de l'art. Paul Smaïl à la fois nom de plume de Léger et figure romanesque tire son patronyme des premiers mots du roman de

Melville *Moby-Dick* : « Call me Ismael » (Melville 2002, 18). Tout comme Léger, Ismael ne peut s'intégrer entièrement à la société et ressent le besoin fréquent de fuir en mer. Léger, lui, part à l'aventure des mots dans le monde de la fiction. Ce sont donc la dépression, le sentiment d'ennui et de ne pas pouvoir appartenir qui poussent Léger et sa figure de proue fictionnelle Ismael à prendre le large, l'un par l'écriture, l'autre sur un navire : « It is the way I have driven off the spleen and regulating the circulation » (*Ibid.*). Le commencement et la fin de *Un ciel si fragile* ressemble au dénouement du roman de Melville. Le fils de Tadeuz après l'accident de son dirigeable se retrouve expulsé en mer et dérive sur les flots tout comme Ismael, lui aussi orphelin et rescapé du naufrage de son navire.

Un autre personnage qui a inspiré Léger et dont il a aussi emprunté le nom est Sadeg Hedayat qui comme notre auteur au plus profond de la dépression se retranche sur lui-même : « La pratique de la vie m'a révélé le gouffre abyssal qui me sépare des autres » (Hedayat 1953, 25). Le roman *La chouette aveugle* auquel se réfère Léger représente la recherche d'un idéal impossible à atteindre que l'opium laisse parfois entrevoir sous la forme de visions. Cette quête utopique d'un absolu est le fruit du repli sur soi ou de l'incapacité de faire face à l'Autre. Tout comme Narcisse recherchant la beauté dans les eaux limpides du lac où seul il se mire, Hedayat et Léger poursuivent une figure idéale qu'ils ne sauront et ne voudront jamais atteindre. Ces deux auteurs ont été influencés par le bouddhisme et appréhende le monde par le seul moyen de leur conscience individuelle, seule réalité, le monde n'étant considéré par eux que comme représentations. Il n'existe pour des solipsistes et dépressifs comme Léger et Hedayat aucune autre réalité qu'eux-mêmes. Léger voit le monde comme extérieur à lui, comme un écran et Hedayat réduit également les autres à des ombres. La réalité ne se joue pour ces deux écrivains que dans l'imaginaire. Cet isolement du monde par une sensibilité à fleur de peau et par l'usage de drogues est commun aux deux auteurs.

Léger mentionne l'œuvre d'Hedayat dans *Autoportrait au loup* et dit qu'il a choisi son nom de plume en l'honneur de l'auteur du roman *La chouette aveugle* qu'il conçoit comme un conte de la peur des femmes (Léger 1982, 191). Dans le roman Hedayat observe par une lucarne une représentation féminine et cette présence le rassure : « Je sentis pour la première fois de ma vie naître en moi une tranquillité soudaine. L'abcès qui me rongait, l'incube qui fouillait ma chair

de ses griffes de fer s'était calmé » (Hedayat 1953, 46). La figure féminine tant recherchée s'avère être morte quand il s'en approche : « Je me dévêtis et m'étendis contre elle. Nous étions collés l'un à l'autre comme les racines de la mandragore, mâle et femelle » (*Ibid.*, 48). On retrouve ici l'image centrale du conte de Narcisse de l'impossibilité de trouver dans la réalité l'unité primordiale et la réalisation de cette union par la fusion avec la nature après la mort. Par l'usage de drogues Léger essaie aussi de trouver l'unité originare de l'être, « la nostalgie d'une imaginaire intégrité antérieure, un rêve d'un retour à l'unicité avant la castration » et inconsciemment de chercher « dans la défonce à refermer la déchirure du moi » (Léger 1982, 186). La souffrance de la séparation mais aussi la peur du féminin est explicitement énoncée par Léger dans sa première autobiographie où une trentaine de pages retracent la relation ambiguë de l'auteur avec sa mère et sa grand-mère. Sa mère est ressentie par lui comme un être l'adorant d'un amour étouffant (Léger 1982, 110) alors que sa grand-mère voit en lui la réincarnation de son défunt mari (*Ibid.*, 115) et lui voue une admiration sans borne et trop pesante pour son esprit d'enfant.

Cette omniprésence féminine va de pair avec l'effacement du rôle paternel dans la vie de Léger. Les romans de Léger comme dans le conte d'Hedayat ont pour thème récurrent la peur de la castration que Léger dit avoir ressenti quand il était enfant en voulant s'unir avec sa mère qui après l'avoir attiré à elle, le repoussait violemment (Léger 1982, 111). Léger revient souvent à sa relation avec sa mère et au rejet dont il a souffert et qui est un élément de sa création artistique, imagé par exemple par le judaïsme de ses héros romanesques. Dans *Autoportrait au loup*, il explique le fait qu'il se soit fait circoncire ou que maints de ses personnages soient juifs par son fétichisme lié à la castration qu'il nomme fétichisme du prépuce (Léger 1982, 187). Léger voit en Hedayat un semblable et une inspiration car tous deux associent la figure féminine au désir qui mène à l'impotence forcée où à la mort.

Souvent présent dans ses romans est aussi le personnage de Don Quichotte. Comme Léger qui croit à l'aventure du romanesque et à la fiction, Don Quichotte vit dans un monde imaginaire et se voit sans cesse confronté à l'adversité du réel. Tous deux, idéalistes, se battent pour leurs idéaux tout en s'obstinant à ne pas être eux-mêmes, à vivre dans le monde parallèle de l'imaginaire. Don Quichotte en accomplissant les grands mots qui servent la bonne conscience et

les mauvaises actions force les Autres à prendre conscience de leur supercherie. Léger, en soulignant le factice de la réalité par le jeu de la fiction et en se moquant des questions de sincérité et d'identité, désillusionne par illusionnisme et jette ainsi un caillou « dans la mare où se mire Narcisse » (Léger 2000, 119).

## 2.2 L'autofictionnel dans l'œuvre de Léger

L'écriture de Léger a le caractère de l'autoréflexivité ouverte dont tous les signes vus dans la partie précédente forment le genre autofictionnel. Il y a selon Philippe Gasparini (Gasparini 2009) en tout dix critères qui définissent l'autofiction que nous entendons ici comme un genre d'écriture autoréflexive. Il s'agit de l'identité onomastique auteur, héros et narrateur, des références péri-textuelles à la fiction, du primat du récit dans l'œuvre, de la recherche d'une forme d'écriture originale, de la verbalisation immédiate, de la reconfiguration du temps linéaire, du présent de la narration et de la verbalisation immédiate, des liens avec des faits réels, de la stratégie d'emprise sur le lecteur et de la volonté de s'exposer dans sa vérité tout en prenant des risques (*Ibid.*, 4). Nous pourrions aussi ajouter deux autres caractéristiques cités par Susanna Rotondo qui sont la présence de flash back ou de scènes oniriques dans le récit qui soutiennent le côté fragmentaire de la vie racontée mais aussi l'existence dans le roman d'une réflexion métalittéraire devenant moteur unificateur de l'histoire (Rotondo 2007, 7).

Dans le conte, Narcisse se mire dans les eaux du lac et s'étonne tout d'abord de l'image qu'il y perçoit mais même après s'être rendu compte du leurre il désire conserver l'illusion et s'adonne à intensifier sa passion pour lui-même et à sublimer la beauté de son double spéculaire. La symétrie de l'image devient par la reconnaissance de l'illusion et son exaltation un sujet fictionnel cependant réel dans le monde de l'imaginaire. L'autofiction en littérature relève de la projection consciente d'une image travestie de soi dans le tiers-espace de l'écriture. Comme pour Narcisse cette image n'est pas entièrement fautive mais elle est voilée ou dissimulée et souvent rehaussée en objet esthétique. L'écriture de Léger est une écriture autofictionnelle, expression d'un moi éclaté, d'une identité remise en question ou d'un désir d'écrire son autobiographie mais par le biais de l'art en soulignant le fictif de l'identité. L'autofiction n'est pas en littérature un phénomène entièrement nouveau comme le souligne Rotondo : « L'immersion de l'auteur dans

le monde de ses personnages est un simple recours très ancien, qui de Dante à Borges, paraît simplement avoir aidé à faciliter l'illusion de vraisemblance que la littérature a toujours manifestée » (Rotondo 2007, 2) mais ce qui différencie l'autofiction de la projection de soi dans l'écriture est que celle-ci avoue de manière ouverte sa nature fictive et se fait objet de son propre discours. Dans beaucoup de romans de Léger, l'auteur, le narrateur et le héros sont les mêmes personnages bien que tous aient une identité fictive et que l'auteur même écrit sous différents noms de plume. Bien que les noms ne puissent prouver la similarité des identités, les héros de ses romans possèdent de grandes ressemblances avec l'auteur qu'elles soient physiques ou mentales. L'adéquation des identités auteur-personnages n'est jamais explicitement mentionnée mais elle est décelable par des références autodiégétiques. Pourtant pour brouiller les pistes, Léger souligne dans le péri-texte de la plupart de ses romans la fictivité de son œuvre. Pour citer quelques exemples, le péri-texte de *La passion selon moi* est : « Ce ne sera pas un roman avec un début et une fin mais des petits bouts de roman, du vrai, du fictif, ma liberté », celui de *Maestranza*: « Ni essai ni roman ce qu'on voudra » ou celui du *Roman* : « Roman qui n'en est pas un ». Malgré l'aveu de la fictivité du récit, Léger propose toutefois au lecteur un pacte de lecture autobiographique ou du moins réclame sa complicité pour reconnaître ou simplement apprécier le récit plus ou moins romancé d'événements de sa vie. Finalement il invite le lecteur à l'identifier dans ses écritures mais tout aussi bien à ne pas le faire.

Léger ne revendique pas ouvertement que son écriture appartienne au genre autofictionnel mais il mentionne maintenir dans tous ses livres une part de romanesque et une part de véridique et énonce à maintes reprises que tous ses romans ne racontent rien d'autre que l'histoire de sa vie. Léger s'inspire aussi d'Oscar Wilde qui souligne son besoin de prendre un masque pour dire la vérité. Pour Léger le masque serait un loup pour pouvoir la dire seulement à moitié d'où le nom de son autobiographie *Autoportrait au Loup*. La moitié qui est dissimulée se détache de la réalité et correspond à la part secrète de l'art comme dans le conte où l'image qu'entrevoit Narcisse dans l'eau du lac est celle de son corps mais magnifiée par son imagination. Dans l'œuvre de Léger la vérité provient des moments vus ou vécus qui l'inspirent et qu'il note à la volée comme Arhnein dans *Wanderweg* qui capte la musique du réel pour la retranscrire en la retransformant : « Sa musique était aussi dans le trot des chevaux, la musique du monde, la céleste musique du monde, la sourde rumeur de la ville, les bruits des bottes, les livres brûlés » (Léger 1986, 523).

Pour Léger comme pour Nabokov qu'il cite souvent, l'écrivain est un chasseur de papillons qui décèle dans la réalité les matériaux de ses romans. La vie de l'écrivain est aussi pour notre auteur comme tout autre matériel une source d'inspiration bien qu'il soit conscient que la vie dans ses concrétisations identitaires et ses rôles acquis soit elle-même fictive. L'identité relève ainsi pour lui du fictionnel mais l'artiste peut déconstruire les identités pour se reconstruire lui-même, se perdre pour mieux se retrouver. Léger reconnaît son subterfuge et joue volontairement le jeu du je. L'identité est vue par lui comme une notion aléatoire qui peut souvent paraître étrangère à celui qui la porte. Le Jeu du je souligne cette inadéquation et confirme que l'altérité est le cœur même de la littérature et l'origine du roman : « Qui suis-je ? Paul est mon prénom. Smaïl mon nom de plume Hommage à Melville. Mon nom de guerre Sidi Ahmed Ben Engeli hommage à Cervantès et j'ai changé aujourd'hui. Ma nouvelle fausse identité est un secret comme la vraie. Pas vu. Pas pris » (Smaïl 1999, 173). Cette liberté de jouer avec l'identité est justement l'essence de l'autofiction. Pour créer le récit de ses romans Léger s'inspire de personnages ayant vécu dans lesquels il projette des parties de lui-même. *Ali le magnifique* est inspiré de la vie de Sid Ahmed Rezalla, un tueur en série et dans *Wanderweg* Egon a les traits de Kessler, mécène de l'avant-garde des années d'entre les deux guerres à Berlin. Ali et Egon sont comme Léger tous deux à la fois amoureux de la littérature et de l'art et rebelles de la société où ils vivent. Ali voit le monde autour de lui comme un écran et ne peut y participer tout comme Léger qui dans ses moments de dépression éprouve un sentiment profond de vide. Egon possède le physique et la personnalité de Léger et a aussi le talent artistique.

Caractéristique de l'autofictionnel de l'écriture de Léger est la récurrence dans son œuvre de fragments d'évènements vécus par l'auteur et son attachement à soutenir la part de romanesque dans le récit de sa vie. L'écriture de Léger coïncide en partie avec la définition que Vincent Colonna donne de l'autofiction c'est-à-dire « tous les composés littéraires où un écrivain s'inscrit sous son propre nom (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une confrontation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur » (Colonna 2004, 71). L'écrivain est donc au centre du texte mais au centre d'une histoire irréaliste. Colonna différencie entre quatre types d'autofiction. Tout d'abord il mentionne l'autofiction intrusive où l'écrivain est un raconteur, en marge de l'intrigue et qui se porte caution des faits relatés. Ensuite

il évoque l'autofiction biographique où l'écrivain, le héros de son histoire, affabule son existence à partir d'éléments vécus puis l'autofiction spéculaire où l'auteur n'est plus au centre du roman mais est une figure en retrait, une silhouette dans l'histoire. Finalement, il parle de l'autofiction fantastique où l'écrivain s'affabule ainsi que sa vie, transfigure son existence et son identité dans une histoire irréaliste pour que « l'écart entre la vie et l'écrit soit irréductible, la confusion impossible, la fiction de soi totale » (Colonna 2004, 75). Le double devient un pur héros de fiction et il est impossible sinon difficile d'y discerner l'image de l'auteur. L'œuvre de Léger relèverait de ce dernier type d'autofiction qui glisse volontairement de l'autobiographie vers la fiction (Gasparini 2010, 6). Cependant, pour Léger, le réel même est fictif car toute tentative de le raconter le fait passer dans le domaine de l'imaginaire ainsi toute volonté autobiographique ne fait que voiler la part de récit dans ce dessein. Pour classer l'œuvre de Léger, il faudrait se référer à la définition de Michineau qui se situe entre celle de Doubrovsky et de Colonna. Pour Doubrovsky, le contenu du roman d'autofiction n'est pas à différencier du vécu, seulement la forme les diffère : « La seule matière qu'il brasse est celle de sa vie ; pas de différence entre cette vie et son livre que les métamorphoses du verbe qu'il manie » (Doubrovsky 1982). Pour Colonna l'autofiction fantastique relève d'une fiction totale de soi. Michineau est moins intransigente que Doubrovsky sur le critère de la réalité des faits et relativise l'autofiction fantastique de Colonna car celle-ci n'est plus fantastique une fois recontextualisée et lorsque le lecteur s'aperçoit que l'œuvre se fonde sur des expériences vécues. Pour Michineau une autofiction est à comprendre comme « un récit où l'écrivain se montre sous son propre nom (ou que l'intention qu'on le reconnaisse soit indiscutable) dans un mélange savamment orchestré de fiction et de réalité dans un but autobiographique » (Michineau 2010, 21).

Dans l'œuvre de Léger, l'écrivain est au cœur du récit mais il est caché dans une histoire complètement irréaliste marquée cependant par moments par des événements vécus. Léger se transforme en personnage de fiction difficilement reconnaissable si l'on ne connaît pas son œuvre complète ou ses autobiographies. Il s'agit donc d'une autofiction au sens large selon le concept de Jacques Lecarme où la fiction affecte le contenu et non seulement la forme (Lecarme 1997, 273-275). Les événements, les personnages, les situations forment tous ensemble les éléments, les fragments d'un tableau de vie. Colonna a rapproché l'autofabulation dont relèverait l'écriture de Léger aux peintures de la Renaissance, en particulier à un type de portrait « appelé

*in figura* par lequel le peintre se glisse dans la toile en prêtant ses traits à une figure religieuse ou historique. La doublure du peintre se distingue souvent par son regard extrait de l'espace du tableau orienté vers l'observateur » (Colonna 2004, 74). Dans ce processus de réification artistique, l'écrivain en démontant ses identités et en assemblant artistiquement divers fragments de soi n'est plus une personne réelle mais devient un objet esthétique, entièrement façonné selon l'inspiration de son auteur.

L'autoréférentialité est centrale à l'œuvre de Léger et se retrouve sous différentes formes. Dans *Autoportrait au Loup*, Léger énonce que son roman *Mon premier amour* était l'ouvrage d'un travail de deuil après la mort de sa mère et retrace l'histoire de leur amour. On retrouve dans le roman la vision d'un monde écran que Léger ressent en particulier dans ses phases dépressives et qui dans le récit émerge du fait que sous l'éminence de la mort, la mère et le fils s'isolent et se retirent hermétiquement du monde réel qui devient entièrement extérieur à eux. Il s'y lit aussi la quête par les deux personnages de moments de beauté et de sensations et la volonté de s'exercer au bonheur si présente mais si peu réalisée dans la vie de l'auteur même. Dans *Autoportrait au Loup* Léger exprime aussi son désir d'écrire un livre *Wanderweg* (qu'il écrira d'ailleurs plus tard) et qui devrait être au-delà d'une saga historique un portrait de lui-même sous l'apparence de scènes, d'intrigues et de personnages. On peut y faire un parallèle comme il me l'a écrit dans un de ses messages avec un tableau cubiste où chaque différent fragment contribue à former le personnage. Dans *Wanderweg* tous les protagonistes révèlent une facette de l'auteur. Bruno Arnheim est Léger, l'écrivain ou le magicien, celui qui retranscrit la musique qu'il entend autour de lui, qui comprend la littérature comme une aventure et dont le travail est celui de l'artisan et le culte celui du beau. Egon von Rosenberg ressemble physiquement à l'auteur avec comme lui le goût de la provocation. Il est aussi romantique, l'écrivain d'un passé où tout était élégance. Siegfried est le côté pervers de Léger, celui qui se dédouble pour faire du mal et qui tire du plaisir au fétichisme et au sadomasochisme. Il est aussi celui qui se laisse au jeu du totalitarisme, d'un monde sans classe comme y croyait le père de Léger. Schreiber représente l'auteur de fiction plate et simple comme le fut un temps Léger quand il écrivit un bestseller et d'autres romans populaires.

Dans *Un ciel si fragile*, Tadeuz détient aussi les caractéristiques de Léger qui croit en la magie

du romanesque et en la beauté des ciels qu'il crée, la beauté du réel qui l'inspire et qu'il exalte par l'écriture. Mais les ciels de Tadeuz exaltés en cieux c'est-à-dire devenus œuvres d'art comme ceux des voutes célestes sont fragiles comme les cieux de Léger et ne peuvent que temporairement protéger contre les épreuves de la réalité. Le ciel de Tadeuz s'effondre sur lui, cette chute imagée rappelle l'état de dépression dans lequel Léger a si souvent sombré. Le stade dépressif se retrouve souvent chez les personnages de son œuvre et s'exprime par une extériorisation du monde : « Le monde sans profondeur soudain fait écran est écran, rendu à sa seule dimension de la pure douleur dépressive, celle de l'horreur, il n'est plus que vitreuse surface plane où la dernière chose qui fasse sens encore ou l'absence de sens, c'est l'horreur » (Léger 2000, 27). Dans *L'autre Falstaff* Léger décrit le sentiment de sa dépression dans la double identité ressentie par le héros du roman « maladie qui l'avait toujours écartelé entre deux Falstaff : le bon vivant exubérant et le mort vivant croupissant dans ses humeurs noires » (Léger 1996, 88). Falstaff tout comme Egon von Rosenberg dans *Wanderweg* est physiquement et mentalement identique à Léger.

Les personnages des romans de Léger ont souvent les traits de l'auteur même ou partagent les mêmes expériences que celui-ci. Dans *Autoportrait au Loup*, Léger affirme que Monsignore donne une figure de sa perversion dans la double vie que Finnegan mène et que *L'heure du tigre* raconte fictivement sa vie. En effet Abel, le héros est un jeune homme de 24 ans qui apprend que son père n'est pas son vrai père et qu'il porte le prénom de son demi frère mort dans un accident de voiture. Léger a eu réellement à souffrir de la mort de son frère et ce traumatisme se retrouve dans presque tous ses romans de manière plus ou moins explicite comme dans l'écriture de Paul Smaïl. Ainsi dans *Casa, la casa* Paul perd son frère Daniel comme Daniel Théron alias Léger qui a du subir et souffrir la mort de son frère Louis. Paul a la vision de Daniel à l'hôpital recouvert d'une tente stérile rappelant à la fois placenta et linceul. De même Ali dans *Ali le magnifique* se met un sac pastique sur la tête pour jouer au jeu de l'asphyxie. Cette scène permet à l'auteur d'associer à nouveau la mort à la naissance et de souligner l'importance de ces deux moments dans sa vie. Dans *Jacob Jacobi* le héros a le surnom de Zanzaro qui était aussi le surnom de Léger quand il était enfant. Il y a une référence directe à la vie de l'auteur quand celui-ci écrit que la mère de Zanzaro a perdu un enfant à la naissance et qu'elle attendait que renaisse son fils

Daniel. Daniel est le nom que Zanzaro prend pour signer ses propres livres. Malgré la confusion identitaire qui semble régner dans les ouvrages de Léger, les expériences vécues de l'auteur qu'il projette dans la vie de ses personnages sont les constantes ou les motifs de ses romans comme ici la figure fictionnelle de l'enfant mort-né.

### **2.3 L'autoréférentialité et la recherche de transcendance et d'unité**

Le modernisme et le postmodernisme en littérature sont, entre autres, caractérisés par l'autoréflexivité dans l'écriture et l'acceptation que la subjectivité humaine est fragmentée et construite. Le moderniste cherche dans le repli sur lui-même l'essence de l'être tandis que le postmoderniste accepte la fragmentation et réfute toute idée de réintégration. L'œuvre de Léger est à la fois moderne et postmoderne en ce qui concerne l'idée du morcellement et de la relativité de l'identité. Si Léger désire écrire sa vie, il ne veut cependant pas passer par un soi disant contrat vérité entre lui et le lecteur, un contrat de type autobiographique car pour lui toute vie racontée est à la fois imposture et sincérité. Le dessein de se raconter le mieux possible peut être sincère mais cette sincérité est annulée par l'acte du récit. Le sujet comme il est appréhendé est fragmenté et possède en lui l'altérité de la définition d'un soi qui ne lui appartient pas, c'est pourquoi le fragment constitue la base de l'écriture autofictionnelle de Léger qui ne croit pas à la linéarité de l'autobiographie et à sa capacité de cerner le sujet dans son entier, l'écriture autobiographique relevant toujours d'un processus de sélection d'images surdéterminées, d'une obligatoire fictionnalisation de soi, d'une organisation linéaire et arbitraire du passé selon une logique voulue comme causale. Marie Darrieussecq a souligné que l'autofiction remet « en cause la pratique naïve » de l'autobiographie en avertissant que l'écriture à la première personne ne saurait se garder de la fiction, « ne saurait se garder de ce fameux roman que convoque le péri-texte » (Darrieussecq 1996, 379). Dans l'écriture de Léger, aucune identité ne se porte garante d'une fondation identitaire stable, non plus le nom d'auteur qui comme nom de plume est une construction, ce qui souligne le fictif du narrateur, du personnage et de l'écrivain et donc l'impossibilité de respecter le contrat d'écriture évoqué par Lejeune.

La question du droit de l'écrivain selon la perspective lejeuniste de mélanger le réel au fictif sous entend que le réel existe mais Léger remet ce bienfondé en question : « Peut-on mélanger

impunément le réel au fictif ? Mais le réel n'est-il pas une autre sorte d'illusion ? » (Léger 2006, 383). Non seulement, le réel est inabordable par le récit de soi mais souvent la littérature même a des implications sur le vécu. En jouant du factice de la réalité, la fiction peut prendre le dessus en nous donnant le sentiment de vivre ou d'avoir vécu ce qu'on lit. L'écrivain a la capacité de créer une autre réalité par jeu, par l'art du faux qui se donne pour vrai : « Alchimie du romanesque ! La transmutation du vrai en faux et du faux en vrai, cet art du romancier qui consiste à fondre les faits objectifs pour obtenir une nouvelle vérité, à mettre de l'ordre dans la vie non pour l'ordonner et lui donner un sens mais pour en exprimer le désordre irréductible, la fantaisie, la joie » (Léger 2006, 677).

Pour le postmodernisme l'identité n'a pas de permanence car les référents identitaires n'ont de valeur que pour un système de pensée spécifique, fonctionnel et contingent. Si le doute identitaire est le fondement de l'autofiction, il est cependant chez Léger un passage nécessaire pour appréhender l'être dans sa mouvance. Brouiller les pistes pour pouvoir se construire dans la diversité d'un réel éclaté semble être le projet de l'autofictionnel qui joue avec l'ambiguïté de l'être moderne et postmoderne. L'autofiction chez Léger relève d'une quête personnelle d'identité en s'opposant à la réification de l'individu et au classement identitaire. Ce n'est qu'en se déconstruisant et en s'annihilant que le moi peut enfin s'affirmer sans toutefois se fixer. Le moi est versatile et en continuelle transformation, son mouvement s'apparente à un glissement et pour cela il est difficilement saisissable. Si l'autobiographe ne fait que ressasser le monde factice de la réalité et sélectif de la mémoire, l'autofiction tend à explorer ce qui échappe, à faire parler l'inconscient. Puisque le moi est dès son origine construction du langage, il faudra alors se reconstruire soi-même grâce au langage, par l'aventure des mots. Le postmodernisme chez Léger s'arrête à la déconstruction de l'identité mais sa recherche de soi par le jeu du je démontre le modernisme de sa pensée. La fiction dans l'autofiction n'est pas une finalité en soi, elle permet de viser l'autobiographique d'une vie reconstruite par fragments. Le discours romanesque fait parler l'inconscient, la partie la plus significative du moi. Par l'aventure des mots qui se joue au niveau de l'association libre par analogies et par inspiration, le moi se cherche et vise à se rejoindre. L'inconscient devient alors le vrai autobiographe. Serge Doubrovsky associe l'écriture

à la psychanalyse qui par les mots défait les barrières de l'inconscient et qui rapproche le refoulé du conscient par le flux verbal, les échos des mots, les renvois du langage, l'automatisme des pensées (Dobrovsky 1977, 10):

Fiction d'évènements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, tradition autobiographique ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou après la littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.

Philippe Forest soulève aussi la valeur du romanesque pour s'approcher du véridique. Le moi est pour lui artifice car à partir du moment où le 'je' se raconte, « il s'éprouve comme une fiction » (Forest 2001, 37). La vérité se laisse quérir par l'imaginaire quand le sujet en s'annihilant, en prenant compte de son altérité, se reconstruit, au moment où la conscience est alors confrontée « au vertige d'une perte, d'une extase, d'une disparition où le sujet s'accomplit et s'annule tout à la fois » (*Ibid.*). Pour Roland Barthes dont Léger a été le disciple, le moi n'est que le produit du langage donc la fiction en est une partie constituante. Se basant sur la théorie du miroir de Lacan, Barthes soutient que le moi n'existe que par l'énonciation. L'autofiction serait alors un moyen de retrouver un moi authentique. Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, Barthes étudie les photos de son enfance et ressent que ces images ne lui appartiennent pas bien qu'elles ne puissent pourtant être à nul autre. Avec l'écriture, Barthes cherche à se réapproprier son moi alors que sans l'autofiction la narration de son histoire lui serait étrangère car associée à des images surdéterminées pour ainsi dire aux représentations du moi social (Barthes 1975, 10):

Dès que je produis, dès que j'écris c'est le Texte lui-même qui me dépossède (heureusement) de ma durée narrative [...] L'imaginaire d'images sera donc arrêté à l'entrée dans la vie productive [...] Un autre imaginaire s'avancera alors : celui de l'écriture. Et pour que cet imaginaire-là puisse se déployer [...] sans être jamais retenu, assuré, justifié par la représentation d'un individu civil, pour qu'il soit libre de ses signes propres, jamais figuratifs, le texte suivra ses images sinon celle de la main qui trace.

L'écriture est un acte de résistance à la violence, à l'évidence des images par le flux des mots. Il ne s'agit donc pas d'utiliser comme dans l'autobiographie des éléments tirés du vécu analysé et

exprimé, toute expression étant objet du langage donc d'une identité donnée, mais de se laisser porter par le libre flux de la pensée, par l'automatisme des expressions inconscientes qui renvoient à d'autres comme de multiples miroirs où se formeraient non pas l'image figurative mais des impressions d'un moi jamais achevé. Par la mémorisation d'évènements l'autobiographe est condamné à répéter le donné, à réécrire les images de lui-même, « condamné à l'imaginaire » (*Ibid.*, 44). L'acte d'écriture fictionnelle est au contraire un acte de libération contre la souffrance de l'identité : « Il supporte mal toute image de lui-même, souffre d'être nommé. Il considère que la perfection d'un rapport humain tient à cette vacance de l'image ; abolir entre soi, de l'un à l'autre, les adjectifs ; un rapport qui adjectivise est du côté de la domination, de la mort. » (*Ibid.*, 51). Rotando souligne que l'autofiction est volontairement transgressive et que « les écrivains rencontrent dans l'ambiguïté de l'autofiction une manière personnelle de s'exprimer sur leur identité personnelle et artistique » (Rotando 2007, 5). Pour Léger la liberté est le droit même du romancier qui s'accorde à son gré de refaire le monde sur papier selon sa fantaisie mais selon une fantaisie réaliste : « Le style d'un écrivain, le sujet, sa phrase sont tout autant le résultat d'un choix où se manifeste la singularité de l'artiste » (Léger 1997, 192). L'écrivain ne peut échapper à lui-même dans son écriture puisque c'est lui-même qui écrit mais il peut jouer avec les mots et les sens et par cela revendiquer sa liberté, essence de l'écriture. Léger éprouve le besoin de se cacher sans se cacher pour rester libre, d'exprimer dans ses romans les multiples facettes de son moi sans cependant devoir le faire ouvertement. Chez Paul Smaïl aussi on retrouve cette quête d'une liberté de jeu dans l'écriture : « Clandestin de la vie, ce que je vis je l'écris, ce que j'écris je le vis. Ce ne sera pas un roman avec un début et une fin mais des petits bouts de roman, du vrai, du fictif, ma liberté, de l'adab... Je changerai les noms, les lieux, je l'ai toujours fait » (Smaïl 1999, 12).

La volonté de dépasser les frontières identitaires et de retrouver dans la fiction un moi antérieur à la différenciation sociale est le désir de Narcisse qui trouve dans le miroir de l'eau une image de perfection, cependant irréelle car elle n'est qu'un reflet de son imaginaire. Cette recherche d'une image capable d'exprimer le moi dans son entier relève du modernisme mais le simple désir d'éprouver du plaisir dans la fictionnalisation de soi est une aspiration à laquelle tend aussi le postmodernisme. Pour Léger, le romancier n'a pas à s'expliquer, à légitimer son besoin de romanesque et du jeu avec le je, la seule finalité de l'art est le plaisir donné et ressenti, dénué de

tout jugement moral possible : « Le romanesque est un genre amoral sinon immoral : par delà le bien et le mal » (Léger 2000, 120). Le romancier se laisse guider par le plaisir d'assembler des mots, par l'aventure du langage : « Ecrire à fresque, sans moyen de se reprendre, d'y revenir. Au fil de la plume. Ne plus se poser la question du bien ou du mal écrire, oser. Pour le plaisir enfin. Le livre qui s'écrit » (Léger 2006, 876). Ce plaisir est limité par les règles du langage et par la présence du lecteur : « Agir en tyran dont les pouvoirs sont limités par les règles de la grammaire, jouer avec les mots comme un enfant dont les fantasmes seraient tempérés par l'exigence de communiquer avec le lecteur » (Léger 1986, 468). Avec la complicité du lecteur le livre devient une aventure écrite par l'auteur ressentie par le lecteur, un 'Wanderweg' comme dirait Arhnein qui conseille à ses enfants de partir à l'aventure dans la forêt des mots sans savoir où cela les mènera (*Ibid.*, 19). Romancer sa vie ne signifie pas pour Léger différencier le réel du fictif mais pouvoir rendre les sentiments éprouvés de la vie, permettre de refaire l'expérience des sens et non de décrire la réalité comme elle semble être donnée : « Une vie romancée ! Mais la vie ! La vraie vie ! non considérée comme une suite d'évènements mais le sentiment de la vie mais sa densité, sa tonalité ou son absence » (Léger 1986, 438). L'autofiction relève ainsi du plaisir de discourir, de jouir du flux des mots dans leur immédiateté mais aussi de s'imprégner des sensations que l'écriture véhicule. Barthes souligne l'aspect sensuel et jouissif du processus de création : « Comment appellerons-nous ce discours? *érotique*, sans doute, car il a à faire avec la jouissance; ou peut-être encore: *esthétique* [...] » (Barthes 1975, 100).

Doubrovsky insiste sur le plaisir apporté par l'écriture et la lecture d'une "autofiction, patiemment onaniste" (Doubrovsky 1977, 10). Il soutient aussi que l'autofiction permet de se libérer d'un vécu pesant et de retrouver la joie dans l'écriture « en cédant l'initiative au jeu inopiné des mots, aux dérapages des sons et des sens, le malheur de vivre se transforme peu à peu en joie d'écrire » (Doubrovsky 1982, 14). Chez Léger l'écriture de soi l'aide à chercher une unité au-delà du moi fictionnel socialement donné, au-delà de l'image de l'enfant du miroir mais aussi à se réconcilier avec l'enfant mort, le frère décédé deux ans avant sa naissance : « Ah la vie Anthume ! Lorsque se voir dans les miroirs n'était pas encore voir la part de mort qu'on porte en soi » (Léger 1982, 28) ou à exhumer « le je et son autre, l'immatérielle dépouille de l'Autre, l'enfant mort, le mort en moi » (Léger 2007, 30). L'autofiction relève de la nécessité de raconter sa vie mais en se divulguant, en mettant un masque pour pouvoir s'écrire. Les conflits émanant

de l'écriture de soi seraient ainsi en partie résolus : « Seule, en effet une autofiction assume réellement dans le vif le fardeau des vérités pénibles que l'on supporte uniquement dans l'abstrait ou sur le dos des autres » (Dobrovsky 1982, 380). De plus, dans la fictionalisation de soi se cache chez Léger une incapacité de faire face aux demandes du réel, multiplier constamment ses identités lui permettrait d'échapper à la réalité et la mort textuelle de celles-ci pourrait symboliser l'épuisement d'une des personnalités de l'auteur, anéantie par les problèmes économiques et les difficultés de sa vie d'écrivain comme l'écrit Rotondo au sujet de l'auteur espagnol Baral dans l'analyse de son roman *Penúltimos castigos* (Rotondo 2007, 6). L'écriture fictionnelle de soi est une manière pour Léger de se construire, de se constituer une identité non pas à la façon du biographe mais de l'écrivain par l'utilisation artistique de l'opération narrative. Pour Jacques Le Rider, l'autobiographie comme le journal intime ou l'autofiction sont des formes littéraires de construction identitaire à l'œuvre aussi dans la cure psychanalytique (Le Rider 1990, 55).

Le narcissisme c'est-à-dire la tendance à une représentation exaltée de soi fait que l'image créée devient à la fois objet de satisfaction et de souffrance. Le détachement forcé du monde par l'énergie de la dépression amène à un repli du sujet sur lui-même, à une forme de fétichisme, à une idolâtrie de soi comme objet ou comme masque. Cette exaltation de l'identité apporte à son créateur un certain plaisir mais l'amour de soi poussé à son paroxysme aboutit à le séparer de l'Autre, à l'enfermer dans le monde de sa fantaisie. Une ouverture au fétichisme des masques échoit dans « une résolution esthétique » (Léger 1982, 179). L'image de soi qui relève de la création artistique peut résoudre le déchirement du sujet par le plaisir donné au spectateur ou au lecteur. La fixation libidinale du sujet sur lui-même qui pouvait devenir un piège narcissique acquiert par sa transformation et sa concrétisation esthétique la qualité d'œuvre d'art. L'écrivain en se fictionnalisant devient objet esthétique, Colonna parle de « processus de réification artistique » (Colonna 2004, 77) en particulier pour l'autofiction fantastique (*Ibid.*). L'autofiction relève d'une recherche esthétique contre la représentation déterminée de l'être et devient même une esthétique de l'antireprésentation. Pour pouvoir s'unifier en œuvre d'art, l'artiste doit tout d'abord se déconstruire. La volonté de le faire provient d'un penchant narcissique, d'un amour et d'une recherche de soi. L'art est pour Léger un « égotisme sacrificiel » qu'il compare à la corrida où le matador est « habillé de lumière pour faire illusion » (Léger 2000, 112) mais il est aussi

l'homme mort qui sera sacrifié. Le spectacle est celui de la résurrection de l'artiste après s'être annihilé comme être social et qui pour le spectateur devient à la fois le sacrifié et le sublimé en œuvre d'art.

L'écriture permet de réintégrer le moi au réel, de trouver une certaine complétude par l'internalisation du monde grâce au saisi de ses images par la poétique des mots : « Je cherche en écrivant cet os, ce point où s'articule le moi au monde ou ce reflet sur l'eau, ce lieu caverneux où l'existence personnelle fait écho à ce qui se passe au dehors » (Léger 2007, 45). On retrouve dans cette citation les images du conte de Narcisse c'est-à-dire du reflet sur l'eau, de l'écho et de la fusion de l'artiste à la nature par la création. Pour Colonna, le lecteur comme l'écrivain fait l'expérience par l'affabulation fantastique d'un état de dépersonnalisation et d'expansion vers un lieu d'un imaginaire archaïque, vers un moi collectif ancien, vers une essence qui au-delà de l'inconscient individuel permet d'accéder à l'absolu de l'existence : « L'autofabulation fantastique s'est construite à l'aide d'un imaginaire archaïque qui ressemble étrangement à la mythologie chamanique, peut-être parce que cette religion [...] a ramassé en elle tous les schèmes qui ont permis à l'imagination de penser les transformations du monde et de l'individu » (Colonna 2004, 81) De même Barthes associe le processus d'écriture à un voyage individuel mais vers un inconscient collectif : « il emporte mon corps ailleurs, loin de ma personne imaginaire, vers une sorte de langue sans mémoire, qui est déjà celle du Peuple, de la masse insubjective (ou du sujet généralisé) [...] » (Barthes 1975, 10).

Le glissement de l'expression de soi vers l'art est essentiel pour pouvoir réintégrer le monde et se tourner vers l'autre mais le risque est grand de côtoyer la folie quand l'identité de la fiction prend une existence réelle. Dans le cas de Paul Smaïl l'invention du romanesque a fini par dépasser son auteur car le pseudonyme est devenu une présence réelle et a eu des conséquences dans la vie de Léger. Pendant longtemps le monde littéraire a été persuadé que Paul Smaïl existait vraiment et de nombreux articles ont été écrits à son sujet. Léger mentionne qu'à force de romancer sa vie, son existence même devient un roman, « un roman toujours plus picaresque, riche en intrigues » (Léger 2007, 53). Le retrait de l'auteur dans la fiction littéraire le coupe du réel et par cela tarit aussi son inspiration : « Ma manie littéraire, au sens médical du mot, ma maladie, ce fétichisme qui m'aura toujours fait préférer le papier à la chair qui aura ruiné mon aptitude à vivre, ma

capacité à aimer et qui me laisse si peu à raconter en somme, que j'écrive ma vie ou que j'en veuille en faire un roman » (Léger 2006, 720). Léger, alias Smaïl prend conscience du piège du repli et de la nécessité de briser la réflexivité de l'image de soi en arrêtant de s'autofictionnaliser : « Vivre et écrire ma vie se confondent. Le délai entre vécu et noté tend vers zéro, Vertige. A la fin je n'aurai plus rien à écrire que j'écris. La folie guette, il faut échapper à ce narcissisme. Cesser de dire je. Commencer un vrai roman, de pure imagination et le rédiger à la troisième personne, au passé simple, temps du récit en finir avec le présent » (Smaïl 1999, 141). Léger ressemble ainsi à Narcisse qui trouble son reflet quand il s'en approche. L'art a des implications sur le réel mais le réel même n'est qu'un reflet. Le tiers-espace que l'art fonde atteint pour l'artiste valeur de vérité mais il est toutefois un lieu dangereux dont l'hermétisme peut rendre stérile l'imagination qui ne se nourrit plus que de l'image créée, du reflet, donc de sa propre conscience artistique.

Si nous récapitulons et si nous nous demandons à quel courant de pensée appartient l'écriture de Léger, nous devons être moins intransigeants quant à une quelconque différenciation. L'autoréflexivité chez notre auteur correspond à une vision moderne et postmoderne de l'art littéraire. Son œuvre complète concrétise une volonté de se retrouver dans les débris d'une identité déconstruite. Le dilemme chez Léger réside cependant dans un désir de trouver une unité de soi et de se réintégrer au monde mais aussi dans un refus de légitimer son art par quelques finalités si ce n'est que par le plaisir de créer et de faire partager ce plaisir. Un autre défi pour notre auteur est d'essayer de saisir le réel par l'écriture mais la réalisation de ce projet est impossible puisque la réalité est pour lui fictive et que l'art aussi détient le pouvoir de la transformer. La résolution de la recherche moderne d'une essence de l'être au-delà de la réalité postmoderne de la fragmentation du sujet et de l'incapacité d'appréhender le réel réside dans la manière dont Léger se reconstitue par l'art. Chacun de ses romans est identique à un tableau cubiste où différentes facettes les plus pertinentes du moi de l'auteur préalablement déconstruit sont représentées en fragments artistiquement façonnés vus sous différents angles, enchevêtrés, juxtaposés pour former une peinture dans sa totalité. L'image picturale de soi n'est plus une concrète imitation d'une identité donnée et de ses actes comme le veut l'autobiographe mais une construction sophistiquée et complexe à partir d'une multiplicité d'éléments de vie qui permettent cependant dans leur ensemble d'identifier l'artiste.

## Chapitre 3

### Le narcissisme de forme psychanalytique

Dans *Autoportrait au loup*, Léger écrit que tous ses livres racontent l'histoire de « sa maladie mentale » (Léger 1982, 12) dissimulée dans l'écriture fictionnelle. Ainsi si dans ses autobiographies et ses romans il se dévoile à ses lecteurs, il laisse toutefois une part cachée sous le loup, celle de l'art d'où le titre de sa première autobiographie. Le récit de sa vie dans *Autoportrait au loup* nous apprend l'origine de son besoin de s'autofictionnaliser et de se construire des identités multiples, l'imaginaire étant pour lui une défense contre l'incapacité d'être : « Je ne suis pas tant un malade imaginaire qu'un malade de l'imaginaire comme tous mes pareils » (*Ibid.*, 139). Cette maladie de l'imaginaire, d'un moi inventé aussi fictif que le moi social est pour Léger à la fois le matériel et la force de son travail d'écrivain car si Léger raconte par nécessité ses souffrances et ses errances identitaires il les transforme en œuvres d'art par l'écriture.

Derrière les personnages de ses romans se cache l'écrivain confronté à un moi ne lui appartenant pas mais dont il joue pour défier la part en lui qui n'a pu advenir. Dans *Vivre me tue*, Paul utilise comme Léger dans *Les aurochs et les anges* l'image du toréro avec lequel il se compare. Il est cet homme habillé d'éclats, vivant et tout à la fois mort qui tire jouissance du sacrifice de soi pour le plaisir des lecteurs, celui qui se vêt de romanesque pour jouter avec l'Autre en lui qui n'a jamais pu exister. C'est en revivant « la mort toujours recommencée de Daniel » (Smaïl 1999, 136), c'est en prenant de multiples identités, en habillant le mort par l'art, en puisant dans le sentiment d'un manque que vient la force créatrice de notre auteur. Le narcissisme fondé sur une incapacité à vivre la différenciation du moi, de devenir et sur une recherche de l'Autre pour refermer la déchirure est pour Léger la source de son énergie artistique.

Les fantasmes du narcissisme ont leur racine dans un déni magique de la réalité et sont caractérisés par les traits primaires du moi et par la volonté de fusionner avec une représentation omnipotente et fantastique. Kohut voit dans le narcissisme une force créative provenant d'une fixation du moi à un niveau originaire. Pour Kohut, l'art est l'expression de l'amour de soi et non d'objet, manifestation d'une fixation sur un objet primaire qui est ressenti comme part entière du

moi. L'artiste dans son élan créateur est attaché à son œuvre avec l'intensité d'une addiction, il la contrôle et la façonne comme un fétiche : « They are attempting to re-create a perfection which formerly was their own » (Kohut 1986, 77). L'investissement narcissique se fait chez Léger dans son art, signe du narcissisme de vie c'est-à-dire de son développement personnel par la joie de l'écriture : « Quand je crée je ne souffre pas je jouis » (Léger 2007, 72). L'écriture à laquelle il s'adonne et qui exhibe sa maladie mentale en la sublimant est aussi une ouverture vers autrui, « un égotisme sacrificiel » (*Ibid.*, 112). La force narcissique alimentant son œuvre prend sa source dans la perte, le manque initial, la mort que chacun porte en soi, que l'on subit dès la naissance par la séparation du monde placentaire puis par l'entrée dans l'ordre symbolique selon le concept de Lacan (voir 3.4). Cette énergie est représentée pour Léger par El duende, l'esprit inspirateur qui ne s'exprime que lorsqu'il doit combler la perte. La fission du moi est le fondement de l'œuvre de Léger, elle est la source de son énergie créatrice qui devient moyen de guérison. Comme il l'écrit lui-même, l'écriture qui exprime son déchirement intérieure suggère aussi « une résolution artistique de ce déchirement » (Léger 1982, 179)

Ci-dessous, nous analyserons les manifestations et les raisons du narcissisme chez Léger en soulignant que le narcissisme n'est pas seulement pathologique mais qu'il est un constituant essentiel du moi bien qu'il puisse se retourner contre lui et se transformer soit en amour d'objet de type Echo (voir 3.3.1), soit sous la forme d'un faux-moi (voir 3.3.2) ou mener à l'autoanéantissement psychique (3.3.3). Nous nous pencherons aussi sur le rapport du narcissisme avec le complexe d'Œdipe et sa manifestation dans l'œuvre et la vie de Léger. Pour finir, nous soulignerons l'importance du miroir dans ses écrits à la lumière de la théorie lacanienne.

### **3.1 Le narcissisme sain dans le processus de développement du Moi**

Léger, comme il l'écrit, a toujours dans ses romans et ses autobiographies parlé de sa maladie mentale que nous nommerons ici narcissisme. Bien que le narcissisme ne soit pas toujours pathologique, il est sans aucun doute dans son ambivalence une force qui peut subvenir au développement du moi ou l'y en empêcher. Le narcissisme dans la théorie psychanalytique est

souvent vu comme le « ciment qui maintient l'unité constituée du moi » (Green 2007, 9) c'est-à-dire dans l'illusion de l'unité car celle-ci est irréalisable puisque perdue dès la naissance. Le fœtus est un être complètement narcissique qui ne peut se différencier de sa mère. La naissance sera un traumatisme par la perte de l'entier qui mènera la mère à reconstituer les conditions proches de la symbiose anténatale, la perte du sein signifiera pourtant à nouveau pour l'enfant une scission et l'impossibilité de recréer la complétude de la vie intra-utérine.

L'énergie narcissique est nécessaire au développement du moi car bien que le bébé ne puisse discerner l'objet comme tel, il investira libidinalement des parties de l'objet satisfaisant ses besoins sans pouvoir toutefois les personnifier. Petit à petit, l'enfant va pouvoir par répétition s'apercevoir de son omnipotence mais avec le sentiment d'omnipotence sa tyrannie sur l'objet se heurtera aux limites peu à peu introduites par celui-ci. La réponse de l'objet sera cruciale face à l'anxiété de la séparation et le besoin d'autonomisation de l'enfant. Par le détachement de l'objet de satisfaction le moi pourra advenir. L'achèvement du développement du moi se révèle dans la capacité du moi à différencier l'objet de lui-même et de ne plus seulement le voir comme sa propre projection.

Mirorisation et idéalisation sont des processus fondamentaux à la constitution du moi. Par le premier, l'enfant perçoit son pouvoir dans les réactions des parents à ses gestes. Le deuxième correspond à l'internalisation des représentations parentales comme constituant d'un idéal à suivre, idéal qui sera investi libidinalement : « Les qualités idéalisées sont aimées comme sources de gratifications » (Kohut 1986, 65). Le moi se formera en internalisant les réponses de l'objet à ses demandes et en formant dans son imaginaire des représentations de lui-même qui ne sont autres que des représentations d'objet. L'objet joue ainsi un rôle de miroir des actions du moi. Ces représentations de bonnes et mauvaises actions permettent au moi de devenir réel en acceptant ses limitations et en tempérant ses exigences pulsionnelles (Rohstein 1986, 311) :

Parents are the limit settlers. They impose many of the injuries experienced by the narcissistic self, If they are imposed with a quality of love [...] the toddler begrudgingly, gradually and partially relinquishes his omnipotent strivings and accepts limits.

Les représentations parentales idéalisées lors des interactions et investies narcissiquement constituent l'idéal du moi, standard de référence pour le moi. L'idéal du moi auquel le moi se mesure est un produit de la transformation du narcissisme premier de l'enfant au cours de sa confrontation au réel dans l'interaction avec l'Autre. Le moi idéal originel, omnipotent qui s'est heurté au principe de réalité a du s'adapter, accepter ses limitations, évaluer ses potentialités et se transformer en conservant une unité imaginaire. Cette identification à l'objet, aliénante mais aussi structurante, est souvent remise en cause et même parfois ébranlée quand cet idéal du moi ne peut se soutenir dans la réalité. Tout être est un jour blessé narcissiquement et cette blessure fait partie du développement normal du moi. Sous des circonstances favorables, l'idéal du moi formé des représentations idéales de perfection introjectées lors d'interactions formera un tout avec le moi et lui donnera un sens d'actions appropriées, poussées par l'ambition du moi narcissique.

L'idéal du moi est hérité du désir de totalité et d'omnipotence de l'enfant. Les parents, premiers objets d'assouvissement des besoins forment les matériaux pour la constitution du moi qui seront mis à l'épreuve par les désirs postérieurs d'autres objets, par le désir du ça de se satisfaire et par le besoin de calmer les forces désorganisatrices des tensions libidinales. Le narcissisme est la résolution de cette déstabilisation du moi : « C'est le narcissisme qui permet l'achèvement unitaire [...] par la voie de l'identification imaginaire » (Green 2007, 159). Cette phase de perte de constance est source d'angoisse qui peut être résolue par une appropriation par le moi et une intégration dans le réseau de celui-ci des aspects de l'objet. Cette représentation imaginaire narcissiquement investie l'aliène mais si aboutie, annule l'angoisse de la menace de désintégration. Elle est le produit de tensions créatrices, de liaison face au désordre du désir d'objet. Elle est facteur de croissance, opposé à l'entropie d'un ordre trop rigide : « La vie psychique, comme la vie n'est qu'un désordre fécond. Tout érotisme est violence comme la vie fait violence à l'inertie » (*Ibid.*, 192). Ce sont en fait les blessures narcissiques qui obligent le moi à s'adapter et à modifier les fantaisies de son omnipotence en incluant des représentations d'objet en lui-même.

### 3.2 Le narcissisme pathologique et le développement anormal du moi

Si tout ce processus d'autonomisation et d'idéalisation réussit, le moi sera raisonnablement développé (Rothstein 1986, 311). Il sera capable de se représenter séparément de l'objet et pourra montrer des sentiments ambivalents c'est-à-dire voir que l'objet et lui-même ont de bons et de mauvais côtés. Il sera aussi capable d'amour d'objet, d'intégrer ses besoins narcissiques sans les réprimer dans leur entier ou sans clivage de son organisation. L'acceptation de l'intégrité de l'Autre, l'amour ou la reconnaissance donnée à autrui est facteur de croissance. Par contre une fixation sur un objet c'est-à-dire une idéalisation de l'objet indépendante de la reconnaissance de l'existence à part entière de celui-ci ne permet pas au moi de croître, de remettre en question la rigidité de sa structure et mène au danger de perdre toute son organisation par la perte de l'objet. Dans le narcissisme de type Echo, l'objet devient alors le moi car le sujet tend à le posséder de peur de le perdre à nouveau. Dans le narcissisme de type Narcisse c'est-à-dire du faux-moi, le moi ne peut compter que sur lui-même et sur son imaginaire pour se reconstituer une unité, la relation aux parents s'étant avérée trop désillusionnante.

Pulver, à la différence de la théorie économique de la libido de Freud ne considère par le narcissisme comme un retrait de l'investissement libidinal d'objet et par une augmentation de cet investissement sur le moi mais il semble que pour lui cette augmentation d'amour pour soi-même ne dissout pas la présence de l'Autre. Au contraire l'Autre reste fortement investi, ce qui conduit à ce qu'il y a en fait perte de séparation entre la représentation d'objet et du moi (Pulver 1986, 102) bien que l'objet semble avoir complètement disparu. Le narcissisme en tant que pathologie est donc caractérisée par une trop grande présence de l'objet dans le psychisme, dû à une absence au cours du processus de développement du moi. Pour Kohut, le narcissisme a ses origines dans le manque d'empathie parentale, dans le manque de mirorisation, qui fait que le moi ne peut pas pleinement se développer et n'est pas capable de séparer ses propres représentations des représentations d'objet. Le sujet cherche ainsi à utiliser les objets comme partie manquante de son moi. Le besoin de l'enfant d'établir un moi autonome n'a pas été rempli à cause de l'intrusion coercitive du moi de l'objet dans son développement ou de sa non réponse au besoin de mirorisation de l'enfant (Kohut 1986, 183). Le sujet prend alors la place du médiateur et construit son moi sans l'intermédiaire de l'objet qui n'a pas pu être symbolisé. Le moi est troublé

par une image fausse de lui-même, soit qu'il ait eu une réponse insuffisante à ses actions, soit que ses parents aient introjecté en lui leurs propres représentations.

Le narcissisme est une relation à soi où l'objet a perdu sa dimension médiatrice car il n'a pu être symbolisé. Le sujet devient objet et semble être sa propre origine et avoir effacé les traces de l'objet qui n'a pas joué son rôle de facilitateur dans la construction du moi. Les narcissiques sont donc des sujets blessés, carencés au point de vue narcissique (Green 2007, 18), le narcissisme étant la force qui selon Green maintient l'unité du moi. Le moi devient objet du désir que Green comprend comme un mouvement qui permet au sujet d'appréhender sa séparation spatiale et sa synchronie temporelle de l'objet. Dans le désir, il y a décentrement de la satisfaction vers l'objet et reconnaissance d'un délai nécessaire à l'assouvissement de ce désir. La satisfaction et l'identification primaire est narcissique car l'objet est ressenti comme émanant du moi. Si une fois que le moi s'est différencié, ce mode d'identification reste, alors le moi sera constamment exposé à des désillusions dues à une non-reconnaissance de l'altérité. Le moi ne pourra jamais compter sur l'objet pour se recentrer et aboutir à une nouvelle unité de lui-même. Pour éviter cette souffrance le moi devra neutraliser l'objet en le rendant complètement dépendant de lui-même, en le façonnant et en l'idéalisant intégralement.

### **3.2.1 Narcissisme de type Echo**

Dans le conte d'Ovide, Echo se consume d'amour pour Narcisse et nourrit elle-même sa passion malgré le refus catégorique de Narcisse. Aveuglée par son amour non-réciproque, elle dépérit. Il existe un type de narcissisme que dépeint bien la relation d'Echo à Narcisse dans laquelle le moi accapare l'objet et l'absorbe ou se fond à lui dans le but inconscient de lui faire remplir des fonctions vécues comme indispensables à sa sécurité et à son développement : « an overt intense attachment with a underlying focus on the self » (Pulver 1986, 103). Il se produit alors le sentiment d'une fusion totale, d'une absence de séparation entre le moi et l'objet. Le moi prend possession de l'objet en projetant dans celui-ci des parties de lui-même, en l'idéalisant entièrement pour le contrôler et pour ne pas avoir à souffrir un abandon, pour vaincre une anxiété potentielle de séparation auparavant vécue. Cette fusion à un objet idéalisé est selon la théorie de Green à comprendre par l'impossibilité du moi de se recentrer sous la force du désir. Le moi

narcissique ne peut incorporer ou idéaliser autrui comme étant séparé de lui-même d'où la nécessité pour le moi d'investir dans un objet intégralement idéalisé avec lequel il fusionnera comme il en était avec l'objet primaire. L'objet est de cette façon neutralisé car il n'existe pas vraiment, il est une création du moi et il semble qu'il ne puisse ni l'abandonner, ni le déséquilibrer. Bien que l'objet représenté n'existe pas en lui-même pour le moi mais est ressenti comme fusionnel, il est à concevoir que la perte de l'objet sera vécue comme une perte du moi. Il s'ensuit une dépression par déception d'objet, le sujet s'effondre quand l'Autre se retire de sa fragile unité autoproduite.

Cette recherche de l'Autre pour combler le manque se retrouve dans l'autobiographie et l'œuvre autofictionnelle de Léger. Dans ses autobiographies, Léger a à maintes reprises placé son espoir de se sentir exister, de retrouver la joie dans la présence d'une âme sœur ou d'un frère jumeau, celui qui par nécessité viendra « briser le miroir du narcissisme, les fers de l'onanisme » (Léger 1986, 44) mais il est cependant conscient que cet autre n'aura rien de réel et ne sera finalement qu'une réflexion de lui-même (*Ibid.*, 44). A chaque rupture avec l'être passionnément aimé (Lou, Christian, Franck), rupture qu'il incite, Léger s'effondre à nouveau et son moi, en perdant son double, vole en éclats. Ce besoin de symbiose avec l'Autre pour pouvoir ressentir son existence se retrouve dans le désir de nombre ses personnages fictionnels.

Dans *Ali le magnifique*, Ali cherche tout d'abord à se mettre en valeur et à s'aimer en se façonnant une image extérieure par l'acquisition de produits de luxe et de marque mais cette quête de soi par le matériel, par les sensations fortes que procurent les objets n'aboutit nulle part car Ali a besoin de l'Autre pour exister. Pour se réinventer Ali s'investit alors dans des relations fusionnelles, des amours idéalisés qui lui réaffirment sa valeur et son existence. Ainsi l'exprime-t-il dans sa liaison avec Djamila « C'est moi, oui. J'existe. J'existe dans le regard d'un autre que le mien devant la glace. Je suis sauvé. Je vais cesser de me la jouer. Je vais essayer » (Smaïl 2001, 149). L'échec de sa relation avec Djamila est ressenti comme une cassure, le projetant plus profondément dans la dépression.

On retrouve ces amours-fusion dans *Un ciel si fragile* ainsi que les conséquences de leur échec, imagées comme dans *Ali le magnifique* par des cassures, des écroulements comme ceux des ciels

de spectacle que Tadeuz construit. Tadeuz comme Ali se plonge pour son sentiment d'exister dans des passions envers des personnages qu'il forge lui-même. L'Autre aimé n'existe à leurs yeux seulement comme objet imaginé et esthétisé. En Mina, qu'il façonne en star et qu'il rend ainsi prisonnière, Tadeuz voit « la promesse du bonheur » (Léger 1975, 93) et à leur première rencontre, un frère jumeau, Mina s'étant déguisée en homme. Tadeuz cherche en Gustave la beauté pure de la jeunesse, à le créer et à l'éduquer comme son fils. Il aide Gustave non pas par souci « d'humanité mais par acte esthétique » (*Ibid.*, 198). Il essaie de faire de lui un homme qui lui ressemble mais sans ses faiblesses pour que grâce à lui, il puisse vaincre sa peur et trouver la force de vivre : « Non, Tadeuz n'avait plus peur et il lui semblait qu'il n'aurait plus jamais peur ! » (*Ibid.*, 202). L'Autre est esthétisé par Tadeuz et introjecté dans son imaginaire après avoir été neutralisé et modelé mais ceux-là mêmes qu'il a créés le détruisent soit en l'abandonnant soit en l'assassinant. Il existe deux grandes cassures dans la vie de Tadeuz, la fuite de Mina et celle de Gustave, ressenties toutes deux comme des ciels qui s'effondrent. Cette rupture avec le double déclenche chez Tadeuz le sentiment de démantèlement qui va de pair avec l'échec de ses films.

Dans *Ocean Boulevard* se retrouve aussi ce besoin de se percevoir dans l'Autre. Guido voit en Ira déguisée en homme « le double viril » ou « l'âme sœur » si recherchée « à travers l'univers » (Léger 1982, 299). Ira elle-même ne l'a selon Guido jamais aimé, elle aimait - comme Echo - seulement l'amour fétiche qu'elle lui vouait (*Ibid.*, 295). La disparition d'Ira semble priver Guido d'elle mais aussi de lui, de le rejeter « dans sa solitude primitive » (*Ibid.*, 78). Dans la chanson *Long Song for Zelda*<sup>11</sup> de Dashiell Hedayat alias Léger, le reflet de la jeune fille existe par les yeux de l'observateur, celui-là même qui lui tire les tarots et qui détient les cartes de son existence. Zelda dans la baignoire ne chante pas, elle ne le peut pas puisque la seule musique que l'observateur entend provient d'un disque rayé, des échos de bruits sans signification. En fait, Zelda n'a pour lui aucune existence, son image seule lui suffit pour le rassurer momentanément de son existence. Pourtant à la fin de la chanson, alors que l'observateur semble s'être séparé de Zelda, il ne reste de lui plus qu'un jean vide, un blouson qui flotte autour d'un bâton d'os et des os friables. On retrouve de nouveau la peur de la temporalité par la disparition du double imaginé, peur qui est reprise par l'apparition du bouledogue comme agresseur. Cette angoisse de

<sup>11</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=M1Kqf5gPsdg>

la perte que l'auteur incite lui-même n'est autre que la raison et la conséquence de cet amour fusionnel. Ce mécanisme de défense par la création d'images idéalisées et investies libidinalement permet de contrôler une réalité oppressante de peur de souffrir la perte, de revivre les blessures de l'absence et de mettre fin à l'attachement.

### **3.2.2 Le faux moi ou le narcissisme de type Narcisse**

Dans le conte d'Ovide, Narcisse se mire dans un lac et le reflet que renvoie la surface de l'eau et dont il tombe amoureux est une image de lui-même sans permanence, sans profondeur ou sens. Pour Narcisse, le monde avait toujours été un leurre car dès son plus jeune âge, tout son entourage l'avait seulement admiré pour son apparence et sa beauté. Tout ce qui entoure Narcisse semble être des réflexions même la voix répétitive d'Echo devient un miroir pour le jeune homme « Elle écoutera la voix de Narcisse et répètera ses accents » (Ovide 2011, 1). Le conte image pertinemment le monde dans lequel le moi narcissique se meut et même les conditions de sa pathologie. Narcisse est condamné dès sa naissance par la prophétie à s'aimer lui-même et par les personnes autour de lui qui affirment cette malédiction en idolâtrant sa beauté.

En psychanalyse, la structure pathologique du faux moi est considérée comme se formant sous des conditions de manque de réponse de l'objet au sujet ou au contraire à cause d'une trop grande idéalisation parentale de l'enfant. L'impossibilité ressentie de « naître à soi-même » (Bégoïn 2011, 3) est une souffrance psychique de base à laquelle un mécanisme de défense psychique répondra; le clivage est une division du moi due à un manque de réciprocité dans l'interaction précoce et par cela à une absence de l'idée d'altérité. Le sujet rejette ses états émotionnels naissants qui n'ont jamais été rendus par l'objet, qui lui sont étrangers et qu'il ne peut contrôler. Il condamne ses émotions, les rejette comme mauvaises et acquiert une image de lui-même « qui résulte de cette lutte fixée à un niveau primaire et négatif de symbolisation » (*Ibid.*). Le sujet en vient à détester son propre moi, à avoir horreur de lui-même, à projeter son mauvais être sur des objets extérieurs faisant de la haine d'autrui un dérivé de la haine de soi.

Les personnages des romans de Léger ont le plus souvent à s'affronter eux-mêmes, à lutter contre le double existant en eux. Chez Léger, ce double apparaît dans ses phases dépressives le plus souvent sous la forme d'un reflet dans un miroir comme « la fantomatique présence d'un double moi reflété sur la double vitre » (Léger 1997, 104). Paul dans *La passion selon moi* se bat aussi contre sa réflexion, contre l'Autre qui demeure en lui : « tu te bats toujours contre toi. Comme au shadow boxing devant la glace, où tu es toi et ton adversaire » (Smaïl 1999, 44). Falstaff dans *L'autre Falstaff* se défend contre cette maladie qui l'a toujours démantelé entre deux Falstaff, un bon vivant et l'autre mort vivant. Ali dans *Ali le magnifique* se bat contre l'Autre empli de rage qui réside en lui et dont il ne se libère qu'une fois arrêté par la police. Ainsi alors qu'il téléphone à son amie Djamilia et qu'il admire en même temps son image, « son double » (Smaïl 2002, 372) dans la vitre de la cabine, il est arrêté par les forces de police pour ses meurtres. Il ne ressent aucune peur mais le sentiment d'une libération, de se détacher enfin d'une image de lui-même qui lui fait mal : « Je suis sauvé. Cet homme s'avance, tire la porte vitrée et ce reflet de moi qui bascule en avant dans le vide » (*Ibid.*, 146).

Le faux-moi est un investissement dans une image de soi qui est détachée de la réalité et de l'Autre. Cet amour de soi est imagé dans le conte par le miroir. L'eau miroitante renvoie à Narcisse le reflet de son corps et l'image d'une nature aux alentours qui n'est pas réelle. Cette représentation d'une réalité dédoublée se lit dans un passage d'*Ali le magnifique* quand Ali se retrouve dans les galeries marchandes face au défilé des marchandises : « Les flots de lumière artificielle, la musique continuelle, l'acier poli qui miroite, les reflets dans les glaces, les mannequins aux yeux clos, la surface vitreuse des carrelages » (*Ibid.*, 39). Dans ce monde de décor, Ali devra se révéler et ainsi se créer. Que ce soit dans le mythe de Narcisse ou dans le roman de Smaïl, l'identité est constituée par le héros même. Dès son plus jeune âge, l'identité de Narcisse est troublée par le désir de s'auto-engendrer et par le fait que ses admirateurs sont à la fois des garçons et des filles. Narcisse se replie alors sur lui-même en refusant de choisir entre une identité féminine ou masculine. Dans *Ali le magnifique*, Ali s'autoengendre en utilisant les marques et les produits imagés de consommation pour se modeler une apparence dont il tombe amoureux jusqu'à la fusion totale avec sa propre image : « Devant le miroir je me branlais face à moi » (*Ibid.*, 30).

Dans *Un ciel si fragile*, que ce soit Tadeuz ou son fils, tous deux se retirent dans un monde imaginaire, un tiers espace non loin de la folie. La fantaisie devient plus facile que la réalité qu'ils fuient. La réalité est pour Tadeuz celle d'une enfance pauvre, exilée, celle de la deuxième guerre mondiale et des cruautés vécues. Tadeuz, metteur en scène et illusionniste, est conscient de sa folie et en joue (Léger 1975, 232) :

Autour de moi tout est trompeur... C'est pourquoi il faut jouer la comédie ! C'est cela : jouer sa vie ...  
Être aussi faux, aussi mensonger que le cauchemar ! Enfin bricoler ! Vous comprenez : s'arranger avec l'horreur ! Mentir puisque tout est mensonge [...] Je veux jouer la comédie de ma vie comme un mauvais acteur qui m'imiterait. Une doublure de moi-même [...] C'est cela jouer cette fausse vie.

Tardeuz crée pour soutenir son faux-moi de magicien les décors de sa vie en niant la réalité du monde. Il s'enferme dans un monde construit par lui, purifié par le biais du cinéma, des fêtes, des objets et des véhicules qu'il s'acquiert et qui le transportent vers un univers fantastique où prône son romantisme exacerbé.

Arnheim dans *Wanderweg* construit aussi l'univers dans lequel il entend vivre une existence vouée au culte du beau. Il isole ses enfants dans un monde enchanté. Son fils, Siegfried, est marqué par l'imaginaire paternel, celui de « l'ogre » (Léger 1986, 415) comme il surnomme son père. Il introjecte ce monde en lui-même tout en se déguisant et en inventant de nouveaux jeux pour trouver sa propre direction et rationalité, pour ne pas se perdre complètement dans l'univers enchanté mais angoissant que ses parents ont bâti pour leurs enfants. Quand Siegfried entre à la SA, il découvre un monde imaginaire beaucoup plus simple, plus rigide et c'est ce monde dont il a besoin pour remettre de l'ordre dans le chaos autour de lui à l'orée de la deuxième guerre mondiale. Siegfried se cherche, structure et forme son moi dans la camaraderie et l'uniforme qui deviennent une protection contre le monde merveilleux mais étouffant de son enfance.

L'art est pour les personnages de Léger souvent le moyen de survivre à la dictature du moi. Tadeuz reconstruit les cieux sous lesquels il veut vivre mais qu'il sait fragiles. Il voue sa vie à la beauté et recrée un monde où tout est facile et beau. Guido, dans *Ocean Boulevard*, fait de sa vie une œuvre d'art en se vouant au style par lequel il façonne son identité et son apparence. Falstaff dans *l'Autre Falstaff* joue aussi des masques dans une vie qui lui est étrangère, dans un monde

qui le meurtrit. La vraie vie pour lui réside dans les décors, les sentiments simulés et exagérés. Son vrai moi, celui libéré de toute souffrance est un moi construit, imaginaire, en constant changement. Par le jeu du théâtre, le réel est raffiné, filtré, la beauté reproduite sur scène et la vérité contenue dans les décors : « C'est ici, seulement sur ce parquet aussi luisant qu'un miroir, c'est ici que l'homme habite poétiquement la terre » (Léger 1996, 217). Le bonheur que cherche Falstaff est sur le plateau théâtral et par l'art et le jeu, Falstaff peut enfin affirmer son omnipotence, c'est-à-dire celle de l'enfant avant la différenciation. C'est en jouant avec les images de lui-même fixées au niveau primaire que l'angoisse du monde qui le rejette et où il ne peut être s'estompe. Tadeuz aussi recherche à habiter un monde transformé par l'art, plus vrai car plus sensible, transfiguré par la poésie. Tout autour de lui, le monde semble mensonger alors il décide aussi de jouer la comédie et de se transformer en doublure de lui-même (Léger 1975, 232). En créant les décors, les saisons, les personnages de sa vie, il construit un monde à jamais renouvelé. Ali ou Paul récréent aussi leur existence et leur identité face à un réel inaccessible pour eux et où ils ne peuvent être : « le seul moyen d'exister est de jouer un personnage » (Smaïl 2003, 21).

Les personnages des romans de Léger sont confrontés au sentiment d'un dédoublement et d'un affrontement avec eux-mêmes. Dans ses autobiographies Léger nous livrent les raisons de cette vision double de lui-même projetée dans ses créations littéraires. Une des raisons du narcissisme pathologique du faux-moi est la coercition parentale, comportement par laquelle les parents traitent l'enfant comme objet de leur propre narcissisme et ne lui conçoivent une valeur que quand celui-ci agrandit leur propre image (Modell 1986, 305). L'enfant ne se sent alors aimé que s'il agit comme voulu par ses parents, ce qui plus tard fera de lui un individu préoccupé par lui-même, par ses performances et ayant l'intense désir de contrôler l'objet pour ne pas le perdre. Le manque d'affirmation ou de mirorisation de la part des parents et leur fausse idéalisation de l'enfant mène à la création d'une structure psychique non fondée et artificielle : « The child develops something which the mother needs, preventing him from being himself » (Miller 1986, 326). L'enfant devra alors affronter l'anxiété de la séparation réelle avec la mère, une période d'individuation sans un cadre stable auquel se référer puisque la fonction de mirorisation de la mère est imprévisible et répond plus à son besoin qu'à celui de l'enfant. Selon Cooper, la mère coercitive n'est pas capable de mirorisation, limite l'omnipotence de l'enfant et projette à la

place ses propres représentations auxquelles est donné un sens par l'obéissance de l'enfant. Le faux-moi sera constitué comme défense, il détient le rôle de fétiche, symbole de toute puissance contre l'anxiété du non-moi, contre le sentiment de vide : « He escapes the painful feeling of nothingness by molding himself in fancy into something outstanding » (Cooper 1986, 120). Le narcissisme est ainsi selon Cooper non pas l'expression d'un fort amour de soi mais d'une aliénation de soi.

La relation de Léger avec sa mère était intense presque « incestueuse » comme il me l'a avoué dans un courriel. Sa mère a nourri une grande partie de son imaginaire d'enfant. Elle-même vivait dans « un imaginaire féérique et enfantin, une folie inventive peuplée d'ogresse et d'enfants égarés » (Léger 1982, 17). Sa grand-mère aussi l'adorait et vouait à travers lui le culte de son mari décédé, « mon petit homme, mon petit mari » lui disait-elle (*Ibid.*, 115). Dans *Le siècle des ténèbres*, Léger raconte qu'à l'âge de six ans, sa famille avait déménagé pour habiter chez la grand-mère et que l'on avait installé son lit dans la chambre de celle-ci près de la malle contenant toutes les écritures du grand-père. Sa grand-mère pensait trouver en son petit-fils l'incarnation de l'âme du défunt, « son souffle vital » (*Ibid.*, 65). Léger, enfant, est à l'âge où, comme il l'écrit, il croit encore « que les mots ne peuvent pas tromper » (Léger 2006, 65). Il est ainsi pensable que sa potentialité de dédoublement provient de l'imprégnation de l'imaginaire de ces deux femmes sur son esprit d'enfant.

Cette amour féminin, que ce soit de sa mère ou de sa grand-mère, a étouffé l'auteur et a tué le petit garçon qu'il était (Léger 1982, 18). Dans le monde maternel, le père ne peut protéger, il n'a pas de place ou il est dévoilé comme un personnage inhumain et effrayant dans l'imaginaire du jeune Léger : « mon père mange du cadavre, il me mangera comme il a mangé l'enfant mort » (*Ibid.*, 119). La lignée maternelle qui écarte le père est elle présentée à l'enfant comme un ensemble de destinées héroïques. Les femmes qui lui sont les plus proches qui l'ont adulé et nourri d'un amour asphyxiant l'ont aussi soustrait à l'emprise du père, en lui apprenant à le mépriser. Ce père est ressenti par Léger comme un être faible « trop vil pour le défendre de leur passion possessive » (*Ibid.*, 133). Ces deux femmes qui ont marqué la vie de l'auteur l'ont aussi poussé à s'élever toujours plus haut dans la performance en projetant en lui tous leurs espoirs et

idéaux pour satisfaire leurs désirs mégalomaniaques s'émerveillant à toutes manifestations de son talent.

Le faux moi dont l'origine provient du manque d'empathie parentale dans le développement de l'enfant correspond à un arrêt développemental à un niveau primaire de grandiosité et d'idéalisation (Cooper 1986, 132-133). Pour Reich, il y a deux facteurs qui caractérisent le narcissisme pathologique, d'abord une forte agression non neutralisée qui mène à des anxiétés hypocondriaques et ensuite l'existence d'un super égo perturbé qui fait qu'il y a une surdépendance à l'approbation de l'extérieur (Reich 1986, 47). Les sujets narcissiques souffrent d'une intense honte qui est en relation avec le jugement critique de soi en ce qui concerne les actions et performances du sujet et l'idéal qu'il a de lui-même. À cause de leurs fantasmes de grandeur souvent peu réalisables, les individus narcissiques se trouvent devant l'incapacité d'atteindre les buts de l'idéal du moi d'où la honte qui en découle. Le besoin narcissique de grandiosité a comme origine la peur du vide, c'est-à-dire la peur de la dispersion qui s'exprime par l'extériorisation et l'éclatement du corps (Kohut 1986, 185-186)

The feeling, in particular, that various body parts are beginning not to be held together anymore by strong, healthy awareness of the totality of the body-self, leads to apprehensive brooding concerning the fragments of the body, often expressed by the patient in the form of hypochondriacal worry concerning his health.

Ces deux symptômes du narcissisme pathologique, la honte et l'hypocondrie, se retrouvent chez Léger. Chaque refus d'un éditeur éveille en lui des affectes abandonniques et le précipite dans de profondes crises existentielles (Léger 2007, 27). Le morcellement du corps ou le sentiment de cette fragmentation se lit souvent dans les œuvres de Léger qui fait à maintes reprises référence à Francis Bacon pour s'assimiler ainsi que ses personnages à « l'apparence inachevée de ces portraits jetés en vrac » (Léger 2007, 33). C'est surtout en ses périodes d'insomnie et de dépression qu'il ressent son corps et ses parties comme extérieurs à lui (Léger 1997, 105). Cette sensation de dissémination du corps se perçoit aussi dans sa volonté de se reconstituer par l'écriture (Léger 1982, 195) :

La figure humaine se présente comme une extravagante nature morte de fruits, de fleurs, de feuillages ou d'instruments de musique assemblés, j'y serais représenté sous l'apparence de scènes, d'intrigues, de personnages de roman.

Un autre corolaire du narcissisme est une tendance au masochisme dont Cooper (2009) trace les quatre traits communs :

- la poursuite de la victimisation et de la défaite pour assouvir le besoin que les autres soient en contrôle ;
- une poursuite ou acceptation de circonstances douloureuses ou humiliantes ;
- la honte après une performance et une dépression après un échec ;
- le besoin d'avoir une douleur spéciale.

Le masochisme vient du besoin de réconfort par l'assurance de continuité d'un objet de déception qui vaut mieux que toute perte de contact : « Any sense of continuing safety through the maintenance of an attachment to a objet of pain and control becomes the primary pleasure need » (Cooper 2009, 911). La frustration de l'enfant due aux blessures de son moi omnipotent fait que pour éviter le sentiment d'annihilation, il crée une fantaisie masochiste de ses pouvoirs pour retrouver le contrôle en rendant sa souffrance égosyntonique : C'est lui qui ainsi force sa mère à être cruelle (*Ibid.*, 912). Être déçu et humilié sera une nouvelle manière de s'affirmer. Plus tard la situation sera répétée si l'objet semble décevoir alors la déception sera recherchée pour contrôler la perte potentielle de l'objet.

Dans le conte, Echo et Narcisse se font mal. Echo brûle d'amour pour Narcisse malgré que celui-ci la rejette. Plus Narcisse la repousse plus Echo « interprétant ses paroles au gré de ses désirs » (Ovide 2011, 1) s'enferme obsessionnellement dans la fantaisie de son amour. Narcisse aussi se blesse en voulant atteindre son image mais comme Echo, il trouve plaisir à son seul désir, une jouissance dans l'intensification de ses sentiments et dans sa propre torture. Dans l'œuvre et la vie de Léger, le masochisme trouve sa place. Dans *Autoportrait au loup*, Léger raconte avec sincérité ses fantasmes masochistes et leurs réalisations. Même la poursuite du bonheur semble pour Léger nourrir sa souffrance, la dépression rendant l'image du bonheur inaccessible à atteindre et cette vision d'une plénitude possible mais inatteignable intensifie sa morosité (Léger

1982, 26). Dans *Ma vie*, Léger raconte comment il s'était retiré dans la solitude, se sentant méprisé et rejeté des hommes et cultivant son malheur et l'approfondissant (Léger 1997, 104). Sa quête esthétique, aussi presque obsessionnelle, relève de la cruauté de son surmoi d'esthète qui veille sur son écriture mais aussi sur ce corps d'athlète que Léger avait voulu se bâtir (Léger 1982, 35-36). Léger comprend cet amour de soi jusqu'à en souffrir, ce narcissisme pathologique comme « un composant majeur de la structure perverse » par lequel le sentiment d'« angoisse cède » (*Ibid.*, 93). La souffrance devient ainsi après la perte de la capacité de jouer, de se créer un sens, « la seule chose à tenir encore ensemble le tout [...] la glu qui s'est infiltrée dans les cassures du moi » (Léger 2007, 108)

Cette souffrance recherchée et s'auto-reproduisant se rencontre dans la vie des personnages romanesques de Léger. Dans *l'Autre Falstaff*, le héros provoque les nobles autour de lui pour inciter leur punition à son égard, pour se faire à nouveau rejeté du monde qui l'a banni (Léger 1996, 28). Le costume d'ours qu'il porte lors d'un bal change son apparence, l'écarte des autres mais le fait jouir de la peur qu'il inspire et du trouble des dames face à sa présence insolite (*Ibid.*, 20). Son rôle de bouffon amène à ce qu'il soit maltraité, servant pour les nobles de « paille sur laquelle ils essayaient leurs bottes » (*Ibid.*, 184) et bien qu'il méprise la vie de la cour, il la recherche pour les plaisirs qu'elle procure (14). Dans *Vivre me tue*, Paul aussi a besoin de provoquer pour ressentir son existence, d'être rejeté pour vivre « plus fort que mon besoin de m'affirmer » (*Ibid.*, 88). De même en amour, il maintient qu'il faut s'inventer des sujets de discorde (*Ibid.*, 43) pour intensifier la passion dans une souffrance délectable. Dans *Ocean Boulevard*, Guido plie son corps à une discipline stricte et aime tout ce qui évoque l'enfermement car celui-ci est la promesse de bonheur et une protection contre le mal (Léger 1982, 71) comme la peau d'ours de Falstaff. Tout comme Guido, Siegfried dans *Wanderweg*, recherche le surhumain par les épreuves et le dressage du corps et désire posséder la toute puissance en se livrant aux rituels nazis qui correspondent pour Siegfried au-delà de la souffrance du corps à un passage initiatique, à une seconde naissance vers un être supérieur, un idéal viril.

### 3.2.3 La mère morte

André Green a élaboré la théorie du complexe de la mère morte qui regroupe un ensemble de contenus inconscients perturbant l'activité du sujet par le déclenchement du système de défense du moi suite à un traumatisme narcissique, à une perte angoissante de sens en rapport avec la mort psychique de la mère. Pour lutter contre l'angoisse, le moi désinvestit l'objet maternel mais s'identifie inconsciemment à celui-ci dans le but de rétablir une union avec l'objet primaire. Le déclencheur du complexe n'est pas la mort physique de la mère mais une absence psychique due à une dépression souvent causée par un deuil. L'objet vivant devient « atone », « une figure lointaine » (Green 2007, 256). L'enfant perd son moi par perte d'objet car il était quasiment en état fusionnel avec lui, ce qui fait que ce changement brutal de l'imgo maternel est ressenti comme une catastrophe s'abattant sur l'enfant : « All her substitute mirrors are broken and she again stood helpless and confused like the small girl once did before her mother's face in which she had not found herself but her mother's confusion » (Miller 1986, 332).

Auparavant centre de l'univers maternel l'enfant, pense être la raison de cette déception et tombe alors dans un état dépressif par perte d'objet et ainsi de son moi, c'est-à-dire par déperdition libidinale complète, due à un moi primaire confondu avec l'objet. Des mécanismes de défense s'enclenchent alors qui font qu'en premier l'enfant se désinvestit de l'amour maternel, c'est-à-dire qu'il tue encore une fois psychiquement l'objet mais cette fois-ci à l'intérieur de lui-même. Dans un second mouvement par un processus d'identification maternelle, l'enfant va s'identifier au vide laissé par la mère morte. Cette identification sur un mode primaire est « la seule manière de rétablir une réunion indispensable avec la mère » (Green 2007, 258). Cette assimilation se fait à l'insu du moi et détient le caractère aliénant d'une figure irreprésentable. Plus tard, dans d'autres relations d'objet, le sujet répétera compulsivement le processus de désinvestissement dès que l'objet sera considéré comme potentiellement décevant et pour éviter la douleur, sentiment narcissique de cette « mère morte qui n'en finit pas de mourir » (*Ibid.*, 261).

Au départ, l'enfant aura tout fait pour retenir l'attention de sa mère devenue psychiquement absente par un comportement soit distrayant soit nuisible. Il pourra se lancer aussi dans des activités intellectuelles frénétiques qui se prolongeront plus tard dans sa vie et qui auront pour

but de remettre un sens dans un monde tombé en confusion. Le sujet se livrera à des activités intenses de jeux, non pas par « liberté de jouer mais par contrainte de penser » (*Ibid.*, 259) et dans le but compulsif de deviner ou d'anticiper aussi ses réactions émotionnelles : « L'unité compromise du moi se réalise soit sur le plan du fantasme donnant lieu à la création narcissique soit sur la connaissance » (*Ibid.*). Le jeu avec le je est pour Léger au centre de son écriture et l'a parfois mené à ne presque plus pouvoir différencier le réel du fictif, l'invention romanesque donnant naissance à une autre réalité comme dans le cas de Paul Smaïl. La création de mondes fictifs se référant les uns aux autres est limitée car elle ne permet pas d'ouverture et aboutit à ce que le moi n'ait plus autre chose à écrire que 'j'écris'. L'épuisement de cette écriture frénétique, de cette suractivité intellectuelle est souvent l'avant-coureur d'un effondrement dépressif que Léger a aussi vécu quand il était enfant. Léger avait alors les traits de Siegfried dans *Wanderweg* qui était un enfant instable, plein de charme, inventant toujours de nouveaux jeux mais qui aussi éclatait facilement en sanglots (Léger 1986, 253)

Selon Green, l'enfant à la mère morte aura, devenu adulte, le sentiment d'échec dans sa vie affective ou professionnelle, ne pouvant assouvir le besoin constant de réaffirmer son contrôle des situations ou des êtres et se sentant impuissant à aimer et à tirer partie de ses dons dans sa quête frénétique de rassurance. Le sujet sera incapable d'aimer par peur de la perte d'objet et bien que celui-ci puisse être objet de désir, il ne saura jamais être objet d'amour, le plaisir sera alors « sensuel mais sans tendresse » (*Ibid.*). Le sujet sera aussi enclin à chercher un objet impossible à perdre, inintrojectable, ne pouvant être intégré dans le moi. Dans *Autoportrait au Loup*, Léger commente le tableau du Titien *L'Amour sacré et l'Amour profane*, qui pour lui représente son incapacité à aimer vraiment étant « toujours déchiré entre l'impérieuse image de la mère, son amour sacré et ses abjectes envies de cul, son amour profane » (Léger 1982, 108).

Le narcissisme de mort est un dérivatif du complexe de la mère morte. Le sujet, confronté à son vide constitutif, se trouve devant une solitude insoutenable et dans le but de soutenir l'illusion de sa toute puissance, le moi se tourne alors vers la quête de l'immortalité afin de se protéger de la blessure du désir. Le moi se désinvestit totalement de tout objet et se replie narcissiquement sur lui-même. Le sujet ne peut plus aspirer qu'à l'autonomie puisqu'il est dans l'incapacité d'aimer sous l'emprise de la mère morte. Cette autonomie mène à l'anéantissement de toute pulsion vers

le degré zéro et à la création d'un monde qui n'évolue qu'à l'intérieur de lui-même. Le narcissisme de mort ou négatif correspond à une pulsion de mort ou à une force qui tend à ramener l'être à un état inorganique, à l'inertie dans la mort psychique. Le narcissisme négatif est la dernière instance de défense d'un moi narcissique qui ne peut plus soutenir ni sa mégalomanie ni sa hantise de l'objet. Une neutralisation sera alors tentée contre l'objet et contre lui-même pour tendre vers la nullification du psychisme : « La retraite vers l'unité ou la confusion du moi avec un objet idéalisé ne sont plus à portée, c'est alors la recherche active non de l'unité mais du néant » (Green 2007, 258). Dans le conte, Echo ne pouvant plus soutenir la fantaisie de son amour pour Narcisse se laisse dépérir et assouvit par sa mort son désir de devenir substance inorganique ; ses os se changent alors en rocher.

Dans *Autoportrait au loup*, Léger raconte que sa mère a perdu un enfant, mort né deux ans avant lui et qu'à la naissance de l'auteur elle le pleurait encore et que peu de jours avant cela, elle avait essayé de se suicider et par cette tentative avait voulu aussi le tuer. Léger a toujours eu le sentiment qu'elle cherchait en lui l'Autre, le frère mort avant sa naissance « cet enfant dont elle ne fit jamais tout à fait le deuil » (Léger 2007, 27). L'absence ressentie de sa mère ou la dépression de celle-ci a à plusieurs reprises déclenché des affectes abandonniques chez Léger qui revivait le comportement maternel imprévisible passant d'une adoration excessive à une absence totale face à un enfant qu'elle ne reconnaissait soudainement plus. Dans *Les aurochs et les anges*, Léger raconte les nombreuses fois où il semblait avoir disparu pour sa mère (*Ibid.*, 31-32). Un soir d'orage alors qu'il jouait sur la terrasse et qu'il n'arrivait pas à gravir une marche trop haute, sa mère n'est pas venue à lui pour l'aider mais pour appeler son frère mort. Une autre fois où elle était allée le chercher à l'école, elle ne l'avait pas reconnu. Léger s'était accroché à la martingale de sa gabardine mais celle-ci s'était détachée. Une scène semblable se déroule aux Dames de France alors que la vendeuse demande à sa mère si elle n'avait pas perdu son enfant, celle-ci répond que non. Un autre effet du sentiment d'abandon par sa mère dépressive est l'incapacité de pouvoir vivre le rejet sans s'effondrer dans la dépression, sans subir le sentiment de perdre entièrement son moi. Chaque refus d'un manuscrit par un éditeur a été la cause d'un effondrement, entre autres à cause de la réminiscence du sentiment de l'abandon maternel : « Je vais devoir pour la énième fois retraverser les enfers en tenant par la main l'enfant inconsolé que je fus : L'enfant que sa mère d'ordinaire si charnellement maternelle, si tendre, si aimante, si

amante presque, dévorait de baisers puis à l'improviste, comme sur le coup d'une bouffée de détresse ne reconnaissait soudain plus son fils.» (*Ibid.*, 31)

Léger a souffert de la présence dans sa famille et dans sa vie de son frère décédé dont il porte le prénom Louis après Daniel. Très tôt, il s'est identifié à l'enfant mort pour rationaliser la mort psychique de sa mère, pour pouvoir essayer de se donner une explication à la perte tout en se rendant coupable de cet abandon. Cette identification à Louis a marqué pour lui sa destinée : « Je serai aliéné, je connaîtrai son sort, vivant mais mort » (Léger 1982, 16). Un des premiers noms de plume de notre auteur est Melmoth qui est le juif errant, le mort vivant qui a perdu son âme et qui n'échappera à son destin qu'en retrouvant une âme sœur pour partager son sort. Le moi est donc déchiré entre celui qui est et celui qui n'est pas né, c'est cette image que lui révèle son reflet dans le miroir : « Dans la glace il y avait l'Autre, le mort ce frère qui proliférait en moi comme un cancer » (*Ibid.*, 26). Léger donnera la forme de son frère mort, à cette déchirure du moi, ce manque qui n'est autre que le sentiment de la mort psychique de sa mère. Il essaiera toute sa vie de le combler par différents reflets de lui-même, par des identités imaginaires.

Ce manque initial sera aussi rempli par la fuite dans les drogues pour anéantir le moi conscient. Dans l'usage de substances, Léger essaie d'échapper à l'angoisse de l'abandon, de revenir à un monde ante-natal, à une intégrité antérieure avant la séparation vécue par tous mais chez lui ressentie comme une « déchirure » (Léger 1982, 186) à jamais ouverte par le sentiment d'une mère psychiquement morte à ses yeux. L'abaissement total de toutes tensions psychiques sera aussi recherché par le désir d'étouffement lors d'actes masochistes et par la recherche « d'un instant dans la jouissance » où libéré de lui-même et de l'Autre il ne fera « plus qu'un », il ne sera plus rien que sa sueur et l'odeur de semence, état associé à une deuxième naissance (*Ibid.*, 158).

Le désir de mort se retrouve dans toute l'œuvre de Léger et constitue une renaissance. Dans le conte de Narcisse, l'eau symbolise l'auto-engendrement mais aussi la mort comme dans le roman *Un ciel si fragile* qui commence par la renaissance du fils de Tadeuz, rescapé de l'explosion de son dirigeable et flottant à la dérive dans la mer qui exalte ses sentiments d'insouciance et d'ivresse par l'effet analgésique de sa masse liquide. La perte de sensations et l'ankylosement de la conscience le ramènent à l'état de l'enfant qui vient de naître et qui est tout à la fois mort ;

« poisson crevé sur le placenta de l'océan » (Léger 1975, 27). Cette envie de renaître par la mort mais aussi de fusion se retrouve dans de nombreux romans de Léger.

Une autre forme extrême de renaissance se trouve dans le jeu morbide auquel se livrent Ali et ses pairs dans *Ali le magnifique*. Ils s'amuse à recouvrir leur visage d'un sac plastique et à le fermer hermétiquement autour de leur cou afin de s'étouffer. Ils nomment ce rituel « faire grand bleu » et le comparent à « des séances d'apnée et d'aventures mystiques dans les mers du Sud » (Smaïl 2001, 51). L'eau ou le sentiment d'immersion est comme dans le mythe de Narcisse vu comme nécessaire à la renaissance. D'ailleurs Ali associe sa tête couverte de plastique à « un nouveau né encore luisant de placenta » (*Ibid.*, 52). L'eau est aussi dans le mythe de Narcisse l'intermédiaire de l'union amoureuse avec le double. De même dans *Ali le Magnifique* l'immersion dans ces mers imaginaires par étouffement conduit les jeunes à une fusion totale avec eux-mêmes, à l'orgasme comme le dit Ali « aux limites mortelle de l'extase » (*Ibid.*, 51). Cette image de jouissance et de renaissance par la noyade se retrouve dans *Wanderweg* quand Siegfried participe à des rituels initiatiques nazis avec ses camarades de la SA qui lui lient les mains dans le dos et plongent sa tête dans un seau : « Il bande ses muscles et se crispe pour ne pas se débattre lâchement. Il suffoque et poisse son caleçon » (Léger 1986, 353). Dans *Ali le magnifique*, le dernier stade du narcissisme d'Ali correspond à ce qu'André Green nomme le narcissisme de mort ou le narcissisme négatif. Si dans un premier temps Ali essaie de se lier à l'Autre pour accomplir l'unité de son moi, l'échec de ce type de relation le jette dans une solitude intolérable, dans un vide qui devient constitutif de son être. Pour soutenir son sentiment de toute puissance, Ali recherche l'immortalité et tente de fusionner avec le néant. Cet état de repli qui paraît être dans les propos d'Ali volontaire, n'est finalement qu'un mécanisme de défense pour éviter les blessures du désir et d'un nouvel abandon.

### **3.4 Le narcissisme et le complexe d'Œdipe**

L'origine de la tragédie d'Œdipe est la rage narcissique du héros à cause de sa mutilation et de son abandon par ses parents. Œdipe répète la rejection et la meurtrissure infligée en s'isolant totalement du monde, en s'aveuglant : « His self mutilation is a self banishment just as his parents mutilated him in order to abandon him » (Miller 2006, 238). Vers la fin de la tragédie,

Oedipe décide de retourner au Mont Cithaeron, à nouveau blessé dans son corps comme l'enfant qu'il était et qui a appris à aimer sa peine qui valait mieux que l'idée d'un abandon total. Ce qu'Oedipe recherche vraiment c'est de retourner à un temps où ses parents étaient encore présents. Son exil est donc une retrouvaille, née et nourrie par la douleur du corps. Abandonné par les siens, il est condamné à être un autre comme Narcisse qui devra seul se définir. Les idées d'indépendance et de grandiosité sont caractéristiques de la personnalité narcissique que les deux héros possèdent. Narcisse comme Oedipe sont des constructions du monde autour d'eux et de la prophétie qui détermine leur vie. Tous deux essaient de se défendre contre leur sort mais en fuyant l'origine de leur malaise, il renforce ce qu'ils ne sont pas. Ce que tous les deux fuient est en fait le manque, le sentiment de perte. Narcisse recherche l'union primitive intouchée qui se révèle dans « l'eau pure de la fontaine » que rien n'avait jamais touchée. Il recherche un monde avant la différenciation sexuelle puisqu'il porte dès son origine cette ambiguïté en lui, étant dès son plus jeune âge aimé à la fois des hommes et des femmes.

Dans le complexe d'Oedipe comme dans le conte, il ne s'agit pas de rivalité mais de la découverte de la différence des sexes qui est traumatique puisque se perd alors la relation d'identification narcissique avec le parent du sexe opposé. C'est donc la bisexualité et non la rivalité qui est au cœur du complexe. L'Oedipe est selon Green la bisexualité mise à l'épreuve par double identification masculine et féminine alors que jusque là il n'y avait pas encore de « vectorisation des désirs » (Green 2007, 101). L'Oedipe correspond à un conflit entre la réalité des deux sexes et notre propre fantaisie sexuelle qui peut converger ou diverger et mener le moi à nier ou à admettre la différenciation.

La perte de l'identité sexuelle jusque là fantasmée est vécue comme une rupture qui a son origine dans la découverte de la spécificité corporelle menant à la prise de conscience de la temporalité du corps, à l'angoisse de la mort et à une blessure narcissique remettant en cause l'omnipotence de l'enfant et le confrontant à la puissance des adultes. Devenir l'amant de sa mère, émerge pour l'enfant d'un désir de reconfirmation narcissique et d'intemporalité par la recherche d'une fusion primitive. Pour Lacan, le complexe d'Oedipe nous amène à accepter d'obéir à un système de langage qui nous met en relation avec l'Autre dans notre perception de nous-mêmes. En suivant la loi de la distribution des rôles l'enfant accepte une sexualité normée. Une fixation à

ce stade aura différents types de pathologies comme le fétichisme où l'objet devient le centre du désir et de satisfaction. L'Autre est remplacé, il est asexualisé et annihilé, ainsi ne peut-il plus faire souffrir. La non résolution du complexe peut aussi mener par le refus de la temporalité à rechercher l'homme ou la femme intemporel qui soutiendra la lutte contre le vieillissement et la mort. Un autre moyen de lutter contre l'inéluctabilité de la mort mène l'enfant à nier que son corps lui appartienne. Il y aura donc clivage entre le psychisme et la réalité par déni de celle-ci. Le clivage renforcera le sentiment de toute puissance mégalomane par la non-acceptation des règles des adultes sexués, et mènera à une sexualité troublée par manque d'intégration de la double différence ou à des défis à la mortalité par le désir artistique de créer pour la postérité.

Dans *Autoportrait au loup*, Léger présente son amour pour sa mère comme quasiment incestueux. Elle lui a voué une adoration qui a étouffé l'enfant qu'il était et qui n'a pas permis chez lui une résolution du conflit œdipien. Sa mère est présentée comme trompant son mari avec son enfant, en l'attirant à elle puis en le repoussant brutalement. Léger voit en elle une castratrice qui à la place du père fait la loi et interdit l'inceste (Léger 1982, 102-103). Léger allégorise aussi souvent le complexe d'Œdipe dans ses romans et utilise les thèmes essentiels du conte et de la tragédie qui sont ceux de la bisexualité ou de l'intemporalité. Le roman *Mon premier amour*, est centré sur le complexe d'Œdipe. Il s'agit des derniers mois de la vie de la mère du narrateur qui se meurt d'un cancer et de leur relation. Il décrit cette relation comme quasi incestueuse, comme un amour passionnel, symbiotique. A travers le livre, se profile l'image d'un père, à la fois haï et aimé, et sa non présence dans la vie de l'auteur.

Les récits du conte et de la tragédie sont caractérisés par l'**omnipotence** du héros. Cette toute puissance semble appartenir aussi au narrateur de *Mon premier amour* qui se coupe de plus en plus du monde pour devenir le seul objet d'amour de sa mère. L'imminence de la mort de celle-ci renforce leur symbiose. Il s'agit pour le narrateur d'un retour en arrière dans la recherche d'un état de fusion avec l'objet maternel. Le père est rejeté par le narrateur qui le méprise et l'insulte. Il refuse que celui-ci passe les derniers moments de la vie de sa mère avec elle (*Ibid.*, 123). L'absence du père solidifie l'unité et ne permet pas d'ouvrir la relation affective vers un échange social plus large. L'angoisse de la fin pousse l'auteur et sa mère à prendre possession l'un de l'Autre jusqu'à dénier par la force d'un seul être le monde extérieur : « Ils désignaient tous

les autres à part nous » (*Ibid.*, 145), « Leur réalité, leur monde à eux » (*Ibid.*, 161).

Un autre thème central aux trois œuvres est celui de **l’ambiguïté de l’identité** par la fusion de la mère et de l’enfant. La perte de l’objet maternel est ressentie par le narrateur comme une perte du moi. Ce sentiment d’inexistence causé par la disparition de l’objet libidinal montre l’investissement narcissique de l’auteur dans sa relation avec sa mère et la confusion entre objet et sujet. L’idée de fusion, de symbiose mère-fils se transcrit dans l’image de la vie intra-utérine à laquelle tous deux prennent part quand au lever du jour Léger et sa mère se retrouvent partageant le même lit: « L’aube rosissait la laque des meubles. Les montants peints de beige du lit. C’était une lueur surnaturelle à la surface irisée des miroirs. Les vitres semblaient translucides. Gélatineux le jour dernier. Du placenta » (*Ibid.*, 119)

**L’aveuglement** est un autre thème commun aux trois récits du conte de Narcisse, du mythe d’Œdipe et du roman de Léger. Œdipe pour se punir s’aveugle, Narcisse refuse de ne voir autre chose que lui-même et Léger fait explicitement mention de l’aveuglement dans son roman : « J’étais enfant, j’avais cinq-six ans. Un jour j’ai noué un bandeau sur mes yeux » (*Ibid.*, 57). L’aveuglement est aussi celui de l’impuissance de l’homme à dépasser les barrières corporelles pour atteindre la quintessence des choses. Dans le conte, Narcisse essaie d’atteindre l’image de pure beauté reflétée à la surface mais la réalité du monde l’en empêche. L’image en face de lui n’est pas un corps mais un reflet, il ne peut la saisir. Toutes tentatives d’approcher la beauté se heurte à l’incapacité de l’homme d’appréhender celle-ci sans la ressentir. Dans *Mon premier amour*, c’est la mort que le narrateur ne peut imaginer en lui car « notre connaissance vient se buter sur ce glacis, ce camp retranché qu’est notre corps. Il n’y a que nous même que nous puissions connaître » (*Ibid.*, 58). On ne peut finalement pas reconnaître l’image que l’on ne peut saisir, qui ne nous habite pas : « on ne comprenait vraiment qu’avec son corps » (*Ibid.*)

**La prophétie**, élément essentiel de la tragédie et du conte, se retrouve dans le roman de Léger par le diagnostic du cancer et de la mort inévitable de la mère qui affecte aussi l’existence du narrateur sentant que cette mort coïncidera avec la sienne. : « d’une certaine façon ma mort aussi » (*Ibid.*, 27). Le thème du **retrait** qui est une conséquence de la réalisation prophétique est aussi une idée commune au conte de Narcisse, au mythe d’Œdipe et au roman de Léger. La mort

amène la mère à l'exil au pays des cancéreux « Jane l'émigrée [...] Cet exil là, l'exil de la vie » (*Ibid.*, 49). Le narrateur essaie de la suivre en se retirant volontairement du monde. Tous les deux se créent un univers à eux, fermé, de pures sensations où l'ombre de la mort plane et intensifie la beauté des choses : « La grisaille de la mort ombrait de plus en plus l'éclat des féeries que nous nous donnions l'un à l'autre. Elle le rehaussait d'une certaine façon » (*Ibid.*, 164). En perdant sa mère, le narrateur semble se perdre aussi car cette perte narcissique laisse ressurgir en lui l'angoisse originaire du manque, de la séparation d'où l'image du double dans le miroir « quelqu'un qui me ressemble » (*Ibid.*, 11) ou dans un autre passage : « Alain était dans le miroir, Jack faisait la réflexion qu'il avait les traits tirés ». Pourtant le retrait finalisé par la mort de l'Autre mène le narrateur à la renaissance au-delà du vide laissé par la mère morte. Après le sentiment de fusion entre lui et sa mère, la mort de celle-ci devient sa libération et un développement spirituel. Il se tourne, alors solitaire, vers la beauté auparavant extérieure à lui et paraît par le détachement finalement apaisé : « Cette nuit-là, j'ai dormi longuement. D'un sommeil sans rêve. D'un sommeil d'enfant » (*Ibid.*, 182). Lors de l'enterrement, Léger semble rechercher consciemment la beauté du monde autour de lui : « L'éclat du soleil reflétée sur mes souliers bien cirés... je me disais que c'était très beau... » (*Ibid.*, 184). Cette image d'apaisement par l'anéantissement du double se retrouve chez Ali dans *Ali le magnifique*. En atteignant la mort sociale par l'incarcération, Ali anéantit celui qui le faisait souffrir, c'est-à-dire l'Autre défini socialement. Dans *Mon premier amour*, Léger prend à nouveau part à la vie en quittant son rôle d'enfant une fois que l'Autre fusionnel a disparu.

Dans la plupart des romans de Léger se lisent des scènes retraçant le conflit œdipien. Dans *Wanderweg*, le complexe d'Œdipe est mis en image dans le récit de Siegfried, enfant, allant écouter son premier opéra. Quand la cantatrice chante qu'elle a perdu son innocence, Siegfried se met à pleurer devant sa mère (Léger 1986, 278). Dans *Un ciel si fragile*, de la page 15 à 16, se lit le récit du fils de Tadeuz sur sa conception. Il a neuf ans et son père lui raconte son origine. Cette histoire illustre la parfaite résolution de l'Œdipe, cet effet est voulu par notre auteur comme il me l'a indiqué dans notre correspondance. Le père raconte ; il possède les mots. La mère se tient en arrière plan, le temps n'est plus intemporel et les chiens qui symbolisent le danger se sont tus. L'ambiguïté des genres et l'intemporalité, thèmes fondamentaux du conte et de la tragédie sont résolus au commencement du roman alors que le personnage même de Tadeuz se trouve

confronté à l'angoisse de la mortalité durant tout le récit. Ce que recherche Tadeuz chez les femmes est l'immortalité mais chaque rupture lui rappelle que ses amours sont mortels (Léger 1975, 166). Mina est comme presque tous les personnages féminins de Léger habillée en homme lors de leur première rencontre, ce qui fait ressortir le flou identitaire des caractères et le désir de Tadeuz d'une union totale indifférenciée. Son autre amour, Liza tient pour lui le rôle de mère (*Ibid.*, 180) et représente le rêve de pureté de Tadeuz tandis que Gustave, garçon aux traits féminins, rappelle l'amour viril mais chaste (*Ibid.*, 203). Dans *l'Autre Falstaff*, l'identité reste aussi vague : Falstaff tombe amoureux d'Alice qui s'habille elle aussi en garçon.

La recherche de la femme intemporelle pour refermer la déchirure non acceptée du moi provient de la peur de la temporalité naissant de la non résolution du conflit œdipien. La reconnaissance d'un corps sexué ne s'est pas faite, la mère étant toujours possédée et le père méprisé. L'amour d'objet sera donc marqué par l'intemporalité. Cette quête de la femme intemporelle, c'est-à-dire cette volonté de fusion totale, primitive, explique que dans *Ocean Boulevard*, Guido se sent confronté par la mort d'Ira au sentiment de sa propre séparation et semble lui aussi mourir à son tour (Léger 1982, 42). Dans l'amour Guido recherche la plénitude quand l'identité est révolue et devient asexuée, c'est-à-dire que la féminité et la virilité n'y sont plus contradictoires mais complémentaires (*Ibid.*, 114). Par le sport aussi, par la douleur et le plaisir, Guido devient homme et femme tout à la fois (*Ibid.*, 116). Guido recherche un monde avant la séparation où l'androgynie primitive est mise en lumière (*Ibid.*, 173). Il ne peut, par moments, cacher son dédain pour Ira qui dans ses jeux de rôles féminins et par sa féminité mise en valeur le force à définir sa masculinité et sa virilité : « C'était par la façon de t'habiller que je devenais homme » (*Ibid.*).

### **3.5 La phase du miroir**

Lacan s'est particulièrement intéressé à la phase du miroir qui se déroule selon lui entre l'âge de 6 à 18 mois et aboutit par l'intermédiaire de l'image spéculaire à l'introduction de l'enfant dans le monde du langage et ainsi du symbolique. La projection de la surface du corps sur le miroir est selon lui un évènement primordial dans la constitution du moi à partir du moment où le sujet assume son image comme lui appartenant. Par cette appropriation de l'image corporelle, l'unité

du sujet se crée qui sera par la suite construite par la dénomination. Dans le conte de Narcisse, le jeune homme tombe amoureux d'un reflet qui pense tout d'abord ne pas être sien, qui est cependant pour lui l'image idéale de la beauté. Dans de nombreux romans de Léger, les personnages semblent aussi ne pas reconnaître leur forme dans le miroir mais à la différence du conte ils ne perçoivent pas l'image spéculaire comme esthétiquement belle mais comme déformée ou démantelée. Dans *Wanderweg*, Guido se regarde dans la glace et se voit « épars, effiloché et bouffi de reflets changeants » (Léger 1982, 19). Falstaff aussi se surprend de sa laideur dans le miroir de la grande salle de l'auberge et a honte de son image et de ce corps éparpillé qui ne lui appartient pas et qu'il semble avoir perdu : « 'Mort ! Je suis mort', se dit tout haut Falstaff, en jetant ce qui reste de bière dans sa chope sur le miroir au tain terni » (Léger 1996, 14). Le sentiment de désappropriation corporelle de Guido ou de Falstaff, Léger le vit aussi comme il l'écrit dans *Autoportrait au loup* alors qu'il se regarde dans la glace et y voit « un gros garçon bouffi, hideux, ivre » (Léger 1982, 21), un monstre qui semblait le suivre et qui avait l'apparence d'un personnage inachevé, tragique et clownesque des toiles de Bacon (*Ibid.*, 26). Dans *La passion selon moi*, Paul se bat contre son reflet qu'il ne peut reconnaître dans la glace. Cette aliénation et ce refus de lui-même sont imagés par le terme de 'shadow boxing' où son adversaire est son reflet dans le miroir.

Selon Lacan, la phase du miroir se déroule à l'âge où l'enfant commence à s'apercevoir de sa séparation avec l'objet maternel et ressent alors l'anxiété de désunion. L'enfant désire la prolongation impossible de cette symbiose avec sa mère. L'image qu'il va alors s'approprier dans le miroir est celle d'un moi cohérent et omnipotent. Son désir de retrouver l'Autre soi-même, perdu lors de la séparation avec la mère est impossible à réaliser, l'image spéculaire devient une fantaisie pour compenser la perte. Dans les romans de Léger, l'Autre aimé est recherché pour compenser le sentiment d'un manque et pour avoir la sensation d'exister (voir 3.2.1). Avec la mort d'Ira et la perte de son double fusionnel, Guido ne se reconnaît plus, le monde semble aussi avoir perdu son sens et être devenu une image spéculaire aux reflets trompeurs, insaisissables (*Ibid.*, 92). Dans *Un ciel si fragile*, Tadeuz regarde aussi dans le miroir le monde autour de lui et le reflet le renvoie « à l'évidence de sa solitude » car dans le miroir il ne peut plus se percevoir puisque son double, Mina ou Gustave, a disparu et que plus rien ne peut combler son sentiment de manque primordial. Dans *Mon premier amour*, il en est de même pour

Jack-Alain qui se dédouble tandis que sa mère atteinte d'un cancer se meurt. La mort inéluctable de son premier amour fait que le narrateur se partage en Jack et Alain et que ses gestes ne paraissent plus lui appartenir quand il se regarde dans le miroir (Léger 1973, 35).

Si l'enfant recherche dans le miroir à retrouver la complétude d'avant la séparation avec sa mère, l'image projetée est selon Lacan toutefois aliénante car renversée. Elle donne des contours définis au corps, cette statique contraste cependant avec l'animation des mouvements et des émotions de l'enfant : « Elle lui apparaît dans un relief de stature qui la fige et sous une symétrie qui l'inverse, en opposition à la turbulence de mouvements dont il s'éprouve l'animer » (Lacan 2011, 2). Avant de se reconnaître, l'enfant voit dans le miroir l'image d'un autre et s'identifie dans son appréciation de lui-même à cette image à laquelle il pourra imputer du bien ou du mal et par laquelle il éprouvera aussi ses propres actions et rejouera les émotions qui en découlent. L'Autre, dans lequel l'enfant projette ses sentiments est aussi l'observateur de ses gestes d'où la possibilité pour l'enfant de les juger comme bons ou mauvais puisque l'image spéculaire est vécue comme objet. L'enfant apprend par le miroir à anticiper le mouvement du corps, à discerner ses émotions, à vivre son agressivité envers l'Autre auquel il peut faire du mal et à maîtriser ses émois bien que cette maîtrise soit purement imaginaire, l'Autre n'existant pas en tant que tel. Le moi naissant ainsi du miroir est un moi idéal, un moi omnipotent : « Je se précipite en une forme primordial, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'Autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet » (Lacan 2011, 2). Dans *Wanderweg*, le moi de Siegfried est ce moi omnipotent de l'enfant du miroir. Siegfried se crée un monde en accord avec « son rêve infantile de virilité » (Léger 1986, 28). Il ressent sa toute puissance par l'imaginaire de l'idéologie nazi. Le monde autour de lui devient une surface sans relief, facilement discernable, qu'il contrôle et où il projette ses fantaisies de grandeur. Schreiber construit dans ses romans un monde où le doute n'existe pas, où le héros est beau et juste et la partition entre le bien et le mal est strictement déterminée. L'écriture schreiberienne se veut aussi d'autant plus claire que le monde autour de l'écrivain devient de plus en plus chaotique. Dans *Un ciel si fragile*, Tadeuz, le magicien, transforme le monde selon son désir et construit les cieux sous lesquels il entend vivre tout en niant magiquement la réalité qui l'entoure.

Par le langage le moi sera selon Lacan objectivé. Le second narcissisme est en relation avec le

précèdent mais il est plus ou moins clairement différencié comme idéal du moi et permet de se localiser dans le monde. Avec l'apparition d'un troisième personnage, le regardant, une dimension symbolique s'instaure. L'enfant trouve dans le regard de l'observateur la confirmation de son identification avec l'Autre. Pour Léger, le langage par la dénomination est la mise à mort de l'imaginaire. L'idée de l'enfant mort est centrale à son œuvre. Dans *Autoportrait au Loup*, l'auteur se dit vivant mais tout à la fois mort. Cette mort qu'il porte en lui peut se comprendre de différentes manières mais toutes sont liées à la naissance. Cette mort peut représenter la mort de son frère Louis, la mort infligée par la désignation de l'enfant du miroir dans son entrée dans le symbolique et la vie sociale ou la prise de conscience de notre temporalité. La mort est surtout celle que lui inflige sa mère et sa grand-mère qui introjectent leur imaginaire dans le sien, ne laissant pas son moi advenir (Léger 1982, 17).

Le stade du miroir est pour Lacan nécessaire à la formation de l'Autre imaginaire puis de l'Autre symbolique. L'Autre imaginaire est une image figée dans le monde intérieur de l'enfant, son mouvement est l'inertie. L'image a besoin d'un tiers pour dépasser le stade de la capture dans l'imaginaire. L'entrée dans le symbolique correspond à l'entrée dans l'universel par l'appropriation du langage et d'une identité aliénante (Lacan 2011, 3) :

Le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation – et qui pour le sujet, pris dans le leurre de l'identification spatiale machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelé du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, - et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental.

La première reconnaissance des règles du langage correspond à la phase du complexe d'Œdipe. L'entrée dans le symbolique devient alors possible par l'acceptation du nom du père. Léger sous l'emprise de la lignée maternelle n'a jamais accepté le nom paternel et n'a tiré aucune fierté de son patronyme (Léger 1982, 75). Dans sa phase de conflit œdipien, la mère a fait la loi et était la castratrice et non pas le père. Perdu dans l'ambiguïté d'une image qui n'a pas été capturée par le symbolique, Léger erre dans le jeu infini des miroirs. Dans ses romans, on retrouve le refus de la

différenciation et d'une identité donnée qui le ferait appartenir au monde du social et de l'universel. Dans *Ocean Boulevard*, la discipline corporelle et intellectuelle que Guido s'inflige a pour but de le mener à un passé « antérieur à l'Histoire, dans lequel tout était indifférencié » et où l'homme n'avait pas encore été mutilé d'une part de lui-même ou arraché à son double (Léger 1982, 116). Cet homme est l'enfant du miroir, avant l'entrée dans le symbolique par l'appropriation d'un double dénommé. Dans *Un ciel si fragile*, le fils de Tadeuz est éjecté du ventre du dirigeable dans l'eau tiède de la mer puis rejeté sur une plage d'une île inconnue des géographes recueilli par une « peuplade inconnue des historiens » (Léger 1982, 27). Cette renaissance dans un temps ahistorique, illustre le désir de l'auteur de se défaire des jougs d'une identité imposée, celle donnée à l'enfant mort.

L'homme, selon Lacan, est séparé du réel, c'est-à-dire de la pure satisfaction des besoins par la distanciation que lui impose le langage. Le besoin de s'unir au réel pourtant persiste au-delà du symbolique et a ses racines dans la relation fusionnelle primaire et à un stade ultérieur dans le moi idéal : « La relation imaginaire primordiale donne le cadre fondamental de tout érotisme possible » (Lacan 1975, 194). Ce que Léger a toujours recherché est un monde avant la naissance où l'être n'était pas car il ne se différenciait pas du monde. Un titre d'une partie de *Autoportrait au loup* est *Moi*, un moi dont le I est diphtongué et qui pour lui représente son clivage. Léger écrit que toute sa vie, il a essayé de réconcilier ses deux moi. Il a cherché cette réconciliation par les drogues à travers la confusion mentale qu'elles procurent, par la fusion du moi avec ce qui l'entoure (Léger 1982, 44), par la sensation de se voir tout à la fois nouveau né et cadavre (*Ibid.*, 45).

Le nouveau né est le plus proche de cet état de nature où il n'y avait rien d'autre que la satisfaction du besoin et aucune séparation avec le monde. Cette aspiration à une union libérée du corps, de ses contours, à une satisfaction complète, se retrouve dans tout désir d'objet. Dans la phase du miroir, l'enfant prend conscience de son corps en voyant son reflet dans la glace puis en devenant sujet, c'est-à-dire en étant désigné. C'est alors que par la séparation institutionnalisée se crée le désir d'objet, c'est-à-dire de l'autre que nous-mêmes. Nos désirs, engendrés par nos fantaisies, sont elles-mêmes aux prises du langage et des idéologies culturelles. Les fantaisies, nées du langage, se sont éloignées du réel mais en elles réside toujours un manque primordial de

satisfaction de pur besoin. C'est ce manque qui fait que le désir est insatiable car s'approcher de son désir aboutit à découvrir le manque qui est nécessaire pour continuer à désirer. Selon Lacan, l'homme ne peut mais aussi ne tend jamais à entrer pleinement dans le réel et ce qu'il désire finalement n'est pas l'objet mais le désir du désir. Dans les romans de Léger, les personnages sont souvent confrontés au dilemme d'accepter l'impossibilité de ne pouvoir faire qu'un avec l'Autre aimé ou de terminer la relation amoureuse qui ne peut apporter l'union totale. Dans *Wanderweg*, Guido reconnaît que ce que l'on recherche dans l'amour est avant tout la souffrance de ne pouvoir jamais être deux et ne faire qu'un tout à la fois (Léger 1986, 325) et c'est justement la connaissance d'être pour toujours seul au monde qui nourrit le désir de l'Autre. Dans *Vivre me tue* ou *La passion selon moi*, Paul affirme qu'il a tout fait pour quitter la femme qu'il aimait parce que leur relation qui devenait si complète finissait par les étouffer et qu'il n'y avait plus de possibilité de jeu et de discord. Dans ses autobiographies, Léger lui-même semble ressentir le besoin d'instabilité pour pouvoir pleinement désirer et pour pouvoir créer, l'écriture étant pour lui manifestation de la présence du désir. Comme Narcisse, il refuse de se fondre au réel pour faire un art de ce refus ou plutôt de cette incapacité. Toutefois, le réel lui est nécessaire pour continuer à désirer comme Tadeuz qui a besoin de ressentir sa déchéance pour sortir du monde de la fantaisie dans lequel il s'est enfermé : « Une chute désirable » (Léger 1982, 177) ou Dorabella qui a besoin de la musique pour concevoir son malheur (Léger 1996, 329) ou encore Jack-Alain qui peut finalement pleurer la perte réelle de sa mère en s'émouvant à l'enterrement de la beauté des détails du monde. Tous doivent retourner au réel pour sortir de leur léthargie mortifère et afin de pouvoir à nouveau vivre c'est-à-dire désirer.

Dans le conte, Narcisse « prête un corps à l'ombre qu'il aime » (Ovide 2011, 1). Adolescent, il sait que son corps a une unité et est le sien mais il donne cependant corps et conscience à son image spéculaire. L'enfant du miroir par le mouvement apprend à maîtriser son corps et à ressentir ses émotions, Narcisse, lui, « reste immobile à son aspect » car c'est l'aspect qui doit contrôler ses émotions et non l'inverse. Il entend donner tous les pouvoirs à l'Autre, c'est-à-dire à la création de sa fantaisie. Ce que Narcisse recherche, c'est finalement le désir, non pas l'amour, puisque aimer ce serait s'ouvrir à l'Autre et l'incorporer en soi, lui laisser le pouvoir de transformer le moi, de l'imprégner. Narcisse a toujours pour cette raison rejeté ses prétendants. En aimant son reflet, Narcisse ne nourrit son moi que de sa propre fantaisie mais s'il ne peut

aimer, il désire désirer mais d'un désir masochiste « L'erreur qui flatte ses yeux irrités de souffrance » (*Ibid.*). Dans son œuvre et dans sa vie, Léger a recherché à se détacher du réel pour pouvoir ressentir la poésie du monde comme Baudelaire et Rimbaud qui sont souvent cités dans ses romans, en particulier ce dernier qui cherche dans le dérèglement total des sens à atteindre la quintessence de l'être et des choses. L'acte de création est ainsi pour l'artiste un investissement narcissique basé sur la souffrance du doute. Léger a essayé par ses expériences, souvent par les drogues d'atteindre un monde libéré de la réalité sociale et des conventions pour reproduire la beauté de ce qui l'entoure. L'art de Léger est un art de l'ambiguïté et du flottement qui aboutit à ce qu'il soit en guerre et en réconciliation perpétuelle avec le monde et que cette tension soit résolue par la création artistique. À la fin de sa première autobiographie, Léger écrit qu'il accepte sa condition de mort-né mais qu'il portera toujours un loup pour cacher la perte. Puisque l'homme entrevoit la mort de son double imaginaire omnipotent et fusionnel par l'entrée dans l'universel, il devra jouer des masques pour faire de cette mort un art. Les créations de Léger ou les ciels de Tadeuz sont fragiles mais cette fragilité est en même temps une nécessité car c'est dans l'éphémère que réside la force du désir qui les engendre par son impossible inassouvissement. Ainsi, le choix de ce principal patronyme de plume, n'est pas seulement ironique – mais reflète aussi cette volonté de l'éphémère, de l'insoutenable légèreté. Le spleen est un mal nécessaire à l'artiste qui nourrit son incapacité humaine d'atteindre un bonheur complet par une esthétisation du manque (Léger 1997, 167) :

Une des plus parfaites images du bonheur selon moi est ce mélange instable de gris et de rose, gris de griserie, rose de morose, moment exquis comme on dit d'une douleur exquise, promesse mais nuancée de regret, instant présent où se précipite un rien d'imparfait.

Cette volonté d'esthétisation de soi et du monde est identique à celle de Narcisse qui se coupe de la réalité et n'entrevoit lui-même et la nature que dans les eaux pures du lac où il projette son désir. Le réel viendra rappeler à Narcisse le leurre de son image car en répétant compulsivement ses gestes, Narcisse se meurtrit et prend conscience que l'ombre reflétée n'a rien de réel. Pourtant le réel ne peut ramener Narcisse à la soif de vivre et par la recherche de l'union complète avec lui-même, Narcisse retournera au néant. Léger est aussi conscient du danger de vivre dans le monde fictionnel car en se coupant de la réalité et en jouant de ses identités, le sens donné de l'existence se désagrège et avec lui se perd la capacité de retourner au réel et ainsi de

désirer et donc de créer : « L'excessive vulnérabilité est si proche de l'invincibilité et ma joie de ma détresse » (Léger 2007, 210).

## Chapitre 4

### Les symboles ou images du conte de Narcisse dans l'œuvre de Jack-Alain Léger

Dans la partie 1.5 nous avons identifié les différents thèmes du conte que l'on retrouve différemment imagés dans les œuvres littéraires ou autres formes artistiques. Dans ce chapitre nous allons démontrer que tous ces thèmes s'entrevoient dans les créations de Léger et nous illustrerons comment ils y sont dépeints. Nous analyserons les thèmes relevés au premier chapitre qui sont ceux de la révolte, du repli, de la complétude, de la destruction, du temps et de la réintégration ainsi que les trois formes d'amour narcissique dévoilées par le conte. Le dernier thème de la réflexion sur l'art fera partie à lui seul des chapitres 5 et 7.

#### 4.1 La révolte

Narcisse cherche à être objet de son propre amour, d'un amour qui n'aurait pas besoin de l'Autre. L'image reflétée par son regard est une image construite qui n'existe pas sans la réalité de son corps et sans la projection qu'y fait son imagination. Dans *Autoportrait au loup*, Léger est aussi conscient que ce qu'il contemple plusieurs fois par jour dans le miroir est la mort, une image figée, inerte, symbolisée par la présence du frère mort en lui : « Ce frère qui logeait à mon insu sous sa vilaine peau grenue et trop blanche, ce frère qui proliférait en moi à la façon d'un cancer – cette affreuse bouffissure » (Léger 1982, 26). Tout comme Narcisse, Léger ne peut se détacher de la part mortelle qu'il projette dans son image de lui-même et ne peut non plus tirer fierté de son patronyme ou se concevoir comme le fils de son père (*Ibid.*, 75). Narcisse se rebelle contre l'identité et le destin d'un autre ; Léger fait de même et se dit toréer contre une destinée qui lui était promise et vouloir esquiver un passé mortifère (Léger 2000, 92). Tel Narcisse qui fuit son entourage et son origine, Léger s'affranchit du cercle familial et de ses prédictions pour affirmer sa liberté et danser sa vie (*Ibid.*, 93).

Pour notre auteur, l'écriture est l'espace où il affirme n'appartenir qu'à lui-même et où il dément l'obscurantisme et le fantasme spirituel de la lignée maternelle qui voulait faire de lui un homme de lettres (*Ibid.*, 171). Tel Narcisse, Léger se soustrait à la destinée qu'on lui avait assignée et

désire vivre dans le monde imaginaire de la fiction. L'art est pour lui un « illusionnisme mais qui désillusionne » (Léger 2000, 119), un leurre assumé et transgressif, à la fois défi au social et jeu de miroirs. Léger se révolte contre une image de lui-même à laquelle il ne peut échapper en jetant « un caillou dans l'eau dormante où se mire Narcisse » (*Ibid.*). Il entend dépasser par son art l'image unidimensionnelle du Narcisse spéculaire pour aller au-delà des questions du vrai ou du faux en recréant le cadre d'une vérité fictionnelle se mouvant « dans une autre dimension » (*Ibid.*, 121).

Dans *Ocean Boulevard* se retrouve l'idée du flou de l'identité sexuelle et du refus d'une différenciation imposée des genres. Guido va rencontrer Hans, un jeune maître chanteur aux charmes féminins qui ressemble à Ira et a le même timbre de voix. Entre les deux se joue une sorte d'attraction sexuelle où la différenciation homme-femme semble avoir disparu, remplacée par le pur désir (Léger 1982, 231) :

Dans la pénombre de la galerie, les mains se touchent involontairement ; involontairement elles s'attourent. Qu'est-ce qu'un homme, qu'est-ce une femme ? Qui peut le dire dans la pénombre d'une galerie, quand l'heure tardive et l'ivresse la peuplent d'infimes vibrions érectiles ? Qui saurait faire la différence encore ? Même odeur de peau, même haleine, même halètement

L'indifférenciation sexuelle se retrouve aussi dans la recherche du style à laquelle Guido s'adonne car par la stylisation du corps, par une activité physique et intellectuelle frénétique, Guido anéantit la part construite en lui et retrouve un état antérieur à l'histoire où tout était indifférencié, où l'être n'avait pas encore été mutilé d'une part de lui-même, ni arraché à son double (*Ibid.*, 116). Son amour pour Ira montre aussi l'ambivalence de son identité sexuelle. Ira lui permet tout à la fois de retrouver la femme en lui dans l'extase de l'amour physique quand les corps fusionnent mais elle lui impose aussi l'image de sa masculinité dans sa manière de se vêtir ou d'afficher sa propre féminité.

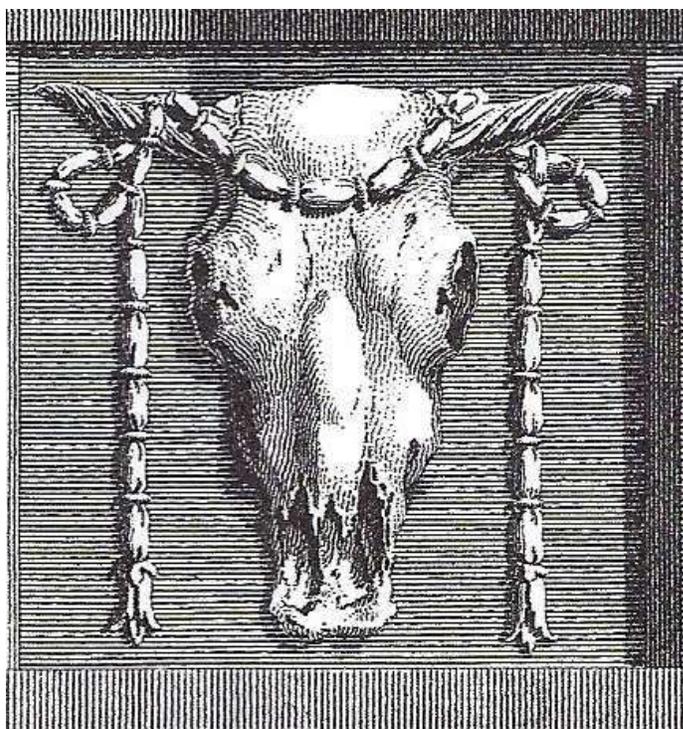
Dans *Ali le Magnifique*, Ali tue et se révolte ainsi de l'humiliation provenant de sa condition de jeune Arabe des cités et de la définition de lui-même que la société lui impose. Il ne peut s'affranchir de son statut social et bien que d'une grande intelligence, il ne se sent pas capable d'exprimer son individualité et d'atteindre son être idéal par les critères sociaux qui lui sont

assignés. Il se sent condamné à la médiocrité et doublement rejeté par ses pairs et par la société dans son ensemble. Le manque de reconnaissance sociale et le sentiment de mépris qu'il ressent le poussent au meurtre : « "Ah ouais, vous ne savez pas pourquoi [...] je vais m'accrocher vite à l'assassinat, pour changer. Ah ouais, voulez-vous que je vous épelle le mot humiliation comme nous le prononçons nous ? [...] Nous en avons plein la bouche, nous vous le crachons ce mot !" » (Smail 2001, 251)

Dans *Wanderweg*, Siegfried, officier nazi, désire vivre dans un univers indifférencié où l'être humain est un surhomme dénué d'émotions, où la vie se confond à la mort, où il n'est plus personne sous l'uniforme et le dressage physique et moral, où il disparaît pour faire partie du tout. Ce besoin d'annihilation, de vivre selon le mythe nazi est une révolte contre l'idéal de la beauté suivant lequel ses parents l'avaient élevé. Siegfried choisit de se fondre à l'idéologie nazie et à la camaraderie militaire pour assouvir aussi son désir de virilité par un domptage du corps et de l'esprit tout en refusant de reconnaître la part de féminité en lui et son attirance pour le poète Egon von Rosenberg. Il renie son homosexualité en se vengeant sur celui-ci et sur ce qu'il représente, c'est-à-dire le monde de l'art, du doute et de la beauté où il avait vécu son enfance.

## 4.2 Le repli

Narcisse erre à la recherche de lui-même, refusant l'amour que lui offrent les nymphes et les jeunes hommes. Un jour, alors qu'il s'enfonce dans les bois et qu'il se livre à la chasse de jeunes cerfs, timides et peu assurés comme lui, il rencontre la nymphe Echo qui tombe amoureuse de lui. Echo vit habituellement au sommet des montagnes d'où elle espionne les actes de Jupiter. Cette rencontre fortuite et la violence du désir d'Echo pour Narcisse mènera le jeune homme au plus profond de la forêt et exacerbera sa volonté de se détacher de l'Autre pour n'être que lui-même. Une autre image de repli se rencontre dans le comportement d'Echo qui, blessée par le refus de Narcisse, se retranche dans les bois et les antres et se laisse dépérir par une passion qui ne pourra jamais être réciproque.



*Frise antique*

Tout comme Narcisse, Léger part à la recherche de lui-même, une errance qui le mène aux quatre coins du monde mais aussi à l'usage de drogues ou à des séances de masochisme où la jouissance dans la douleur devient un moment libéré du corps de l'Autre et d'annihilation de l'impression d'être doublé ou écartelé (Léger 2006, 108). Léger se sert de l'image du matador pour illustrer sa mise à distance de son être prédéterminé. Le toréro est cet homme exilé dans l'arène qui accepte la possibilité de la mort, qui la porte en lui et qui s'habille de lumière ou de l'illusion de l'art. Tout en s'anéantissant par la sublimation de la mort, le matador renaît à lui-même après le combat (Léger 2000, 110). A la manière de Narcisse qui annihile l'identité donnée en s'émerveillant de la beauté de son reflet projeté sur l'eau par son regard, l'artiste se retire dans le monde de son imaginaire pour bâtir sur la mort qui le constitue une image réunifiée de lui-même dans les appareils de l'art. Selon Catherine Du Toit dans une communication non publiée sur la nature du désir, le lien établi entre tauromachie et désir ne se situe pas uniquement dans le rapprochement d'Eros et de Thanatos – mais aussi dans la figuration de la tête du taureau qui ressemble à l'utérus avec les trompes de fallope. Ce serait une convergence de plus du

masculin et du féminin dans la même figure. D'ailleurs, cette ressemblance est à l'origine de la place d'honneur souvent donnée dans l'architecture classique au crâne de taureau.

Tel Narcisse qui erre dans les bois en quête de lui-même, Arnhein dans *Wanderweg* conseille à ses enfants de partir à l'aventure dans la lecture et la forêt des mots sans se soucier de savoir où leurs pas les mèneront (Léger 1986, 18). Arnhein crée un monde clair et musical où tout a un « sens arnheimien » (*Ibid.*, 299), un monde civilisé à la différence du monde hostile et brutal du nazisme dont il veut épargner ses enfants. L'ami d'Arnhein, Egon von Rosenberg se replie comme Tadeuz dans une réalité de légende où règnent le luxe aristocratique, les fêtes et les belles demeures d'un certain art de vivre. L'écriture est aussi pour Egon une évasion dans le réalisme onirique, mêlant le réel au fictif avec « l'art de rapporter des faits vrais sur le ton du conte de fée » (*Ibid.*, 185). Siegfried crée lui aussi à sa manière une autre réalité ; il décide de voir le monde selon l'idéologie nazie et refuse de porter des lunettes, le monde devient alors un monde plat, sans profondeur, nivelé selon tout totalitarisme. Sa vie perd également son rythme et se déroule selon les ordonnances du Führer ; elle devient « une sorte d'interminable insomnie somnambulique » (*Ibid.*, 99) où les calmants et les euphorisants maintiennent l'existence dans un présent plat et halluciné.

Dans le roman *Mon premier amour*, la mort devient pour la mère de Jack-Alain « un exil de la vie » (Léger 1973, 49) où son fils la rejoint. Tous deux se séparent des autres et se créent un monde à eux où la mort se transforme en une fête, un art de vivre, un moment de joie interminable (*Ibid.*, 110). Dans *Un ciel si fragile*, Tadeuz s'invente un monde de décor dans lequel il décide de vivre et où il essaie d'oublier son passé ainsi que l'horreur du présent et la montée du nazisme. Les fêtes qu'il organise deviennent « ses seules certitudes » (Léger 1975, 64) et constitue une réalité à part où prônent la beauté et le raffinement mais aussi la fantaisie. Quand Tadeuz n'essaie pas de reconstituer le monde par les fêtes, il réalise des films plus spectaculaires les uns que les autres. Comme ses personnages de spectacle, Tadeuz chante la magie d'un monde où tout est facile et beau mais aussi fragile (*Ibid.*, 287). Avec eux, il reprend en chœur « les refrains merveilleux du bonheur, de l'universelle harmonie » (*Ibid.*, 287) d'un monde délivré de toute souffrance que seules les règles de l'art et de la beauté régissent. Dans *Ocean Boulevard*, Guido a été élevé dans le culte de l'étude et dès la petite enfance semble être

détaché des autres par la prophétie de la différence. Etant né dans le dévouement à l'art et à l'esprit, il se replie très tôt dans le monde des romans d'aventures d'autant plus que la maladie infantile dont il souffre le coupe de ses pairs. Que ce soit Tadeuz, Guido ou Arnheim, tous trois refusent l'illusion du faux dénué de beauté et ils façonnent leur monde à eux, délibérément et consciemment faux cependant, puisque mis en scène. Dans le miroir où ils se regardent, le réel est renversé et leurs yeux se fixent sur une illusion esthétisée de la vie. Dans *Jacob, Jacobi*, Zanzaro oppose la vérité de l'art à la réalité qui est pour lui devenue toujours plus spectaculaire et mensongère : « C'est la vie vécue qui est funèbre et nous n'avons plus que l'imaginaire, que le roman, pour y établir un semblant de vérité. Un peu de joie » (Léger 2006, 555-556). Zanzaro défie par son écriture l'ordre linéaire des choses et entend interposer entre le réel et son regard « les micas colorés de l'écrit » (Léger 2006, 841).

### 4.3 La complétude

Narcisse erre à la recherche d'une pureté antérieure à la scission de la naissance mais sa quête restée inassouvie le pousse à trouver la complétude dans l'espace de son propre corps. Puisqu'il est impossible de se réunir avec soi-même, Narcisse devient objet de son propre amour et par son regard amoureux embellit le cercle de sa réflexion. Il idolâtre son image, la sublime, nourrissant son désir d'autant plus qu'il lui est impossible de l'assouvir. La pureté du reflet auquel il se voue est soulignée par la virginité du lieu, de la fontaine dans laquelle il se mire. L'endroit est intouché des hommes et des bêtes et semble paradisiaque, bordé d'un gazon que l'humidité du lieu entretenait toujours vert et où l'ombre des arbres défendait la fraîcheur des ondes contre les feux du soleil.

Dans *Un ciel si fragile*, Tadeuz cherche en Mina un double, un autre lui-même mais qu'il façonnera à sa manière. À leur première rencontre, Mina est déguisée en homme et est forcée de chanter par les invités de la fête. En voyant le désarroi de Mina, Tadeuz revit une expérience similaire qu'il avait faite quand il était enfant. Cette situation le rapproche encore plus d'elle. Il voit en Mina l'être idéal et entreprend de faire d'elle une star et de l'incorporer dans ses mondes cinématographiques. Il lui réinvente sa vie, sa mémoire, son passé sans pour autant altérer la pureté de sa voix, de son rire ou de sa démarche. Tadeuz veut aussi transformer Gustave, le jeune

anarchiste poseur de bombes qu'il a sauvé de la police. Il le prend sous sa protection et voit en lui un reflet de lui-même qu'il veut améliorer en lui enlevant ses propres faiblesses. Il souhaite faire de Gustave « un héros idéaliste » (Léger 1975, 201) dont il s'abreuve de la jeunesse et de la beauté féminine. Dans *Jacob Jacobi*, Zanzaro est le double de Jacobi, un écrivain de peu de talent dont il est le nègre. Dans les romans qu'il écrit pour lui, Zanzaro embellit la vie de Jacobi car il ne peut seulement se contenter de témoigner, son envie de romancer prenant le dessus jusqu'à fabuler la biographie de son acolyte : « La réalité du livre pris désormais le dessus sur la réalité tout court » (Léger 2006, 555).

Léger lui-même cherche une identité en lisant et en écrivant (Léger 2006, 20). L'écriture est pour cet auteur une nécessité pour pouvoir se reconnaître et aussi s'évader d'une image d'un corps composé de multiples éléments enchevêtrés, construit comme un tableau de Picasso ou inachevé comme un portrait de Bacon. Léger comme Narcisse ne se reconnaît pas dans le reflet de lui-même dans les miroirs et, tout comme lui, désire ne faire qu'un mais se voit toutefois dans l'incapacité d'aimer celui qui lui fait face. Nos deux personnages sont condamnés à être incomplets, car double, à vivre la cassure de leur moi bien que tendant à l'unité de leur être. L'écriture sera alors pour Léger « un moyen de suturer cette plaie intérieure » (*Ibid.*, 171) afin de s'approcher de l'unité perdue et de faire de l'altérité une œuvre d'art. Par l'effort artistique et le style, Léger se crée et trouve une vérité qui dépasse les émotions pures, qui apprivoise la nature humaine et dépasse l'empreinte immédiate du social par l'effort de mieux s'exprimer (*Ibid.*, 107). Dans *Ocean Boulevard*, Guido recherche la perfection dans une vie stylisée marquée par son amour pour lui-même mais aussi par le plaisir qu'il trouve à se faire violence pour extraire la pesanteur de la part de mort qu'il porte en lui, pour aller au-delà du corps par le dressage physique afin de ne laisser à l'âme « que la spiritualité d'un tel exercice spirituel » (Léger 1982, 105). Dans *Ali le Magnifique*, Ali a le talent de pouvoir simuler différentes identités et tire jouissance de toutes les fantaisies qu'il invente (Léger 2001, 31). Dans le monde de la marchandise et par l'acquisition d'objets de marque, Ali essaie de se réinventer une vie. Par la sublimation du matériel et ses errances dans les centres commerciaux, il s'immerge dans un univers parallèle où il essaie momentanément de donner vie à ses multiples identités.

#### 4.4 La destruction

Narcisse, en voulant approcher son reflet et ne faire qu'un avec lui-même, se meurtrit mais ne peut s'en empêcher, poussé par son insatiable désir. Même après avoir pris conscience du leurre, il continue à vouloir s'unir à son image qui reflète un être de plus en plus blessé et désespéré. Narcisse, contre sa volonté détruit l'innocence à laquelle il tendait et doit alors choisir la mort à l'abandon de son rêve d'éternité et de beauté pure. La mort devient une délivrance de la souffrance d'une passion impossible. On retrouve chez Echo cette volonté d'auto-anéantissement, face à l'impossibilité d'aimer et d'être aimée en retour.

Dans le conte, Narcisse se meurtrit par son besoin obsessionnel de se rejoindre. Dans *Autoportrait au loup*, Léger se regarde dans la glace et pris de tics frotte ses yeux à répétition jusqu'à se faire violence : « j'ôtai mes lunettes, je me massais les yeux violemment comme pour les repousser dans les orbites, comme pour les retourner vers l'intérieur et y voir enfin à l'intérieur » (Léger 1982, 26). Le papillotement de son regard qui en résulte donne naissance à une image reflétée de lui-même qui est déformée tel un tableau impressionniste (*Ibid.*, 27). Léger atrophie son image puisqu'il ne peut se retrouver en elle, il la transforme en se meurtrissant et la recouvrera plus tard des masques de sa mythomanie. En jouant d'identités multiples, Léger prend le risque de se faire rejeter d'un monde qui ne pourrait plus le comprendre et de ne plus pouvoir différencier entre le réel et la fiction puisque les masques dont il se couvre deviennent peu à peu plus vraisemblables, plus vrais que son propre visage (*Ibid.*, 33).

Puisque l'identité est une aliénation, Léger se formera lui-même, en faisant du style un principe de vie. Dans *Autoportrait au loup*, il raconte sa volonté de se bâtir un corps d'athlète, de se mortifier un peu plus dans l'ascèse sportive. Cette mortification qui semble découler d'une maîtrise de lui-même est en fait une servitude car l'image d'un corps parfait acquiert le rôle de fétiche sur lequel Léger, comme Narcisse, transfère son énergie érotique, le rendant objet de sa propre perversion. Narcisse trouve plaisir dans la répétition de son désir pour le jeune homme spéculaire et tire jouissance de sa souffrance. L'image fétiche est objet d'une grande douleur dans l'alternance du goût et du dégoût du fétichiste pour l'objet de sa création imaginaire. Comme Narcisse, qui déforme son image en déchirant ses vêtements, en meurtrissant sa poitrine

nue, en se laissant dépérir, le fétichiste détruit répétitivement l'objet de sa souffrance et finalement de son amour. Après avoir pris conscience du leurre du reflet et après que l'idéalisation s'est mue en simple reflet, la souffrance en devient d'autant plus grande et l'insatisfaction infinie. Léger a conscience de son martyre : « Être pervers, c'est s'enfanter. C'est se mettre au monde soi-même. Mais c'est aussi se tuer sans cesse, être pervers, c'est être mort-né » (Léger 1982, 197).

Dans *Mon premier amour*, Jack-Alain comme Narcisse est condamné à la prophétie de la perte. Le prophète Tirésias devine que Narcisse perdra la vie s'il découvre son image. Jack-Alain ressent que par la maladie incurable de la femme qui est son premier amour, il perdra son double lui-même. En voulant se rapprocher si intensément de sa mère dans les derniers mois de sa vie, Jack-Alain semble alors partager son sort mais aussi celui de Narcisse. Tous deux finiront par tuer leur double, par amour pour celui-ci. Narcisse se laisse dépérir et en faisant cela met fin à son reflet. Jack-Alain euthanasie sa mère pour abrégier ses souffrances. Finalement, l'acte de Narcisse ou de Jack-Alain aboutit à leur propre mort qui est en même temps une libération nécessaire d'un amour trop puissant. Dans *Jacob, Jacobi, Jacob*, le double de Zanzaro meurt dans l'eau de la piscine et pendant tout le récit Zanzaro pense l'avoir assassiné. Jacob dans l'eau est comparé à « un nouveau né gluant de placenta » (Léger 2006, 610). Peut-être est-ce par la perte de son double que Zanzaro semble se libérer et pouvoir enfin donner libre cours à son talent d'écrivain.

Dans *Un ciel si fragile*, Tadeuz ne peut pas endurer que les personnes qu'il avait imaginées et aimées le quittent et en les perdant, il renonce aussi au sentiment de vivre. Il regarde son reflet dans la vitre du train, une « face fantomatique de momie aux yeux rougis » (Léger 1975, 133) mais il semble étranger à lui-même, un mort-vivant ayant perdu la part de poésie, de rêve et de beauté qu'il avait de Mina en lui (*Ibid.*). Tadeuz est conscient qu'il s'est mené lui-même à sa perte par son penchant de faussaire et sa prétention à embellir le monde, à illusionner et à inventer « une fausse beauté » (*Ibid.*, 228). Quand le ciel qu'il a construit lui tombe sur la tête, Tadeuz y voit « une punition divine » (*Ibid.*, 232), un châtement de son péché d'orgueil ou de son besoin compulsif de jouer un double de lui-même dans un monde qui lui est mensonger. Dans *Ocean Boulevard*, Guido comme Tadeuz semble fausser son existence par la recherche forcenée

du style mais aussi par les tableaux qu'il possède qui ne sont que des copies des originaux détruits dans un incendie. Guido achète aussi une ancienne peinture qui recèle derrière la première image un autre sujet, « la survivance d'une autre peinture dans cette peinture sans âme et dénuée d'intérêt » (Léger 1982, 32).

Dans *Ocean Boulevard*, Guido se bat contre lui-même dans des séances de shadow boxing, il s'épuise jusqu'à disparaître dans un état voisin de l'extase. Guido asservit son corps et son esprit dans une violence retournée sur lui-même, par un acte « de transcendance [...] dans la limpidité de l'instant » (Léger 1982, 107). Guido tout comme Narcisse devient son propre maître et son propre esclave puisque c'est lui qui crée une œuvre stylisée de lui-même qui cependant le contraint à ne plus exister et à la souffrance de « ce jeu du moi avec le moi ou contre » (*Ibid.*, 254). Guido s'anéantit par le style qu'il cultive puisque l'homme n'est plus selon lui quand il est tout dans son style. Comme Narcisse, Guido est fasciné par son image et en voulant être son reflet, il perd ses émotions et fait obstacle à la vie. Ce fétichisme du style est source de douleur puisque l'image fétichisée de lui-même est l'objet d'un désir qui ne pourra jamais être assouvi puisque l'idéal à atteindre est imaginaire.

Dans *Ali le Magnifique*, Ali prend plaisir à une représentation de lui-même qu'il se constitue par les objets marchands ou les identités offertes par la société des spectacles mais ce plaisir est aussi source d'une grande souffrance car sa tournée des magasins où il affabule devant la panoplie d'objets d'apparat qu'il ne peut s'offrir le laisse le plus souvent dans un état de désarroi extrême : « Je recommence le grand tour. Le dernier [...] Le mal ne peut pas m'atteindre. Mais me saisit un brusque sentiment de détresse. Je me casse en deux, souffle coupé. Impression de vague, de vide. Bouffée d'angoisse » (Smaïl 2001, 43). La sublimation du matériel pour la reconquête d'une identité n'aboutit à rien et est en elle-même contradictoire car c'est justement le vide de son existence dans une banlieue morbide, produit d'une société fondée sur l'exploitation humaine et la consommation qui cause la folie d'Ali et l'anéantissement de son innocence originelle. L'opulence des objets lui confirme seulement que le monde dans lequel il vit est « un monde intégralement réifié, purement matériel et d'autant plus volatil, virtuel, invisible, impalpable, en l'absence de Dieu » (Smaïl 2001, 410). C'est dans le monde des objets qu'Ali essaie sans y réussir de survivre tout en ayant constamment conscience du vide dans lequel il se trouve : « Nous sommes déjà morts mais personne ne nous l'a dit. Des morts-vivants,

nous sommes » (*Ibid.*, 410). L'omniprésence et l'omnipotence des objets dans la vie d'Ali se révèlent aussi dans la manière dont celui-ci assassine ses victimes, toutes des femmes. Il les étouffe dans des sacs plastiques et choisit pour chacune d'elles la marque déposée qui lui semble appropriée en fonction du statut et de la valeur de sa victime. La femme devient ainsi à ses yeux une marchandise périssable, représentante de cette société qu'il hait mais tout à la fois, désire.

Ali trouve jouissance à s'étouffer dans des sacs plastique tout comme Siegfried dans *Wanderweg* qui s'anéantit dans les rites initiatiques nazis pour atteindre l'état de surhomme. Dans la suffocation de la noyade alors que ses camarades lui plongent la tête dans un baquet, Siegfried jouit et semble renaître : « Il sait désormais que la vie est la mort désormais, la mort la vie. L'épreuve surmontée, le voici surhomme » (Léger 1986, 353). Siegfried qui s'adonne entièrement à l'idéologie nazie éprouve un plaisir pervers à vivre et à souffrir dans le mythe du socialisme national et encore plus pervers devient son plaisir à y ajouter foi (*Ibid.*, 99-100).

#### 4.5 Le temps

Dans le conte, Narcisse s'approche d'une fontaine intouchée, pour toujours entourée de verdure et dont personne n'avait jamais bu l'eau. L'onde y est calme, le temps semble ne pas y exister. Narcisse veut éteindre sa soif et découvre la beauté pure dans le miroir des eaux. Narcisse doit faire face à sa propre mortalité et à la souffrance du désir à cause de sa vanité et de son avidité à posséder la beauté. En voulant appartenir à lui-même, Narcisse perd l'image paradisiaque du monde et de lui-même à laquelle il avait tant aspiré et doit souffrir de voir son innocence et sa jeunesse se faner alors qu'il avait voulu les immortaliser.

L'eau dans laquelle se mire Narcisse est calme et représente l'absence d'écoulement temporel. La recherche du désir de lui-même transfère Narcisse dans un présent éternel, le même présent que Léger retrouve dans la vie gay des caves de New York au milieu « des corps fétichisés, simples objets de désir » (Léger 2006, 111). Dans *Mon premier amour*, le temps semble aussi s'arrêter sous le poids de la mort et de l'isolement du fils et de la mère. Le temps social disparaît par leur désir de faire un avant que la mort ne les sépare. Dans *Un ciel si fragile*, le désir d'intemporalité de Tadeuz s'illustre dans les spectacles qu'il entreprend et dans lesquels il

souhaite vivre pour toujours puisque les tableaux se succèdent en une suite féérique (Léger 1975, 285) et que même après la tombée du rideau, les acteurs reviennent pour saluer et plus tard pour recommencer leur acte. Dans *Ocean Boulevard*, Guido en cultivant le style perd la spontanéité de ses émotions et se dépossède de la part mortelle en lui. Il perd ainsi par la même le sentiment de sa propre mortalité et souffre de ne pas pouvoir accepter la mort d'Ira.

Dans *Un ciel si fragile*, Tadeuz veut croire à la réalité de l'art qu'il crée et à la poésie du monde qu'il retransmet dans sa vie et dans ses films. En magnifiant les choses autour de lui, Tadeuz participe à l'éternel retour de la beauté, c'est-à-dire à capturer la poésie du monde par ses créations artistiques et à la retransmettre tout en y apportant de nouveaux éclats. Le temps s'arrête dans son art et l'image du monde qui s'y reflète en de multiples réverbérations procure un sentiment de déjà-vu puisque son art prolonge et amplifie la beauté ultérieurement chantée du monde. Dans *Wanderweg*, Arnhein a enseigné à ses enfants à croire en la beauté qui existe selon lui dans la nature car celle-ci a une mémoire puisqu'elle a été de tout temps poétisée et est devenue ainsi pour toujours éternelle et universelle. La vérité du monde est dans les créations artistiques de l'homme, elle est flottante, elle est celle des prières, des récits, des peintures, des musiques, des souvenirs, des notes qui nous prouvent que l'on n'est pas seul à affronter une nature hostile dont on ignore tout (Léger 1986, 302). La musique d'Arnhein s'inspire de la musique du monde, de tous ses bruits et même de ses silences qui forment pour lui des harmonies : « la céleste musique du monde » (*Ibid.*, 533). Arnhein ne chante pas pour lui-même mais pour les autres qui ont été et ceux à venir, il chante, tout comme Tadeuz ou Léger, à l'unisson la beauté des choses.

#### **4.6 La réintégration**

Narcisse dans sa mort s'immortalise en s'unissant à la nature, en devenant fleur, le narcisse dont le nom signifie 'figure de Liriope'. Ainsi c'est au-delà de la vie que le jeune homme retrouve la cohérence et l'unité antérieure en acquérant le visage de sa mère sous la forme florale. Echo aussi se réintègre à la nature qui lui a donné naissance en devenant une voix se répercutant sur les falaises des montagnes et par ses os qui prennent la forme de rochers après sa mort. Dans *Mon premier amour*, on retrouve l'idée de réunion avec l'objet maternel du fait de la mort. Jack-

Alain, en perdant sa mère semble subir sa propre mort qui apparaît comme l'aboutissement de la passion mère-fils, de ce premier amour qui est intensifié tout au long du roman par le sentiment d'une fin imminente

De même que Narcisse recherchant par l'amour de son reflet une satisfaction érotique non sensuelle et refuse ainsi la sexualisation du corps, Léger trouve dans les drogues la promesse d'une jouissance incorporelle ou d'une unité antérieure à la castration et à la différenciation des genres. Dans *Ocean Boulevard*, Guido recherche dans l'entraînement physique intensif le sentiment d'un « enlèvement dans l'inanité » (Léger 1982, 64), un anéantissement de son propre corps jusqu'à ne faire qu'un avec la nature alentour pour oublier son moi et toutes les souffrances de ne plus pouvoir faire un avec son double (*Ibid.*):

Le sang scandait à ses tempes les paroles ainsi ressassées, de minces filets de bave coulaient de sa bouche en feu, et c'était le paysage alentour qui soudain haletait, battait : les troncs d'arbres qui accouraient au-devant de lui tandis que ses jambes se faisaient lourdes, s'enracinaient [...] des broussailles envahissaient ses poumons. C'était cette sensation, cet instant bouleversant où l'on ne court plus mais où l'on est couru.

Guido tend dans ses activités physiques à la perfection du style pour dépasser l'image de son corps, pour comme dans l'escalade, ne faire qu'un avec la roche par la dextérité et la précision de chaque mouvement, en dansant sur le rocher « se dégageant de l'étreinte minérale » (*Ibid.*, 240) tout en s'érodant comme la pierre que ses doigts agrippent amoureusement pour finalement se fondre à la paroi.

Dans sa vie, Léger recherche la joie qui a pour base la reconnaissance d'un manque inaltérable, de cette mort qu'on porte en soi que ce soit par la séparation primordiale à la naissance, par notre mortalité ou l'impossibilité de se reconnaître pleinement dans l'Autre qui nous fait face. La poursuite du bonheur a donc son origine dans la reconnaissance de la perte inhérente à la nature humaine. La joie est alors pour Léger un pessimisme assumé et la recherche de moments exquis, d'un « mélange instable de gris et de rose, gris de griserie, rose de morose [...] promesse de regret, instant présent où se précipite un rien d'imparfait » (Léger 1997, 167). Ces moments se retrouvent peints dans tout art de l'inaccompli qui rehausse ou sublime la perte en une expression

de joie. Dans *La passion selon moi* comme dans *Ocean Boulevard*, le roman se termine par le héros s'avançant dans la nuit vers la mer où des lumières se reflètent sur l'eau. L'image d'aller jusqu'au bout de la nuit se répète souvent dans les romans de Léger et représente la décision courageuse de faire face à la perte et de la transformer en acte de création. Cette attitude envers la vie est à l'opposé de celle de Narcisse, qui enfermé dans le cercle de son reflet ne peut accueillir la beauté du monde en lui-même. C'est par l'écoute de la poésie chantée de la nature que Léger trouve des instants de réconciliation avec lui-même, donc avec l'Autre. Dans la dimension artistique, l'image rendue du monde dépasse son créateur par la présence d'un troisième élément, celui du spectateur ou de l'imaginaire de l'Autre. À la différence de Narcisse qui se contente de son reflet, l'artiste dépasse par l'intrusion du tiers le simple reflet de son imaginaire. Le miroir à trois faces dont parle Léger dans *Clips*, comprend la personne qui regarde son reflet qui n'est autre qu'imposée par son propre regard à laquelle s'ajoute la vision de l'observateur du regardant. L'image de ce corps trois fois mutilé ou morcelé comme dans un triptyque de Bacon, représente cependant la résolution de l'impasse dans laquelle se trouve Narcisse face à lui-même et par moments Léger aussi et ses narrateurs lorsqu'ils ne peuvent dépasser l'abîme de la dépression par la joie de la création littéraire et par une ouverture vers l'Autre.

#### **4.7 Les trois formes d'amour narcissique**

Dans le conte de Narcisse se révèlent trois différentes configurations d'amour narcissique qui relèvent d'un investissement libidinal où l'objet aimé a presque ou quasiment disparu. Tout d'abord, il s'agit de l'amour passion d'Echo pour Narcisse. Echo tombe passionnément amoureuse de Narcisse qui la rejette. Elle ne peut communiquer son amour car Narcisse la fuit et la déesse Juno lui a enlevé l'usage de la parole. Sa passion la consume et la voue à devenir l'esclave d'un amour qui ne répond pas. Désespérée, Echo ne se tourne finalement plus vers Narcisse mais vers un amour sans objet, sujet de sa fantaisie. Une autre forme d'amour narcissique est celui de Narcisse pour lui-même. Le jeune homme refuse ses prétendants et devient son propre tyran par le désir de s'auto-engendrer et par sa passion pour une image parfaite de lui-même. Finalement, le conte illustre un amour transcendant l'être social, un amour fusionnel du sujet avec le cosmos. Echo et Narcisse s'unissent par leur mort avec la nature autour d'eux. Echo atteint l'immortalité en devenant la voix de l'Autre dans la montagne ;

l'insaisissable immatériel dans la solidité naturelle de la pierre. Narcisse accède à la transparence originelle en devenant une seule fleur d'un blanc pur. La séparation homme-nature, sujet-objet est alors dépassée. Narcisse arrive seulement après sa mort à un état de complétude et ce par son union avec la nature, car c'est elle qui lui renvoie une vision parfaite de lui-même : « Il ne faut pas oublier que le Narcisse de la légende se mire, non dans un miroir fait par l'homme, mais dans le miroir de la nature. Peut-être que ce n'est pas lui qu'il voit dans le miroir, mais lui-même comme s'il était encore un tout » (Andreas- Salomé 1962, 9).

La plus complète illustration de ces trois formes d'amour narcissique dans l'œuvre de Léger se retrouve dans le roman *Ali le Magnifique* où elles se suivent chronologiquement. Au cours du récit se dévoilent les différentes étapes de ce repli sur soi et l'éloignement graduel du héros de toutes formes de communication sociale avec l'Autre. La phase finale est un retrait total d'Ali sur lui-même dans une volonté de s'auto-engendrer.

### **La dyade**

Dans la première partie du livre, Ali essaie d'assouvir son besoin de reconnaissance dans la dyade, par une relation amoureuse idéalisée, limitée à elle-même. Ali recherche dans ce type de relation le sentiment de sa propre existence. Ainsi l'exprime-t-il dans sa liaison avec Djamilia : « C'est moi, oui. J'existe. J'existe dans le regard d'un autre que le mien devant la glace. Je suis sauvé. Je vais cesser de me la jouer. Je vais essayer » (Smaïl 2001, 149). Dans son rapport avec Madame Rénal, son professeur de français, se cache son désir d'échapper à son origine et à sa condition sociale : « Notre amour, nos rencontres, nos retrouvailles hebdomadaires [...] car en cet échange si intense, ce qui s'est aboli en moi un instant, c'est l'intime et indicible malheur, c'est l'humiliation fondamentale, native » (*Ibid.*, 270). Le lien est évident entre le personnage d'Ali et de Julien Sorel dans *Le Rouge et le noir* de Stendhal. L'absence de particule au nom de Rénal souligne un nivellement social par le bas, dû à la modernité du contexte dans lequel se joue l'histoire ; il existe toutefois encore une différence de statut entre Ali, jeune beur des banlieues et son professeur. Comme Julien, Ali rêve de dépasser les contraintes de son origine sociale et de jouer de ses dons pour aligner sa destinée sur un modèle héroïque. Les fantasmes de grandeurs d'Ali se concrétisent en partie dans sa relation avec son professeur tout comme Julien Sorel qui allie sa passion pour Madame de Rénal à son ambition démesurée de réussite. Comme

Julien, Ali ne pourra supporter que sa maîtresse imaginée le rejette brisant ainsi ses rêves de succès social. Le sentiment d'une injustice subie poussera les deux héros au meurtre.

### **L'amour de soi et l'homosexualité**

Que ce soit dans sa relation avec Djamila ou avec Madame Rénal, Ali n'aime plus l'objet mais son amour de l'objet et toute l'illusion que son imagination crée autour de cet amour rêvé. Il s'agit d'une forme de narcissisme où l'objet n'a pas complètement disparu. Au départ, l'amour est réciproque mais semble par la suite idéalisé par Ali d'une telle manière qu'il devient pure fantaisie de sa part et se détache complètement de l'objet aimé. Après l'échec de ces relations et ainsi après la perte de l'objet idéalisé, la compensation du besoin de reconnaissance se fait chez Ali par une négation totale du monde extérieur, en refoulant ses besoins libidinaux vers l'intérieur et en remplaçant l'objet par un idéal du moi devenu objet d'amour. Ali devient alors sujet de son propre amour et se retire dans le tiers espace d'une image de lui-même fantasmée, dans une scission totale du sujet avec le monde extérieur.

Cet amour de soi est imagé dans le miroir. Dans le conte, l'eau miroitante renvoie à Narcisse le reflet d'une image et d'une nature qui n'est pas réelle. Cette image d'une réalité dédoublée se lit dans le roman de Smaïl quand Ali se retrouve dans les galeries marchandes face au défilé des marchandises : « Les flots de lumière artificielle, la musique continuelle, l'acier poli qui miroite, les reflets dans les glaces, les mannequins aux yeux clos, la surface vitreuse des carrelages » (*Ibid.*, 39). Que ce soit dans le mythe de Narcisse ou dans le roman de Smaïl, l'identité est constituée par le héros même. Dès son plus jeune âge, l'identité de Narcisse est troublée par le désir de s'auto-engendrer et par le fait que ses admirateurs sont à la fois des garçons et des filles. Narcisse se replie alors sur lui-même en refusant de choisir entre une identité féminine ou masculine. Dans *Ali le magnifique*, Ali se crée lui-même en utilisant les marques et les produits imagés de consommation pour se modeler une apparence dont il tombe amoureux jusqu'à la fusion totale avec sa propre image : « Devant le miroir je me branlais face à moi » (*Ibid.*, 30). Le vrai devient pour lui la copie et il a du mal à se différencier. Même son identité de tueur lui semble réelle bien que par moments remise en cause : « C'était moi et ce n'était pas moi. C'était moi et un autre, c'était un autre moi qui agissait » (*Ibid.*, 559). Ce dédoublement tend vers la folie de ne plus du tout se reconnaître, de ne plus concevoir une identité socialement réelle, ce

qui devient un jeu dangereux procurant à la fois plaisir et épouvante : « C'était la joie. C'était l'horreur » (*Ibid.*, 138).

Un autre type de dédoublement de soi se rencontre dans le roman sous la forme de l'identification d'Ali à son frère Ahmed. Dans le conte de Narcisse, le rapport de gémellité n'apparaît que dans une variante tardive du récit (version de Pausanias). Après la mort de sa sœur jumelle, Narcisse aurait cherché à compenser sa perte par son propre reflet dans l'eau et ne voulant plus quitter l'image aimée, il en aurait dépéri. Dans *Ali le magnifique*, Ali s'identifie à son frère qu'il suppose mort. Alors qu'il marche dans une rue de Paris, Ali découvre sur le bitume la forme d'un corps tracé à la craie. Il est persuadé sans pourtant avoir de preuves concrètes que le suicidé n'est autre que son frère aîné. Il essaie de se renseigner sur l'identité du mort auprès des habitants de l'immeuble mais il se heurte à leur désintéressement. Ali se voit alors lié au sort de son frère et éprouve personnellement l'anonymat et l'indifférence dans laquelle serait mort son double. Cette sensation de ne pas pouvoir exister pour les autres aggravera encore plus sa situation de repli.

#### 4.8 L'amour fusionnel

L'échec de ces types de relation (que ce soit avec Djamila, Mme Rénal, Rabah ou Ahmed) est ressenti comme une cassure qui projette Ali plus profondément dans la dépression. Djamila le rejette quand elle apprend qu'il se prostitue. Mme Rénal le renvoie pour passer du temps avec son petit-fils. L'image parfaite que se faisait Ali de son frère Ahmed s'estompe quand il suppose que celui-ci s'est suicidé. Ces cassures indiquent une péripétie dans le déroulement du récit (*Ibid.*, 414-415) :

La descente aux enfers se fit par paliers. Par paliers de dépression [...] Il y eut une première cassure [...] j'apportais à Djamila les seuls biens qu'elle tenait pour précieux en dehors de l'amour [...] Je lui offrais des disques et des livres mais elle me cassa comme un malpropre, comme un bougnoule [...] je me suis effondré alors. Sans m'en apercevoir [...] Il y a eu une seconde cassure : chez Mme Rénal, dans l'entrée tandis que l'adorable Melchior agitait sa menotte, ce regard que m'a jeté Cécile, ce regard dans lequel je ne pouvais plus discerner l'amour de la haine [...] C'était si insupportable que j'ai tué pour effacer cette vision infernale.

L'équilibre mental qu'Ali recherche dans un univers de fantaisie est précaire car l'image de lui-même qu'Ali essaie de constituer ne peut exister sans l'assentiment de l'Autre. Le fossé se creuse plus profondément au cours du récit entre l'accomplissement de son moi idéal (de son fantasme héroïque) et la réalité. La fragilité de l'image aimée créée, illusion inatteignable de la perfection d'une image de soi en dehors du monde, demande à Ali un investissement permanent de lui-même pour compenser la nécessité et le besoin de l'Autre. L'acquisition d'objets de prestance, le développement d'un sentiment de supériorité fondé sur une stricte partition du bien et du mal, ses fantaisies de grandeur et la discipline qu'inflige et s'auto inflige Ali n'empêchent pas que le personnage se retrouve constamment confronté au jugement social et au besoin de vraie reconnaissance, mais aussi à la vigilance de son esprit critique et punitif. Malgré tous ses efforts, Ali ne peut échapper à son être social et se voit confronté à tout un ensemble de contradictions dans ses constructions identitaires. La peur de perdre contrôle, le conflit interne entre toutes les instances du moi, la haine et le désinvestissement d'une société à laquelle il ne peut appartenir et dont il ne peut échapper, poussent Ali dans un tumulte émotionnel qui va du sentiment de culpabilité à l'anéantissement de toutes émotions et finalement à la rage envers l'Autre, au meurtre des représentants féminins de la société. Après son premier meurtre, Ali légitime son action par son indifférence : « Moi, je suis intact, et ça m'est égal » (*Ibid.*, 16).

Dans le mythe de Narcisse, Narcisse est conscient que sa passion pour sa propre image ne peut être assouvie que dans la mort. L'eau du lac devient le passage du monde des vivants au monde des morts pour atteindre l'immortalité (Mourino 1994, 1), pour fuir le dédoublement de l'être, pour ne faire qu'un avec le cosmos, et pour renaître purifié de toutes attaches sociales. De même dans *Ali le Magnifique*, Ali cherche à rester intact, refuse de se voir défini par la société, cherche sa liberté qu'il ne peut atteindre que par sa mort sociale qui passe par le meurtre en série. La citation suivante du recueil *Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud et reprise par Ali exprime la volonté de ce dernier d'anéantir les autres pour s'anéantir soi-même : « Un crime vite que je tombe dans le néant » (*Ibid.*, 108). Ainsi alors qu'il téléphone à son amie Djamilia et qu'il admire en même temps son image, « son double » (*Ibid.*, 372) dans la vitre de la cabine, il est arrêté par les forces de police. Il ne ressent aucune peur mais le sentiment d'une libération, de se détacher enfin d'une image de lui-même qui lui fait mal : « Je suis sauvé. Cet homme s'avance, tire la porte vitrée et ce reflet de moi qui bascule en avant dans le vide » (*Ibid.*, 146). La prison devient

l'Autre face du miroir, un endroit où il n'existe plus socialement, où il n'a plus à se déguiser :

« Jamais je ne me suis senti si libre qu'en cet instant, entre ces murs de béton brut, dans l'obscurité quasi-totale, derrière la porte close que matérialise à mes yeux ce seul trait fin, de pure clarté, tiré le long du seuil » (*Ibid.*, 126) . Refusant la binarité des codes sociaux et le choix entre le bien et le mal, la seule alternative qu'Ali conçoit par delà la morale est la mort (*Ibid.*, 380).

Le dernier stade du narcissisme d'Ali correspond à ce qu'André Green nomme le narcissisme de mort ou le narcissisme négatif (voir 3.2.3). Si dans un premier temps Ali essaie de se lier à l'Autre pour accomplir l'unité de son moi, l'échec de ce type de relation le jette dans une solitude intolérable, dans un vide qui devient constitutif de son être. Pour soutenir son sentiment de toute puissance, Ali recherche l'immortalité et tente de fusionner avec le néant qui à la différence du monde social ne peut en aucune façon le heurter ou le décevoir. Cet état de repli qui paraît être dans les propos d'Ali volontaire n'est finalement qu'un mécanisme de défense pour éviter d'être blessé par un monde ne pouvant répondre à ses désirs.

## Chapitre 5

### La poétique du mythe

De tous temps, les mythes ont donné un sens à ce qui semblait être extérieur à l'homme qui en se remémorant les récits fabuleux non situés dans l'histoire pouvait suivre les traces des héros mythologiques pour se retrouver lui-même. Les mythes relatent non seulement l'origine du monde mais aussi toutes les choses qui constituent l'homme aujourd'hui. Le récit mythique tend vers l'humanité par l'intermédiaire des dieux qui possèdent un visage humain puisqu'ils sont le fruit de l'imagination des Anciens. Dès que l'homme a commencé à penser, il a voulu comprendre le monde qui l'entourait de manière anthropomorphique (Freud 1922, 311) c'est-à-dire en donnant aux événements, aux animaux et même aux phénomènes psychiques des caractères humains. Pour Éliade, les mythes répondent à la nécessité de « mettre à nu les modalités de l'être » (1980, 14), d'appréhender l'homme ante-historique, non meurtri par l'histoire. L'image de l'être primordial, libre de toutes marques devient un idéal par lequel l'homme peut transcender son être fini et parfaire son initiation pour redécouvrir l'unité et la complétude de l'être originel rêvé.

Les mythes offrent à l'esprit des métaphores, des images pour saisir la réalité ultime du monde qui, complexe et contradictoire, ne saurait être saisie par les concepts. L'image mythique ne relève pas d'une seule vérité immuable mais est à comprendre comme vraie en tant que « faisceau de signification » (*Ibid.*, 18), c'est-à-dire qu'on ne peut pas décerner un seul sens possible au mythe, son but étant d'appréhender par une poétique la réalité que la réduction conceptuelle ne saurait enserrer. Giambattista Vico en tant que créateur de la première philosophie du mythe rapproche celui-ci à une forme développée de pensée associable à la psychologie d'un enfant. Les premiers hommes avaient selon lui le besoin de créer des caractères poétiques c'est-à-dire de réduire toutes les particularités qu'ils détenaient eux-mêmes à des portraits ou à des modèles idéaux. Ignorant des causes, ils condensaient leur vécu en des images et des mots redonnant vie aux émotions et aux expériences nées du réel (1984, 116-117). Les personnages mythiques sont les moyens sacrés de conserver une sagesse poétique à transmettre aux futures générations. Le conte de Narcisse peut être ainsi interprété comme une mise en garde

des Anciens contre une recherche obsessionnelle de soi par l'image poétique d'un jeune adolescent dont le processus d'individuation raté mène au suicide.

Selon Shelling les mythes ont la fonction de lier l'absolu au particulier en un univers autonome gouverné par l'idée des Dieux à l'existence indépendante de celle des humains. La mythologie est un monde poétique absolu et surtout la matière primordiale de toutes activités artistiques par la symbolisation des principes éternels (1958, 426) qui persévèrent dans le patrimoine de toutes formes d'art. L'univers ainsi chanté par la voix mythique prend naissance par le désir de chaque grand poète de transformer en quelque chose qui peut se partager cette partie du monde qui lui est apparue et qui ne peut lui être que partiellement révélée par les moyens de son époque. De cette révélation, le poète crée une mythologie qui sera matière première de future fusion imaginative de l'infini au particulier et qui fait de l'art la source fondamentale de la transmission du savoir.

Léger utilise souvent les mythes ou la forme mythique dans ses œuvres. *Un ciel si fragile* commence par le récit de la naissance du héros, aboutissement de l'unité mythique, harmonie parfaite de l'homme et de la femme entourés d'une nature où se reflète l'esthétique de la réconciliation des opposés. Dans le roman, le dirigeable où s'embarque le fils de Tadeuz s'appelle le Persée. Comme dans le mythe, le jeune homme se retrouve flottant à la dérive après l'accident de son embarcation puis il est recueilli comme Persée par une peuplade d'une île inconnue pour renaître ainsi à une existence sans trace. Léger utilise aussi le mythe d'Œdipe pour résumer son histoire personnelle ; l'infanticide manqué que sa mère aurait commis contre lui, la destinée qui pour cela l'accable et son aveuglement face à l'évidence de cette tentative de meurtre (Léger 1982, 16). Léger se compare au héros de la mythologie qui fuit son destin tragique et est condamné à errer dans les livres, les drogues ou les voyages. L'errance est au cœur de l'œuvre de Léger et est le contraire du recentrement sur soi, mouvement nécessaire pourtant à l'autoréalisation. La dispersion est le ferment de sa créativité bien que notre auteur dise lui-même tendre à l'unité mythique du héros mythologique qui s'exprime dans « la sagesse guerrière, la colère paisible de Prométhée » (Léger 1982, 221). Un autre récit mythique souvent utilisé dans ses romans est *La divine comédie* de Dante à laquelle il se réfère pour imager son égarement psychique illustré comme forêt obscure pire que l'enfer même. Dans ce bois profond,

l'homme erre et tourne en rond sans point de repère (Léger 1982, 32). Une autre figure littéraire qui se rencontre dans l'œuvre de Léger est celle du double dans le personnage de Falstaff qui, comme son prototype créé par Shakespeare dans les pièces *Henri IV* et *Les joyeuses commères de Windsor* incarne un être ruiné et abruti par les vices qui conserve néanmoins en lui les traces de l'homme qu'il était. Le mythe de Dante et les œuvres de Shakespeare sont des mythes littéraires qui sont à différencier du mythe classique. Dans son article *Qu'est qu'un mythe littéraire ?* Philippe Sellier (1984) formule quelques critères de délimitation pour différencier le mythe littéraire d'autres types de mythe. Les œuvres littéraires à la différence des mythes classiques sont tout d'abord écrits, signés par une personnalité singulière et ne sont pas tenus pour vrais (Sellier 1984, 115). Après avoir établi ces différences, Sellier s'intéresse à relever ce que les deux mythes ont en commun. Un premier élément est ce qu'il nomme *la saturation symbolique* qui se caractérise par une richesse en interprétations possibles des différentes parties du récit (*Ibd.*, 121). Un autre élément commun des deux types de mythe est le fait qu'ils impliquent non seulement un héros mais aussi une situation dramatique complexe où celui-ci semble être pris (*Ibd.*, 124). Le troisième aspect qui rapproche le mythe littéraire du mythe ethnoreligieux est la substance métaphysique que tous les deux contiennent et qui met le héros en situation de face à face avec l'au-delà.

Si nous étudions le conte de Narcisse en fonction des similarités et des différences établies par Sellier, nous pouvons soulever que l'origine du conte de Narcisse est diffuse, qu'il s'agit au départ d'un récit oral plus tard mis en écriture et qu'il est probable que Narcisse au temps des Grecs ait été considéré comme réel. Quant aux similarités avec le mythe littéraire, le conte de Narcisse - l'appellation *conte* n'est d'ailleurs pas correct car il s'agit bien d'un mythe - a au fil du temps inspiré de nombreux artistes et écrivains par la surdétermination symbolique des parties du récit. Concernant les deux autres critères de similarité, il est vrai que le conte est l'histoire d'un jeune adolescent pris dans les mailles d'une destinée qu'il ne peut changer même après sa mort puisqu'il continuera à chercher son identité dans les eaux sombres du Styx.

Le mythe de Narcisse qui a marqué l'imaginaire universel et qui a maintes fois été revisitée par les arts et les sciences humaines est un mythe littérisé dont on retrouve les références et les thèmes de manière plus ou moins diffuse dans les œuvres de nombreux artistes et autres écrits.

Le conte a été en particulier utilisé dans les temps modernes car il illustre pertinemment la recherche identitaire de l'individu contemporain et les dangers que celle-ci implique. Si nous reprenons les critères de différenciation que Sellier a établis, nous pouvons soutenir que les différences relevées sont infimes par rapport aux affinités qui rapprochent les œuvres littéraires modernes du conte de Narcisse. Il est vrai que l'origine du conte n'est pas traçable et que les dieux ont disparu de notre monde mais la malédiction de la centroverson et la quête, souvent désespérée, de s'en défaire restent. Dans l'œuvre de Léger, les caractères principaux sont des doubles fraternels de Narcisse et les éléments symboliques et motifs du conte (que nous nommerons archétypes selon la conception de Karl Jung) se retrouvent dans le récit des romans de cet écrivain qui retrace à travers les péripéties de ses personnages sa propre quête et malédiction. Si la malédiction du trouble identitaire touche l'homme moderne autant qu'elle enchaînait Narcisse, la cause est aujourd'hui diffuse et ne peut être ramené dans notre monde désacralisé et désenchanté à une volonté divine. L'homme moderne dont Léger est le prototype souffre autant que Narcisse mais ne peut expliquer l'origine de sa souffrance.

Léger ne s'appuie pas explicitement sur le conte de Narcisse dans son œuvre mais que ce soit dans ses romans ou dans sa vie, on retrouve des éléments fondamentaux communs au conte, comme nous le verrons plus loin dans notre étude des archétypes du héros et de l'enfant. De plus, l'œuvre de Léger est à associer à ce conte d'Ovide car elle renferme une possibilité de dépassement de la mort, contenue dans l'image reflétée de Narcisse, par une sublimation de soi en œuvre d'art et ainsi d'une réintégration dans un ordre plus grand que l'imaginaire narcissique primaire ou secondaire.

Le conte de Narcisse est le récit d'une tragédie, celle d'un jeune adolescent d'une grande beauté qui meurt pour ne pas avoir su ou pu s'ouvrir à l'Autre. Ne pouvant abandonner son amour obsessionnel pour lui-même, Narcisse s'automutile puis se laisse dépérir. Le conte est une mise en garde contre les limites de la centroverson et souligne la nécessité d'un dépassement de soi. Tout mythe possède un côté normatif guidant l'homme dans son développement et en société. Dans *Totem et tabou*, Freud démontre que le commencement de toute religion, éthique ou tout art se rattache au complexe d'Œdipe (Freud 1929, 6) qui sous-entend un ensemble de préceptes sur la nécessité de l'exogamie et de discours imagés et sacralisés indispensables à la loyauté du

groupe afin d'éviter la rivalité entre ses membres et ses conséquences sociales destructrices. Pour Joseph Campbell, les mythes contiennent diverses tendances humaines comme la volonté de pouvoir ou la pulsion sexuelle qui sont dans le récit équilibrées par d'autres pour adoucir leur impulsion et les soumettre à la règle sociale ou pour transcender les passions par leur entendement. La fonction de la mythologie serait d'offrir des symboles qui font progresser l'esprit humain à la différence d'autres fantaisies humaines qui le feraient reculer ou l'immobiliseraient (Campbell 1956, 11). Le mythe de Narcisse est une mise en garde contre une forme extrême de repli sur soi, il offre à ses lecteurs un moyen de le prévenir ou de le résoudre mais à la condition d'annihiler l'ego pour s'ouvrir à un tiers espace transcendant l'individu. Comme les mythes, l'art littéraire de Léger est une conception imagée des forces intérieures et extérieures qui submergent l'homme et une tentative de trouver une voie et un équilibre dans le chaos. L'histoire des personnages de ses romans et de ses autobiographies rappelle celle de Narcisse mais elle dépasse l'inertie de l'image pour inviter ses lecteurs à faire du dédoublement et de la part de mort que chacun porte en soi une inspiration à la joie.

Pour de nombreux psychanalystes, les mythes sont des projections des forces de l'inconscient, les rêves de l'humanité qui demandent un travail de déchiffrement : « Ich glaube in der Tat, dass ein grosses Stück der mythologischen Weltauffassung, die weit bis in die modersten Religionen hinein reicht, nichts anderes ist als in die Aussenwelt projizierte Psychologie »<sup>12</sup> (Freud 1922, 311). Le discours du mythe est une exposition du discours du refoulé qui peut être décrypté afin d'obtenir des connaissances psychologiques exactes. Pour Jung aussi le mythe émerge de l'inconscient et contient en lui-même une vérité archaïque de l'existence, une révélation de l'âme. À la différence de Freud, Jung amplifie l'importance de l'inconscient collectif dans la naissance du discours mythique et il l'inscrit dans sa théorie des archétypes comme nous le verrons plus loin. Pour Campbell, les mythes sont des rêves dépersonnalisés symboliques aussi de la dynamique du psychisme (1956, 19) que Neumann, se rattachant à Jung dans son entendement des figures mythiques. comprend comme projection de l'inconscient collectif c'est-à-dire comme concrétisation des forces psychiques de l'humanité dont le sens est inconscient (Neumann 1954, 263). Pour Jung ou pour Campbell, les mythes sont des aides pour l'individu

---

<sup>12</sup> Je crois en fait qu'une grande partie de la vision mythique du monde qui se retrouve dans les grandes religions n'est rien d'autre que de la psychologie projetée dans le monde extérieur.

dans le processus de réalisation de soi comme le « seraient les arts » (Campbell 1956, 190). Otto Rank étudie pour comprendre l'activité imaginaire mythique, les psycho-névrosés qui comme les enfants possèdent une vie psychique infantile (Rank 1983, 92). Il trace une analogie entre la vie de l'enfant et le héros des légendes ou des mythes. Le mythe exprime selon lui une tendance générale à la séparation d'avec les parents, la recherche de l'autonomie et un sentiment de mise à l'écart et d'hostilité parentale présumée. L'attitude hostile vis à vis des parents se tourne surtout contre le père et cette lutte s'exprime dans les tâches héroïques auxquelles se livre le héros. Le véritable héros de la fiction romanesque ou mythique est le moi qui se reconnaît dans la révolte contre le père (Rank 1983, 134). C'est en effectuant les devoirs imposés par l'ennemi que le fils obtient la reconnaissance sociale. Le mythe est donc créé par l'adulte à travers un « retour fantasmatique à l'enfance en imputant au héros sa propre histoire d'enfant » (*Ibid.*). Nous avons vu dans un chapitre précédent qu'Œdipe a les traits de Narcisse. Cette affinité se fonde sur le rejet de l'entité paternelle, objet de souffrance et de dissociation, illustré soit par le viol de la mère ou par l'abandon de l'enfant. Le ressentiment envers le père est central aux mythes mais aussi à l'œuvre de Léger. Dans *Ocean Boulevard* Guido cherche à soumettre son corps à l'exigence de l'esprit et vice versa pour donner naissance à un autre être, pour se détacher de sa mère décédée et des emprises d'un père haï, pour devenir ainsi « fils de lui-même » (Léger 1982, 115). Dans son autobiographie, *Autoportrait au loup*, Léger dit détester son père et l'accuse du meurtre de son frère qu'il porte à présent en lui. Le conflit avec la figure paternelle est imagée par la ressemblance selon lui de son père à Hitler (*Ibid.*, 89) et par le fait que Léger s'est fait circoncire ou symboliquement châtrer (*Ibid.*). Le rapport entre le père dictateur et le fils circoncis illustre le désir de ce dernier de ne pas appartenir au monde paternel – ni même à la race du père – mais aussi de ne pas céder au monde maternel. On retrouve le contre principe de l'Œdipe car ici le héros se punit lui-même de la possibilité d'inceste, enlevant toute autorité ou pouvoir de sanction au père. Le conflit avec le père se perçoit aussi dans *Wanderweg* quand Siegfried brûle un livre dont le titre est justement *Wanderweg* et qui lui rappelle les conseils de son père à ses enfants de partir à l'aventure dans la lecture et la forêt des mots. Le geste de Siegfried figure sa révolte contre l'univers arhneinien et contre le doute que son père semait en lui. Plus tard, il se voit brûler le livret contant la romance de ses parents pour se délivrer du monde imaginaire parental et pouvoir soumettre entièrement son esprit à l'idéologie et à la fantaisie nazi. Dans *Jacob Jacobi* Zanzaro, copiste, éprouve de la haine pour son double Jacob Jacobi qui l'empêche de devenir lui-

même et qu'il considère comme un père, figure à la fois aimée et haïe, qu'il pense pour un moment avoir assassiné. Ce n'est que par l'écriture de leur histoire à tous les deux que Zanzaro se sépare de Jacob et peut ainsi se réconcilier avec lui-même.

Dans les mythes, la vie humaine en son développement suit une structure cosmologique et constitue un cycle sur le modèle création, destruction, recréation. L'aboutissement de ce cycle est la totalité primordiale (Éliade 1969, 137), un état de plénitude et de béatitude, inaccessible dans le monde donné. Pourtant la perfection originelle ne peut être que provisoire et demande l'éclatement cyclique de toute unité créée. En littérature comme dans les mythes sont camouflés des scénarios initiatiques (*Ibid.*, 202) sur le modèle de ce cycle à trois stades. Northrope Frye a étudié les formes littéraires en fonction de leur structure mythique. Dans les mythes d'été ou les romances, l'élément principal qui donne sa forme littéraire au récit est la quête (Frye 1975, 187) qui forme trois étapes du récit ; l'étape de l'aventure périlleuse du héros dans diverses luttes, celle de sa mort et celle de l'exaltation de celui-ci (*Ibid.* 187). Selon Frye, plus le récit romancé se rapproche du mythe plus des qualités divines sont attribuées au héros. Dans *Un ciel si fragile* ou *L'autre Falstaff*, les deux principaux personnages doivent souffrir de nombreuses adversités pour atteindre le monde réconcilié de l'art. La vie de Tadeuz, le magicien, est faite des souffrances de la perte, celle de sa mère, de Mina, de Gustave, de son univers cinématographique c'est-à-dire de nombreuses cassures figurées par la chute de son ciel de cinéma. Mais au-delà de sa mort réelle, Tadeuz survit par sa croyance en la beauté et par sa contribution à un monde poétique dédié au culte du beau. La quête de Tadeuz est identique à celle de Falstaff qui trouve la consolation d'une vie de misères et d'abandons dans l'univers entier du théâtre.

Neumann a comme Frye décelé différents cycles dans le récit mythique. Le premier est celui de la création où le monde et l'inconscient constituent l'objet du mythe. Cette fusion complète du monde et de l'esprit est souvent représentée par le cercle qui unit les opposés (Neumann 1954, 8). Ego qui s'émancipe du monde parental et de son union avec lui entre dans le second cycle qui est celui du mythe du héros. Ego, alors qu'il se constitue, fait l'expérience de la séparation, de l'ambivalence, des plaisirs, des peines et de sa solitude. Le monde se partage entre sujet et objet et la division de la constitution primordiale hémaphrodite apparaît. La peur d'un retour à l'inconscient est représentée par la mère à la fois symbole d'abondance et de la complétude d'un

monde d'avant la naissance d'ego mais aussi symbole de danger, de dépendance, d'atteinte à la réalisation de soi : « With the emancipation of consciousness and the increasing tension between it and the unconscious, ego development leads to a stage in which the Great Mother no longer appears as friendly and good but becomes the ego's enemy, the Terrible Mother. The devouring side [...] is experienced as the tendency of the unconscious to destroy consciousness» (*Ibid.*, 299). C'est seulement quand ego arrive à une reconnaissance de sa distinction complète de l'inconscient que le stade embryonnaire est dépassé (*Ibid.*, 46). Dans le stade initial avant l'histoire, ego et l'inconscient étaient unis, ce n'est qu'avec la systématisation progressive de la conscience concrétisée par des actions volontaires, des luttes contre les forces internes de l'être et du monde que le héros arrive à la réalisation de lui-même bien qu'il ne puisse jamais oublier le stade primordial de pure union qui se ressent dans tout état où la conscience s'amenuise comme dans les rêves, l'usage de drogues ou la fusion amoureuse. Dans *Ocean Boulevard*, Guido cherche dans sa relation avec Ira à dépasser sa « solitude primitive » (Léger 1982, 78) et la disparition de celle-ci le prive doublement, de lui-même et d'elle. Guido recherche l'union qui le libèrera de son moi, de cet autre qu'il porte en lui et qu'il a toujours essayé de faire taire et qui représente son ambivalence. L'idée de la dissociation se retrouve dans le motif de la peinture que Guido achète à un antiquaire et qui au premier abord semble n'avoir aucune valeur mais dans laquelle il recherche la présence d'un autre sujet sans toutefois en savoir la raison (Léger 1982, 32). Son intuition de la présence d'une autre image derrière la première se révèle vraie lorsqu'il découvre après avoir fondu les pigments la peinture plus ancienne d'un vieillard meurtrissant un enfant. L'enfant meurtri ou mort est un leitmotiv qui réapparaît sous différentes formes dans les romans de Léger. Comme pour notre auteur, la résolution de ce déchirement intérieur se trouve pour Guido dans l'amour absolu que celui-ci voue à Ira ou dans l'art où il trouve un état de complétude. Il perçoit dans une peinture de Michel Ange qui représente Adam au corps massif et musculeux à la verge d'enfant et allongé comme une courtisane sur un divan l'image la plus parfaite d'un retour à la pré-histoire où tout était indifférencié, où l'homme n'avait pas été arraché à son double (*Ibid.*, 116). Ce souvenir de ce passé mythique et de l'ambiguïté de l'homme pousse Guido à vouloir se reconstituer par l'exercice intellectuel et physique (*Ibid.*, 117) et trouver dans la souffrance de l'effort une jouissance anéantissant le sentiment de l'être et ainsi de la fragmentation. Dans son autobiographie, Léger parle de ses fantasmes d'étouffement qui accompagnent la jouissance où il cherche à se libérer de lui-même et de son double, à ne

faire plus qu'un, à perdre conscience et une pure matière organique (Léger 1982, 24). Dans *Ali le magnifique*, Ali atteint cet état de non existence et de libération du sentiment de ne pas être entier en s'étouffant sous des sacs plastiques.

## 5.1 Les archétypes

Selon Jung, les mythes sont formés d'archétypes, éléments symboliques et motifs qui réapparaissent plusieurs fois dans les différentes cultures à différentes périodes (1963, 72). Il définit les archétypes comme étant des dépôts dans l'être des expériences répétées de l'humanité. L'inconscient humain est selon lui composé des expériences personnelles de l'individu mais aussi de l'inconscient collectif qui est hérité par tous comme le sont les instincts (*Ibid.*, 74). Les archétypes apparaissent dans les mythes mais aussi dans les rêves et les fantaisies psychotiques (*Ibid.*, 72). Jung différencie entre les fantaisies à caractère personnel et celles impersonnelles qui dépassent l'expérience individuelle et qui filtre à travers le récit mythologique. Ces archétypes se présentent à l'homme lors d'un état de conscience affaiblie comme dans les rêves ou à un stade de conscience primitive. S'il est vrai que l'on trouve dans les différents mythes des images archétypales, le concept de l'inconscient collectif chez Jung rend flou l'explication de la présence de ces images. Il paraît peu probable que les expressions imagées d'expériences répétées de l'humanité puissent être héritées par l'individu. Freud se rapproche de Jung et de sa théorie des archétypes quand il soutient que les masses retiennent les souvenirs des expériences passées qui sont importantes pour la survie du groupe. Ainsi s'explique l'importance de la régulation du complexe d'Œdipe dans toutes les cultures. À la différence de Jung, Freud se centre sur une perspective sociale plus qu'individuelle et sous-entend que toute pratique religieuse a pour base le complexe d'Œdipe et veille à la survie du groupe (1920, 194). Bien que Jung considère dans son *Essay on a Science of Mythology* les archétypes comme provenant de l'inconscient collectif, il s'éloigne dans ce même essai de cette idée pour revenir au caractère purement individuel mais culturellement imagé de l'archétype. Pour Jung, il n'est pas possible de se détacher de notre fondation archétypale sans prendre le risque de névroses. S'il n'est pas réalisable de nier ou de neutraliser les archétypes, ceux-ci doivent donc être exprimés et interprétés selon les critères culturels de l'époque et le stade de développement de la conscience

(*Ibid.*, 76). Il existe de nombreux archétypes mais nous nous pencherons dans cette recherche sur l'archétype de l'enfant et du héros dans l'œuvre de Léger car ils se retrouvent aussi dans le conte de Narcisse. Il y en a cependant d'autres comme dans *Ocean Boulevard* où Ira représente l'archétype de la féminité (Léger 1982, 91) pouvant être cependant rattaché à l'archétype de l'enfant ou du héros puisque tous deux révèlent la nécessité pour l'individu de se défaire de l'emprise maternelle puis de celle du père pour réussir le processus d'individuation. L'archétype de la féminité exprime chez Léger le refus de l'antagonisme des sexes et la non résolution de l'Œdipe mais aussi la difficulté de former un ego selon des critères normaux. Dans le conte d'Ovide, Narcisse refuse la binarité et la sexualisation du corps pour rechercher une identité et un amour de soi dans son propre reflet. Dans le roman de Léger, Ira devient représentante du féminin en soulignant la polarisation des sexes par les déguisements qu'elle porte pour son jeu de scène mais aussi l'ambiguïté sexuelle de Guido quand elle se déguise en homme figurant une femme. Guido se prend par moment à haïr la féminité d'Ira car elle symbolise sa propre scission (*Ibid.*, 173).

Campbell comprend les archétypes comme des impressions typiques et universelles qui se forment durant l'enfance, la maturité et la vieillesse et qui met en relief des événements comme le traumatisme de la naissance, le complexe d'Œdipe ou le sentiment de l'imminence de la mort. Comme nous le verrons plus loin, le motif de l'enfant est essentiel dans l'œuvre de Léger et dissimule des conflits émanant du processus d'individuation commencé dans l'enfance. Le conte d'Ovide est aussi l'histoire du développement de l'ego et d'un processus de centroverson nécessaire pour tous mais qui, ici, ne mène pas à une réintégration au monde réel. Que ce soit le rêve ou le mythe, tous deux sont constitués d'archétypes et sont symboliques du dynamisme de la psyché (Campbell 1956, 19), du développement biologique et des expériences associées, cependant les archétypes varient dans leur forme comme manifestations culturelles. Campbell analyse dans son livre *The Hero With a Thousand Faces* les manifestations des diverses étapes du voyage initiatique du héros et leur importance dans le développement psychique. Jung a étudié l'archétype de l'enfant dans les différentes cultures, Campbell celui du héros, image fondamentale de toute mythologie mais qui se manifeste sous différents visages. Nous chercherons à démontrer que ces deux archétypes se retrouvent dans l'œuvre de Léger et dans le conte de Narcisse, tous deux narrant la même histoire, celle d'un processus raté de naître à soi-

même bien que Léger à la différence de Narcisse fasse de cet échec un composant essentiel de son art littéraire. Pour Neumann, l'inconscient a le pouvoir créateur de se manifester en des formes, des couleurs, des mots, des tons qui se cristallisent en des figures symboliques exprimant la relation de l'homme au monde de ses archétypes et au réel (Neumann 1959, 84). L'artiste ou l'homme créatif pour reprendre Neumann est par sa sensibilité proche du monde de l'inconscient et des archétypes qui deviennent matériaux de son œuvre. Les archétypes sont donc bases des arts mais leur forme est déterminée par la situation historique et le style de l'époque. Si au départ le contenu et la forme d'expression des archétypes étaient inconscients, il s'est développé une formalisation et une symbolisation des archétypes qui établies en mythe et en culture sont devenues l'héritage d'un groupe (*Ibid.*, 87), matières premières et bases pour l'expression de l'individu créatif. Nous verrons dans les parties suivantes que l'archétype de l'enfant et du héros qui se retrouvent dans toutes les cultures et dans l'œuvre de Léger sont des images venues de son inconscient pour contribuer au développement de sa propre conscience et par le biais de son art de celle des autres.

### **5.1.1 L'enfant**

Jung a étudié dans ses essais sur une science de la mythologie l'archétype de l'enfant qui représente pour lui une image des choses oubliées de l'enfance préconsciente de l'individu ou du groupe (1963, 80). Selon lui certaines phases de la vie individuelle peuvent se personnifier de telle manière qu'il nous est possible de nous voir confronter à une vision autonome de nous-mêmes comme celle de l'enfant. Cette dissociation est le produit d'incompatibilités vécues entre le passé et le présent, de conflits entre notre état actuel et notre enfance (*Ibid.*, 81). Dans *Ocean Boulevard*, le tableau qu'achète Guido décèle une double peinture qui dévoile l'archétype de l'enfant, symbole d'un conflit de son enfance illustré dans le présent. Sur la toile est peint un vieillard qui maintient fermement un jeune garçon aux traits d'un impubère pour l'égorger. On retrouve dans ce passage du roman le conflit de notre auteur avec la figure paternelle associée dans son autobiographie à un ogre mais aussi le refus de la polarisation des sexes donc de l'irrésolution de l'Œdipe par la féminité affichée de l'enfant. Dans le paratexte de son livre,

Léger dit publier simultanément son autobiographie, interprétation de son délire de croire qu'il porte en lui un enfant mort-né. Ce n'est qu'après son auto-analyse par l'écriture que notre auteur dit pouvoir enfin se réunifier et laisser mourir l'enfant mort.

Dans le conte d'Ovide, Narcisse n'est plus un enfant mais un adolescent toutefois le cercle de sa réflexion est une image de l'enfance. L'enfant symbolise l'unification des opposés quand il prend par exemple la forme du cercle, figure du Soi, objet de la synthèse du passé et du présent, du conscient et de l'inconscient dans le processus d'individuation. Narcisse cherche la complétude dans l'union avec lui-même mais le cercle se brise après la réalisation de ne jamais pouvoir faire un. L'image de l'enfant ressurgit constamment devant les yeux de la conscience car le lien entre l'individu et sa condition originale n'est jamais interrompu. Ainsi si l'état primordial ou infantile est réprimé, l'inconscient trouvera le moyen de l'exprimer. Ce refoulé refait surface dans les rêves, les lapsus, les mythes, les images, les fantaisies (*Ibid.*, 83). Léger est comme le héros qui se voit dans sa vie confronter à des obstacles qui le renvoient toujours au plus profond de lui-même. A chaque incident sur son parcours, l'enfant qu'il porte en lui réapparaît et lui rappelle la nécessité de retrouver le lien avec lui-même mais pour cela il doit s'enfoncer dans l'obscurité de son inconscient, dans la forêt obscure de Dante car la réponse au sentiment de scission y réside (Léger 1982, 59). L'archétype de l'enfant peut aussi se révéler comme figure hermaphrodite symbolisant le pouvoir de l'unification des opposés, de la conscience avec l'inconscient pour atteindre la complétude primordiale. L'être élémentaire bisexuel est le symbole de l'unité préconsciente, une union vécue avant toute différenciation et séparation (Jung 1963, 93). Dans l'œuvre et la vie de Léger, l'enfant, mort avant sa naissance, est l'image du sentiment d'une personnalité dissociée ; peut-être serait-ce l'origine de la schizophrénie qu'il évoque comme influence sur son inspiration créatrice.

Le motif de l'enfant représente quelque chose existant dans le passé mais aussi nécessaire dans le présent, quelque chose qui compenserait l'unité et les extravagances de la conscience (Jung 1963, 81). Avec la différenciation et la systématisation de la conscience, le danger existe de perdre le lien avec les instincts primordiaux. L'image de l'enfant nous rappelle le besoin d'un retour à l'élémentaire, d'une alliance entre ce que nous étions et ce que nous sommes devenus. Léger trouve cette alliance comme nous le démontrerons plus loin dans la création artistique où

l'écrivain fait de sa scission un déguisement, un jeu avec le jeu, un loup duquel il se couvre et grâce auquel il peut éviter de suivre le destin tragique de Narcisse qui ne pourra jamais faire un avec lui-même. Le succès ou la faillite du processus d'individuation s'entrevoit dans la pluralité du motif de l'enfant. Une multitude d'enfants symbolisera la dissolution ou une synthèse incomplète de la personnalité. Au contraire si l'enfant apparaît comme unité, la synthèse sera achevée (Jung 1963, 84). Dans *Autoportrait au loup*, Léger répète plusieurs fois avoir le sentiment de vivre avec son frère mort en lui et de ne pas être uni à lui-même (Léger 1982, 12), ce n'est que par l'écriture que notre auteur trouve une possibilité de dépassement de la mort en lui.

L'enfant apparaît parfois comme jeune héros dont la destinée et ses contraintes symbolisent les événements psychiques qui se déroulent lors de la genèse du Soi. L'abandon et le danger sont des éléments nécessaires au développement vers l'autonomie et l'indépendance et représentent un détachement des origines, inévitables dans tout processus d'émancipation. L'enfant héros doit ressentir cet abandon indispensable à son autonomie mais aussi accepter la destinée de ne jamais pouvoir être uni. L'acceptation de cette condition de l'existence après la recherche de son autre soi-même est un des aboutissements du processus d'individuation qui chez Léger semble ne s'être jamais accompli car l'image de l'enfant est récurrente dans toute son œuvre. L'enfant a un pouvoir rédempteur et malgré les souffrances et les risques liés à la séparation et à la formation du Soi, il apparaît au-delà de sa fragilité comme ayant un pouvoir extraordinaire représentant l'urgence de la réalisation de soi. L'enfant est une personnification des forces vitales en dehors des limites de la conscience, une compulsion à une synthétisation du Soi (Jung 1963, 89). Chez Léger, l'enfant qui devrait représenter la force vitale de l'expansion et de l'individuation est un enfant mort, identique à l'image de Narcisse sur le miroir des eaux, c'est-à-dire le symbole d'une impossibilité de naître à soi.

### **5.1.2 Le héros**

Frye a analysé la forme littéraire que prend les mythes d'automne ou mythes tragiques. Au centre de la tragédie se trouve l'isolation de l'être héroïque (Frye 1957, 208) qui provoque sa destinée

et remet en cause l'équilibre donné du monde, ce qui demande un rétablissement de l'équilibre au détriment du héros par vengeance humaine ou divine (*Ibid.*, 209). Cette remise en ordre de la nature des choses est ce que les Grecs appelaient Némésis et que l'on retrouve dans le conte de Narcisse quand celui-ci est puni par les Dieux pour avoir fait souffrir et pour avoir contredit leur volonté. Narcisse est un héros tragique dont la quête n'aboutit nulle part, son histoire est une tragédie qui accentue l'omnipotence du destin, la suprématie de la puissance impersonnelle et les limites de tout effort humain (*Ibid.*). Narcisse souligne par sa mort la puissance de la nature qui le réintègre au monde sous la forme d'un narcisse symbolisant la pureté et la beauté qu'il avait lui-même voulu éterniser. Le héros tragique permet dans sa chute de mettre à jour un autre monde, une vision fugitive de la mort qui crée l'unité des spectateurs et leur émerveillement : « With the fall a greater world beyond which his gigantic spirit had blocked out becomes for an instant visible but there is a sense of the mystery and remoteness of that world » (*Ibid.*, 215). Guido est le héros tragique qui part à la recherche de lui-même et erre que ce soit dans ses courses en montagne ou dans son ascétisme du style par lesquels il accomplit sa quête dans une solitude héroïque (Léger 1982, 248). Dans *Wanderweg*, la destinée de Siegfried est écrite dans le livre qu'il brûle qui n'est autre que celui de l'auteur même. Comme Guido, Siegfried cherchera ses propres obstacles pour devenir surhomme mais il ne pourra pas non plus échapper à son destin.

Campbell a souligné les trois étapes de l'aventure du héros mythique. Il s'agit de la séparation, de l'initiation et du retour. Le but du voyage n'est pas de découvrir mais de redécouvrir son unité avec le monde au moyen de sa propre dissolution : « The adventure of the hero represents the moment of his life when he achieved illumination – the nuclear moment when, while still alive, he found and opened the road to the light beyond the dark wall of our living death » (Campbell 1956, 259). Siegfried se perd dans la forêt de ses doutes tout comme Dante dans la Divine Comédie. L'évènement crucial de sa vie qui le mènera à se séparer complètement du monde artistique paternel se passe lors de sa visite de différents cabarets avec Egon. L'Eldorado est un cabaret mais aussi la première porte de l'enfer où des sodomites, les condamnés, les artistes travestis se courent après sur une passerelle circulaire (Léger 1986, 257). Le prochain cercle devient plus obscur et est peuplé de figures androgynes des plus inquiétantes pour Siegfried (*Ibid.*, 259). Sa visite d'autres cercles envenimera la rage de Siegfried envers ce monde décadent

qui le renvoie à ses désirs cachés d'homosexualité. À l'Inferno, les questions de sa propre sexualité deviennent plus pressantes alors que Siegfried ne peut plus différencier l'identité sexuelle des acteurs. Dérouté, il se retient à la veste d'Egon et revit ses inquiétudes d'enfant devant la polarisation du monde parental. Siegfried a des difficultés à se séparer de l'imaginaire de ses parents. Au moyen de l'idéologie nazie et de son esthétisme, il trouve un moyen de renaître à lui-même par la complète désintégration de son individualité lors des rites initiatiques de la SA. Siegfried comme Narcisse n'aboutit pas à la dernière étape de l'aventure du héros, celle du retour. Les deux héros meurent sans avoir réussi à finaliser leur quête, sans avoir pu dépasser le monde de l'apparence. Pour atteindre l'apogée de son développement spirituel, le héros doit passer obstacles après obstacles jusqu'à ce que l'esprit arrive à une réalisation de soi au-delà de toutes expériences, à une fusion totale avec le monde, à une dissolution complète du donné et à un anéantissement final de ce qui fait l'individu. : « The effect of the successful adventure of the hero is the unlocking and release of the flow of life into the body of the world » (*Ibid.*, 40). Pour Jung le symbole de l'enfant-héros est celui de l'anticipation d'une individuation qui apporte la complétude c'est-à-dire la formation du Soi (Jung 1963, 85) mais les dangers que l'être héroïque rencontre montrent que la possibilité psychique de ce développement est précaire et que la victoire finale est de répondre à l'appel de l'inconscient sans toutefois tomber dans l'eau noire du lac dans laquelle se mire Narcisse et de dépasser le simple reflet c'est-à-dire les illusions sur lesquelles sont construites l'ego.

Selon Rank il est possible de dégager une série de traits communs aux héros tragiques : le haut statut des parents du héros, le présage d'une destinée et une naissance difficile où le nouveau né est destiné à la mort ou à l'exposition (Rank 1983, 89). Nous rencontrons tous ces éléments dans le conte de Narcisse : ses parents sont d'origine divine, sa destinée est prédite par Tirésias et Narcisse est le fruit du viol de sa mère par le dieu du fleuve. Comme dans le conte, le conflit avec le père est le moteur du récit héroïque et les parents sont perçus comme les premiers adversaires. Le héros devra pour se délivrer de sa destinée renaître à lui-même après avoir été sauvé des eaux, symbole de renaissance. Ces thèmes mythiques se retrouvent dans tout roman familial « qui doit son origine au sentiment de mise à l'écart, donc de l'hostilité présumée des parents » (Rank 1983, 113) et du désir de réaliser contre la volonté parentale une nouvelle venue au monde (*Ibid.*). Guido tout comme l'auteur de *Ocean Boulevard* se bat contre lui-même, contre

l'enfant mort en lui qui l'empêche de renaître. Devant la glace Guido pratique le shadow boxing et après cet exercice il lui semble chaque fois être « rendu à la vie » (Léger 1982, 106). Ce combat est en fait celui du héros contre le monde des parents, contre l'enfant mort que ceux-ci ont nourri en lui.

Neumann considère le mythe du héros comme une nouvelle phase de développement de l'ego (Neumann 1954, 131) qui finalement aboutit à l'indépendance de la figure maternelle ressentie à la fois comme bienveillante et dévorante. Dans *Mon premier amour* le père est détesté alors que l'amour pour la mère a un caractère presque incestueux (Léger 1973, 182). Ce n'est qu'après la mort de sa mère que Jack-Alain peut commencer le travail de deuil qui est à la fois la voie de sa libération d'un amour trop intense. Guido peut aussi après le décès de sa mère enfin être lui-même en se séparant de l'amour obsessif qu'elle lui vouait et qui l'empêchait d'être un homme (Léger 1982, 114). Au-delà du conflit avec son père, Guido essaie par l'effort physique de dépasser l'antagonisme sexué du monde parental pour affirmer sa bisexualité originelle, ce qui pourtant malgré son effort n'aboutit pas. Cet échec d'autoréalisation s'exprime dans le personnage de Hans, jeune homme au trait féminin et dont Guido pense pour un moment pouvoir être le père adoptif. Malgré son attirance pour le jeune homme, Guido le noie dans la piscine. Ce meurtre rappelle le meurtre de l'enfant de la peinture achetée par Guido. L'enfant assassiné par le vieillard avait aussi des traits féminins. Guido ne peut ainsi se procréer et s'affranchir de l'influence maternelle et paternelle. En noyant Hans, en l'immergeant jusqu'à l'asphyxie, Guido refuse de renaître à lui-même. Comme dans le conte de Narcisse, l'histoire de Guido est le récit d'un processus d'individuation raté qui mène à l'automutilation, au suicide et à la destruction du double haï et aimé. Dans *Autoportrait au loup*, Léger souligne la puissance de persuasion du monde maternel qui l'étouffait et le soustrayait à l'autorité paternelle (Léger 1982, 100). Son enfance a été marquée par la peur de ses parents. La grand-mère était vue par lui comme un loup qui le dévorait (*Ibid.*, 106) mais son père aussi était présenté par la grand-mère comme une personne mangeant du cadavre puisqu'il n'était pas végétarien comme elle. Léger, enfant, se sentait menacé par cet homme qui pouvait le dévorer comme il l'avait fait avec son frère (*Ibid.*, 119). Léger dit aussi avoir eu la peur inconsciente de mourir étouffé comme son frère qu'il imagine mort étranglé par le cordon ombilical. Il décrit dans son autobiographie une scène illustrant cette peur diffuse. Alors qu'il se masturbait il a entendu son père dans le couloir et

présentait que celui-ci viendrait l'étrangler. La crainte de l'emprise maternelle représentée par la mort dans le ventre est projetée sur le père qu'il considère comme un ogre alors que l'image de l'être dévorant les enfants tout en les aimant est la mère. Léger semble incapable de se détacher de l'emprise féminine et de prendre le rôle du père qu'il a appris à mépriser. Dans *Wanderweg* derrière la peur de Siegfried envers Egon qu'il voit aussi en ogre se cache le refoulement de son attirance pour les hommes qui semble s'assouvir dans son appartenance à la camaraderie nazi.

La quête du héros est celle d'un retour sur soi-même. La tendance à la centroverson de l'ego relève d'un processus de consolidation et de stabilisation de la conscience qui est souvent remis en cause par le péril de la désintégration. Le combat contre l'inconscient sous forme de la figure maternelle possessive et dévorante conduit à la masculinisation de l'ego et à la polarisation de la psyché par l'identification avec la conscience masculine et la nécessité de sa propre reproduction. L'inceste en serait une conséquence mais celui-ci étant culturellement interdit, ego se tourne soit vers lui-même dans le cas de Narcisse soit vers l'autre. Le combat contre l'inconscient c'est-à-dire la puissance maternelle et la masculinisation de l'ego est souvent exprimé dans les mythes par le combat avec le dragon (Neumann 1954,154). Dans le mythe d'Œdipe, Neumann voit le combat contre l'inconscient comme partiellement réussi (*Ibid.*, 162-164). La masculinisation du héros se fait par la victoire sur le Sphinx, la force maternelle et par l'inceste ainsi que par la mise au monde de descendants c'est à dire par sa propre reproduction. Pourtant en tuant le père, Œdipe retombe dans les mains de la figure maternelle ce qu'il compense en s'aveuglant, en performant un acte d'autocastration pour ne pas enrayer entièrement le processus de masculinisation qu'il avait amorcé. Dans la partie 3.3 nous avons rapproché le mythe d'Œdipe au conte de Narcisse. Nous avons vu qu'Œdipe possède toutes les caractéristiques de la personnalité narcissique et que son histoire suit celle de Narcisse. Les deux récits soulignent la découverte de la spécificité du corps et de sa temporalité et le refus de celles-ci par l'acte de castration c'est-à-dire par l'aveuglement des deux héros. Léger utilise souvent l'histoire d'Œdipe dans ses œuvres car celle-ci représente comme celle de Narcisse le refus ou l'incapacité du héros de fuir l'univers féminin et de rejoindre le monde de la masculinité c'est-à-dire le refus de la scission et l'impossibilité d'aboutissement du processus d'individuation.

La phase finale de la lutte entre la conscience d'ego et l'inconscient sous la forme du maternel se

déroule à partir du moment où l'esprit féminin est exclu du patriarcat et le mâle en ayant le pouvoir de se reproduire devient l'objet de sa propre renaissance (Neumann 1954, 182). Le combat du héros est finalement un combat contre l'inconscient et le danger d'être possédé par ses propres forces, il représente aussi une nécessité de se séparer de ses origines c'est-à-dire du monde parental. Cette séparation est représentée dans les mythes sous une forme cosmologique où le héros se tient entre le monde d'en bas, le féminin et le monde du ciel, le masculin. Dans *Un ciel si fragile* Tadeuz essaie de constituer son monde à lui et de trouver la beauté dans des êtres aux apparences asexuées, de pures constructions de son esprit. La disparition de ces illusions coïncide avec l'écroulement du ciel de son décor cinématographique. Tadeuz n'arrive ainsi pas à s'autoproduire par le biais de sa seule fantaisie et est finalement comme Narcisse condamné à la mort charnelle bien que leur création artistique et leur désir du beau leur survivent.

Le combat du héros contre les forces de l'inconscient a pour aboutissement final la découverte de lui-même et la réalisation que le contenu hostile de l'inconscient n'est pas une forme extérieure mais qu'il doit être incorporé, assimilé, rendu conscient. Après s'être détaché du monde parental, le héros qui est passé par diverses étapes initiatiques ressent le monde comme polarisé et un sentiment de solitude, base d'un désir qui restera toujours inassouvi de revenir à l'état primordial, délié de tension, où l'ego ne s'était pas encore différencié. Ce désir de ne faire qu'un Guido en refait l'expérience quand il s'unit avec Ira et qu'il éprouve le sentiment de sa propre féminité malgré l'impression toutefois d'être seul : « Et alors même ce n'était pas en elle qu'il entraînait, mais en la femme qu'il porte en lui, comme tout homme ; mais en sa propre féminité » (Léger 1982, 81)

### **5.1.3.1 Le héros adolescent : Narcisse**

Le héros dans son processus d'individuation doit faire face aux obstacles du monde et de l'inconscient et à sa peur de dissolution et de régression dans le monde indifférencié des origines. Narcisse est la figure même de l'échec de ce processus d'individuation. Il se sépare du monde maternel et féminin pour s'affirmer et échapper au désir inconscient d'un retour à l'unité primordiale. En résistant au féminin représenté par Echo, Narcisse sera puni par les

représentantes de ce sexe. Il ne sera pas assez fort pour se différencier vraiment et retombera dans la fusion avec le maternel en se donnant la mort, en se transformant en narcisses dont le nom signifie visage de Liriope, sa mère. Le mythe de Narcisse (Neumann 1954, 50) souligne l'attraction de l'adolescent pour son propre corps, caractéristique du processus de centroverson nécessaire à la formation de l'ego. La reconnaissance de son image dans le miroir des eaux est l'étape nécessaire au processus d'individualisation mais Narcisse ne peut dépasser son image et s'ouvrir à autrui. Il ne peut dépasser le besoin inconscient de l'unité qui le mène à la mort par automutilation ou autocastration pour ne pas souffrir et accepter la désintégration. Pour Neumann, le narcissisme est une phase de transition nécessaire (*Ibid.*, 122) pendant la consolidation de l'ego et prend la forme d'une exagération de sa propre position et d'une dépréciation des forces de l'inconscient. Le développement de la conscience amène au départ une tendance à être indépendant de son propre corps, à vouloir se créer pour éviter de tomber sous les forces maternelles sans toutefois accepter la différenciation et la masculinisation du corps. Cette volonté d'autocréation se voit dans la mortification ou l'ascétisme du corps afin d'établir une supériorité sur celui-ci. La surévaluation de l'ego, exprimée par celle du corps est symptôme d'une conscience immature et peut mener à une autodestruction dépressive sous la forme de Weltschmerzen et de haine de soi aboutissant possiblement au suicide (*Ibid.*, 123). Dans les romans de Léger et ses autobiographies, on retrouve l'importance de la figure maternelle et féminine qui est perçue à la fois comme source d'amour mais aussi d'oppression par une intrusion de l'imaginaire féminin dans celui de l'auteur ou de ses personnages. La mère est aimée d'un amour presque incestueux et cette fusion ne permet pas une réelle séparation indispensable à une venue au monde, à une seconde naissance représentant celle de l'ego. Un autre thème important dans l'œuvre de Léger est celui du corps et de la volonté de le maîtriser et de le former même si cela implique de le mortifier et de le mutiler. Ce besoin de tyrannie sur le corps, identique à celui de Narcisse relève du désir de se posséder et de contrôler ce qui semble échapper à celui qui refuse la part de mort en soi que le processus d'individuation implique.

Éliade a souligné l'importance du symbolisme des eaux et de l'immersion qui représente la régression vers un état antérieur à l'être, dans le monde indifférencié de la préexistence (Éliade 1980, 199) et qui équivaut à une dissolution des formes (*Ibid.*). Les eaux représentent la mort et la renaissance. Il est donc compréhensible que Narcisse qui se cherche à la surface des eaux ne

veut s'immerger car il ne désire pas retourner au monde originel, pourtant sans affronter ce danger il ne peut renaître à lui-même, il ne lui reste donc qu'à admirer son reflet, sa forme, sans « tomber sous la loi du temps et de la vie » (*Ibid.* 201). Narcisse ne fait aucun compromis, il ne voudra ni ne pourra s'immerger de temps en temps afin de se régénérer, c'est-à-dire de répondre à l'appel de l'inconscient tout en se tenant au bord du lac pour ne pas se noyer. Dans l'œuvre de Léger se répète le thème de la noyade ou de l'asphyxie ou de la peur de celle-ci. Dans *Autoportrait au loup*, Léger dit avoir failli étrangler l'homme qu'il aimait, son frère jumeau. Dans *Ocean Boulevard*, Guido assassine Gustave en le noyant peu après avoir pensé à faire de lui son fils. Dans *Jacob Jacobi*, Zanzaro imagine avoir lui-même noyé Jacobi, son double fictionnel. Dans *Ali le Magnifique* Ali cherche à renaître dans des séances d'étouffement sous sac plastique. La volonté de tuer l'Autre en soi ou le sosie de soi-même est une tentative de se réunir en se défaisant de ce qui empêche de devenir un. Malgré ces actes tous les personnages et l'auteur lui-même n'arrivent pas à combler la perte et se voient perpétuellement confronter à leur double qui n'en finit pas de mourir en eux et qui les hante.

Comme Narcisse, tous les personnages de Léger souffrent d'un dédoublement d'eux-mêmes, entre leur être et son reflet. Falstaff souffre d'une maladie qui l'écarte entre deux Falstaff, un vivant et un mort vivant qui se font la guerre (Léger 1996, 167). Tadeuz et Guido comme Narcisse veulent se défaire de leur passé et se construire une image faite de toutes les subtilités de l'élégance et de la culture. Tadeuz façonne aussi selon sa fantaisie et son esthétique les personnes qui l'entourent et qui deviennent une part de poésie en lui (Léger 1975, 131). Ce que perçoit et recherche Tadeuz lors de sa première rencontre avec Mina ou Gustave est leur caractère hermaphrodite. Tous les deux deviennent l'apparence asexuée que Tadeuz leur donne et le reflet idéal de lui-même, pourtant ce reflet est un faux et est condamné à le meurtrir. Tadeuz souffre comme Narcisse de l'illusion du monde qu'il a créée et cette abrupte prise de conscience de l'échec de ses rêves de perfection est représentée par la chute de son ciel de cinéma et par la fuite de Mina. C'est alors que Tadeuz, perdu dans la forêt obscure de son esprit, va commencer sa descente aux enfers (Léger 1975, 126) plus ou moins initiée par lui-même. Dans *Wanderweg* Siegfried essaie de se bâtir en nouvel être, en surhomme. Comme Narcisse, il est attiré par son propre corps, cet objet qu'il peut façonner lui-même et qui répliquera son identité maîtrisée et détachée de la réalité parentale. Il se met à la musculation et s'entraîne dans les bois avec ses

camarades pour devenir un surhomme, pour s'anéantir et se dépasser. Il enverra un faire-part de baptême à son père, une photo de lui en uniforme de la SA. Siegfried refuse aussi de porter des verres correcteurs et a une vision du monde limitée, plane, sans profondeur telle l'eau du miroir dans laquelle se mire Narcisse et qui reflète la nature avoisinante. Dans *Jacob, Jacobi*, Zanzaro est le double de Jacobi pour lequel il écrit une autobiographie mais ce dernier qu'il invente est un personnage plus grand que lui-même puisqu'il est le sujet fictionnel de l'imaginaire romanesque. Cette création qu'il déteste aussi assouvit son désir de toute puissance puisque son double devient sa créature, une image qui ne lui échapperait plus jamais (Léger 2006, 750) mais qui le condamne à la mort sociale, à rester méconnu et à ne pas pouvoir écrire sous son propre nom. Dans *Ali le Magnifique*, le double meurtrier d'Ali, pure fantaisie de sa part, le mène à la réclusion à perpétuité donc à disparaître aussi socialement.

### **5.1.3.2 Le héros : l'homme créatif**

En recherchant à s'auto-crée Narcisse se laisse piéger par son reflet dans l'eau et s'enferme dans un reflet de lui-même qui n'est autre qu'une surface comme celle de l'ego. Narcisse n'est pas assez fort pour relever le défi d'une synthèse des éléments conscients et inconscients qui forment son entier. L'homme créatif, lui, a la capacité de dépasser le stade de la simple autoréflexion pour se confronter à l'irrationnel qu'il utilise comme matériel de création. À travers l'œuvre de Léger comme dans le conte de Narcisse se retrouve des images de l'échec du processus d'individuation. Chez Narcisse, il s'exprime par l'inertie de son reflet sur l'eau, pour Léger il prend la forme de l'enfant mort né. Pourtant chez notre auteur, il y a reconnaissance de cette mort, constituant de sa maladie mentale mais aussi motivant la recherche d'un dépassement par la création artistique.

Nietzsche dans *Die Geburt der Tragödie* différencie dans la culture grecque deux forces complémentaires mais opposées (Nietzsche 1966, 25). La force apollinienne représente la beauté des apparences ou pour reprendre le conte de Narcisse la réflexion du jeune homme sur les eaux du lac. La force dionysiaque représente celle d'une beauté dépassant le reflet, trouvée dans l'inexprimable par les formes, dans la désindividualisation complète du corps, dans la dissolution et la réconciliation de l'esprit avec les énergies élémentaires de la nature. L'homme créatif dont

l'art n'est pas représentatif est un esprit libre qui se détache de toutes formes de tradition (*Ibid.*, 585) pour danser près des abysses. La complète indépendance de l'esprit amène à vouloir se perdre, à multiplier les dangers sans la présence rassurante de l'Autre. Le véritable esprit libre est le créateur de joie mais il est condamné à l'isolation (*Ibid.*, 595). Dans *Ocean Boulevard* Guido suit la démarche de l'homme créatif qui devant la réalité ressent une peur diffuse et le relâchement des défenses de son moi mais qui toutefois surmonte son angoisse et vise à créer des instants de joie et de beauté. Guido éprouve tout à la fois la lâcheté de la peur dans le courage de se surmonter mais aussi le courage d'accepter ses faiblesses (Léger 1982, 241). Il recherche dans la perfection du style un tiers état entièrement créé par lui-même qui ne s'attache pas aux repères de la normalité. La création d'un troisième état (Neumann 1954,192) relève d'une esthétisation des forces internes c'est-à-dire d'une construction comme celle de l'ego mais selon une esthétique prenant en compte les archétypes. Ce que recherche l'artiste est donc de rendre le monde interne extérieur en une nouvelle création dans laquelle ces deux mondes forment une unité (*Ibid.*, 67). La recherche de cette unité qui résorbe les tensions est identique au monde primordial d'avant la différenciation de l'ego. Cette régression est quelquefois ressentie par l'homme normal, elle joue comme fixation un rôle négatif dans la vie des névrosés et elle est désir et force de création chez l'homme créatif (*Ibid.*, 278).

À la différence de Narcisse qui s'éprend des formes de son corps, l'art de Léger est celui du trouble et de l'ambiguïté, des difficultés qu'il s'invente et de la confusion qu'il parodie en l'incarnant (Léger 1982, 221). Cette volonté de jouer du réel est basée sur la reconnaissance de sa différence et sur l'acquiescement de son dédoublement qui n'est pas accepté chez Narcisse puisque ce dernier ne désire que s'unir à son reflet. Jusqu'à l'âge de 33 ans Léger dit avoir ignoré qu'il racontait dans ses livres sa maladie mentale, qu'il se masquait dans les histoires qu'il écrivait. Dans son autobiographie, Léger revendique sa maladie qui devient source assumée de sa création. L'aventure de l'homme créatif est d'élaborer comme le veut Léger une œuvre qui réconcilie le moi pluriel. La souffrance de la scission du moi permet à Léger d'acquérir accès à une plus haute conscience (*Ibid.*, 159), à une clairvoyance conquise par la connaissance de soi qui est aussi ouverture vers l'Autre. Cette voie est plus difficile à suivre que celle des certitudes mais sans elle il n'y a pas de vraie création. L'homme créatif est le héros qui avance vers lui-même et ne fuit pas comme Narcisse les eaux troubles des fantasmes (*Ibid.*, 178). Léger affronte

l'Autre en lui et veut se perdre comme Dante dans la forêt obscure de ses peurs pour retrouver la voie (*Ibid.*, 178).

Rank soutient que dans la création littéraire le héros représente le plus souvent le poète lui-même (Rank 1983, 94) ce qui peut être associé à l'énoncé d'Éliade que la nostalgie pour les épreuves et les scénarios initiatiques peut se déchiffrer dans toutes les œuvres littéraires et plastiques et révèle le « désir de l'homme d'un renouvellement définitif et total, d'une rénovation qui puisse transcender l'existence » (1969, 206). Ce voyage initiatique est celui du héros qui confronte ses peurs et les forces de son inconscient. L'homme créatif est selon Neumann caractérisé par un lien particulier à son monde interne et aux archétypes mais aussi à sa bisexualité et à son unité originelle (Neumann 1959, 181). L'homme créatif ressent les forces de l'inconscient par son rapport au monde des archétypes dont un des plus puissants pour l'artiste est l'archétype maternel. Léger sous l'emprise de l'amour excessif de sa mère sera forcé de s'éloigner de sa féminité et de ne pas céder au principe masculin de son père puisque ce serait affirmer la sexualisation donc le pouvoir aussi du féminin. Il désire se créer lui-même en s'exerçant comme Guido ou Siegfried à des pratiques corporelles viriles mais non sexuées et en mutilant son corps par l'effort physique pour atteindre un état d'exténuation où toute ambivalence est effacée.

En étant relié au monde des archétypes, l'homme créatif est donc en conflit avec le monde des pères, c'est-à-dire des valeurs dominantes sur lesquelles se fonde l'ego parce qu'en lui le monde des archétypes est une puissance dont il fait l'expérience, qui demande à être exprimée et qu'il ne peut réprimer, qui le fait vivre dans un état de tension, dans le sentiment d'un démembrement du monde mais aussi de lui-même. Par la création, il lui devient impératif de contrebalancer cette tension à laquelle l'individu normal n'est pas livré car son éducation l'entraîne directement à une identification avec la figure paternelle (*Ibid.*, 185). Léger fait souvent référence dans son œuvre au complexe d'Œdipe qui ne peut être chez lui résolu puisque la force de création de notre auteur ne peut permettre l'acceptation des règles identitaires, conséquence la plus importante de la résolution du complexe. Le sentiment d'ambiguïté est une nécessité pour l'artiste que Léger caractérise. Pour lui sa maladie est un moyen de connaissance et de création pendant que la création elle-même devient guérison. Dans *Ocean Boulevard*, Guido parle de son conflit avec son père et de l'aspect redoutable de celui-ci ressenti plus fortement après la mort de sa mère

(Léger 1982, 113) et c'est ce sentiment de dissociation et de polarisation qui lui fait rechercher l'anéantissement par l'ascèse du corps et par le style pour assumer les données contradictoires de son être, c'est-à-dire sa bisexualité, ses envies de mort et de vie, la gloire et la misère de la condition humaine (*Ibid.*, 114). Guido veut oublier son moi sombre par l'effort physique et devenir « ce vide de l'instant, sa vacuité » (*Ibid.*, 17). Le sport devient pour lui un stimulant et l'ivresse de l'exténuation un appel aux forces dionysiaques car par la mortification de son corps il atteint une spiritualité libérée de son moi qui geint. Falstaff souffre aussi de la scission de son moi et trouve une réconciliation dans le théâtre. Là, il peut jouer de sa maladie et devenir lui-même en changeant de rôle. La vérité est alors pour Falstaff celle des actes simulés (Léger 1985, 217), des mensonges théâtraux puisque par moments, le temps de la représentation, Falstaff se voit y croire.

Le refus de l'homme créatif de s'adapter aux valeurs identitaires de sa collectivité et sa recherche cependant ininterrompue d'une unité sont une nécessité puisque c'est dans l'incapacité de devenir un que réside sa force de création. Cette constante instabilité du désir est la source éphémère mais toujours renouvelée d'atteindre un fragile équilibre (Neumann 1959, 186):

The individual history of every creative man is always close to the abyss of sickness ; he does not like other men, tend to heal the personal wounds involved in all development by an increased adaptation to the collectivity. His wounds remain open, but his suffering from them is situated in depths from which another curative power arises, and this curative power is the creative process.

La sensibilité de l'homme créatif pour le monde des archétypes crée une tension avec son ego qui doit être compensée par un renforcement de ce dernier sans toutefois l'aide des valeurs paternelles. Le narcissisme peut être une force utile pour l'homme créatif, un recentrement sur soi nécessaire puisque d'autres valeurs qui réprimeraient l'inconscient ne sont pas assimilables à l'ego. Le narcissisme cependant peut être mortifère comme dans le cas de Narcisse s'il n'est pas complété par une ouverture vers autrui qui dans le cas de l'artiste est sa participation à la magie chantée du monde.

## 5.2 La joie dans le surhumain

Narcisse dépérit face à son reflet car ce qu'il entrevoit dans le lac est une image inerte de lui-même, l'image formée de son ego. Restant à la surface de l'eau, il ne s'aventure pas de l'autre côté du miroir, là où réside la vérité de son être. Narcisse ressent la souffrance de ne pouvoir saisir son image et non pas la souffrance de la perte. Narcisse n'a pu aller jusqu'au bout du chemin initiatique du héros et bien qu'il se soit isolé du monde il n'a pu le réintégrer en s'ouvrant à la poétique du surhumain. Narcisse reste à jamais seul et même au-delà de la mort il continue à se chercher dans les eaux du Styx. Frye soutient que les œuvres littéraires sous la forme de la tragédie soulignent le sacrifice du héros qui en chutant rend visible un monde plus large mais aussi un certain mystère et isolation de ce monde (Frye 1975, 215). Le héros, être exceptionnel ou surhomme aux mains de Némésis offre le spectacle d'un combat à la fois contre la destinée mais qui relève aussi la beauté de l'omnipotence de celle-ci dans l'esthétisme du sacrifice et du courage (*Ibid.*, 214). Léger parle de ce sentiment d'une beauté du sacrifice, une étrange ivresse qu'il a ressentie alors qu'il contemplait des peintures de « corps de saints martyrs aux chairs nues meurtries et blêmes dans le demi-jour d'un clair-obscur tragique » (Léger 1982, 149).

À la différence du héros de la tragédie, Narcisse ne va pas chercher à confronter la mort en lui et ne fait pas de cette mort une œuvre d'art. Narcisse meurt par la force apollinienne, celle des apparences mais qui n'a pas encore été inspirée par celle du dionysiaque. Tadeuz tend comme Narcisse à la beauté apollinienne et comme lui sera condamné par le monde de sa fantaisie qui est fragile et qui le mènera à la mort. Gustave était le jeune homme que Tadeuz voulait parfaire, qui devait lui ressembler mais cette image idéalisée de lui-même l'assassina. Dans *Die Geburt der Tragödie* Nietzsche parle de la musique comme une vision immédiate dans la vérité dionysiaque de l'existence qui nous fait ressentir la joie dans la destruction de l'individu (Nietzsche 1966, 98). La musique en particulier celle postromantique sème pour Léger le trouble, elle pervertit et dérouté celui qui l'écoute. Léger veut suivre le même style dans son écriture pour résoudre esthétiquement son déchirement intérieur et trouver une harmonie dans les sensations de dissonances (Léger 1982, 179). C'est en dépassant l'image apollinienne du monde par tous stimulants libérant les sens que le sublime de l'horreur peut être appréhendé et transformé en art,

source de joie. Non seulement la musique mais aussi le mythe tragique sont des expressions du dionysiaque (*Ibid.*, 133), tous deux viennent du domaine artistique au-delà de l'apollinien, tous deux jouent de la souffrance pour stimuler la joie malgré la vision de la fragilité de l'homme devant sa destinée. Ces deux formes de poétique du monde inspirent au vouloir de l'éternel retour de la joie qui implique aussi l'éternel retour de la peur et de la possibilité de mort. Ce désir de l'éternel est cependant une doctrine de vie car par la vision renouvelée au-delà du miroir l'homme peut glorifier la bravoure et sa liberté et peut devenir en tant qu'homme une œuvre d'art (*Ibid.*, 25). Dans *Ocean Boulevard* Guido cherche à déceler dans la banalité de la vie son contraire, une transcendance et dans l'extase une certaine matérialité (Léger 1982, 43). Par la volonté et la vitalité, l'homme crée la joie qui est à la fois dépassement mais aussi perception du corps. Guido a foi en la vie, en sa force et ne recherche aucune consolation, ni métaphysique ni matérielle. Il accueille la réalité et en distille l'essence de la joie. En cultivant son style, Guido se débarrasse de son être donné et devient œuvre d'art, dépossédé de la mort en lui (*Ibid.*, 73), cette mort peut être comprise comme la mort de son être primordial par le donné de l'identité ou la mort de l'être mortel. En tant qu'œuvre d'art, il devient immortel et résout ainsi le conflit de Narcisse qui fuyait dans la contemplation de sa jeunesse et de sa beauté sa propre temporalité. Dans *L'autre Falstaff*, le héros est le magicien éclairant le monde qui devient par sa voix plus lisible, plus compréhensible bien que plus riche en poésie (Léger 1996, 97). Dans *Un ciel si fragile*, le monde construit du cinéma, à la fois délicat et invincible, devient intemporel car le temps s'y arrête, les acteurs deviennent des dieux, des héros et des stars. Le décor chante la poésie du monde mais ce monde tendant vers la joie et son retour éternel a la fragilité de l'illusion à laquelle Tadeuz a toujours voulu croire. Dans *Mon premier amour*, on retrouve cette volonté de s'émerveiller des détails poétiques du monde malgré la tristesse de la perte (Léger 1982, 184). Léger lui-même a pour devise *Amor fati* qui montre sa volonté d'accueillir et d'accepter les événements de sa vie qu'ils soient bons ou mauvais par amour du devenir et du chaos constituant la réalité. *Amor fati* est une devise de rédemption, de l'acceptation que tout événement exprime la volonté de l'homme donc sa puissance, son choix délibéré d'agir. Cela signifie aussi accepter même la souffrance qui maîtrisée aboutit à la création, à un dépassement de soi, au surhomme. À la fin de son autobiographie, Léger dit accepter ce qu'il a toujours été : un mort-né mais se vêtir d'un loup c'est-à-dire des appareils de l'art et tirer de la scission de son moi une force, celle de la création. L'écrivain affronte par son écriture la mort, pour la

transformer et se libérer de « l'immatérielle dépouille de l'Autre, de l'enfant mort [...] traînée dans la poussière » (Léger 2000, 160).

La philosophie de Nietzsche sur laquelle Léger base la sienne prône l'instinct vital qui fait que l'homme face à sa crainte et au-delà de la perte affirme la joie du devenir et trouve le courage pour cela de s'anéantir. Pour ce philosophe, les forces artistiques apolliniennes et dionysiaques sont complémentaires car c'est la force apollinienne qui pose un voile d'illusion sur le sentiment ressenti de l'horreur, sentiment éprouvé par la capacité du dionysiaque de découvrir le monde dans toute son ampleur. C'est cette compensation qui permet à l'œuvre d'art d'être créée : « Wo sich die dyonisischen Mächte so ungestürmt erheben, wie wir dies erleben, da muss auch bereits Apollo, in eine Wolke gehüllt, zu uns herniedergestiegen sein, dessen üppigste Schönheitswirkungen wohl eine nächste Generation schauen wird »<sup>13</sup> (Nietzsche 1967, 133). Dans *Wanderweg*, l'état totalitaire nazi utilise les forces dionysiaques pour rassembler le peuple autour d'un sentiment d'appartenance. L'opéra de Wagner est un des stimulants dont les nazis se servent à leur propre fin pour annihiler toute individualité car chez Wagner le désir se confond au désir de s'anéantir et la vie à la mort (Léger 1996, 145) tandis que dans la musique d'Arhnein la joie fait son intrusion dans les forces de la mort (*Ibid.*). Arhnein fait tomber un voile d'illusion sur ce qui pourrait autrement n'être qu'immobilité identique à l'inertie de l'image de Narcisse dans le miroir des eaux. Dans *Ocean Boulevard*, Guido trouve dans les figures de Michel-Ange ce mélange de brutalité dionysiaque et de sérénité apportée par la beauté apollinienne. Ces deux forces se retrouvent aussi dans les deux pluriels de ciel, la force apollinienne est représentée dans les ciels qui s'offrent au regard de l'homme tandis que la force dionysiaque est celle des cieux « lieux vides et sans âme où seul se meut la poésie » (Léger 1982, 225). Léger veut allier ces deux forces car elles sont complémentaires et dans leur complémentarité, deviennent source de joie. Il écrit souvent vouloir voir des ciels dans les cieux et des cieux dans les ciels. Dans *Maestranza* le matador représente l'incarnation de ces deux forces de création. Il est cet homme qui confronte la mort et sa peur, qui peut par sa volonté renaître à lui-même comme le héros qui affronte et recherche les dangers. La corrida est pour Léger le « spectacle d'une résurrection » (Léger 2000, 110) d'un homme qui habillé d'éclats se bat contre la possibilité de mourir et qui se

---

<sup>13</sup> Partout où nous voyons les puissances dionysiaques se soulever violemment, il faut aussi qu'Apollon, enveloppé d'un nuage, soit déjà descendu vers nous ; et que les effets de sa beauté soit visible pour une génération prochaine.

tient seul dans l'arène mais dont la solitude est celle de tous face au tragique de la vie qui se transforme par lui en malheur exquis et en joie retrouvée. La corrida allie les deux forces artistiques car c'est en apercevant le tragique de la destinée que l'homme peut jeter un voile d'illusion, de beauté sur cette vision du dionysiaque et rechercher la joie en ce monde. Cette joie qui est provoquée est « la manifestation heureuse d'un pessimisme fondamental, natal » (*Ibid.*, 90). Dans *Wanderweg*, Arhnein construit pour ses enfants un monde poétique, une autre réalité intimement cultivée où tout avait un sens arhneinen (Léger 1986, 299) pour poser un voile apollinien, un voile d'illusion sur un monde qui tombe dans l'horreur de la guerre : « Elisabeth et Bruno ont élevé leurs enfants à l'abri d'un tulle illusion, à l'écart du réel, dans une sorte de folie » (*Ibid.*, 300). C'est cette beauté apollinienne, cette nature auparavant chantée que l'homme oppose à une nature obscure et brutale livrée seulement au dionysiaque. La beauté semble alors retourner éternellement à l'homme par tout art qui lui a été légué. Dans *Jacob Jacobi*, l'art du peintre italien Giovanni Tiepolo est pour Zanzaro un art vrai, celui qui est encore artifice (Léger 2000, 875) qui jette un voile apollinien grandiose sur un monde conçu comme décor où posent des héros de l'antiquité et des légendes sacrées du christianisme. Dans *Ma vie* Léger parle aussi des peintures de Tiepolo, voiles apolliniens sur la misère de l'homme abandonné par les dieux (1997, 93).

Léger est nietzschéen et affirme la vie par la volonté qui apporte joie et rédemption comme le prêche Zarathoustra, porte parole de Nietzsche et avocat de la vie, de la souffrance et du cercle (Nietzsche 1967, 462). Le cercle de l'éternel retour signifie que l'homme est toujours prisonnier du complexe des choses qu'il a voulues et qu'il a créées au-delà de lui-même. La reconnaissance de cette volonté humaine a une force rédemptrice mais aussi libératrice car elle apporte la joie et ainsi le désir de l'éternel retour. Dans *Wanderweg* Arhnein a aussi pour devise *Amor fati* c'est-à-dire le principe de ne pas fuir son destin mais de l'affronter pour en faire matériel de création car pour lui le bonheur relève d'un héroïsme quotidien, d'une volonté de créer la joie et d'une recherche d'une élégance de vie malgré ou grâce à l'horreur (Léger 1986, 416). La joie que l'homme trouve dans la beauté chantée du monde le rend invincible face à son destin mais pour un moment seulement car cette joie est finalement ancrée dans la détresse de la condition humaine. Pour Guido, toute pratique culturelle qui exalte les sens amène l'homme à se parfaire. Que ce soit dans l'éveil de la sensibilité au son, au couleur par l'art ou la poésie, l'homme se

retrouve, affirme le monde et participe à son dépassement. C'est donc dans la culture que gît l'espèce humaine et sa capacité à se parfaire.

Le surhomme de Nietzsche à la différence de Narcisse cherche la souffrance, affirme son dégoût de la réalité qu'il se veut avoir construite puis s'annihile en anéantissant ses croyances pour être folie, chaos, volonté de puissance humaine qui s'exprime dans le désir de l'éternel retour (Nietzsche 1967, 281). L'homme est pour ce philosophe quelque chose qui doit être surmonté (*Ibid.*, 371). Puisque l'homme crée toujours ce qui le dépasse, il a aussi les moyens de se surpasser mais pour cela il doit se mépriser lui-même et ressentir un dégoût pour la réalité dans laquelle il vit, alors il pourra s'élever au dessus de son être. Le surhomme n'est pas un être supérieur mais dépassement de l'homme. Il ne s'agit pas d'une idée évolutionniste car le dépassement n'est pas synonyme de progrès. Toutefois l'homme peut se rendre meilleur s'il le choisit et passer du chameau, bête de somme, au lion à l'image de Narcisse qui veut capturer la beauté et être seigneur de son propre désir pour atteindre le stade final, celui de l'enfant représentant l'innocence et l'ignorance (*Ibid.*, 293). Léger écrit que dans ses courses en montagne il se sentait renaître et devenir surhomme alors que sa vie était en danger (Léger 1997, 27). La vision de la mort exalte l'envie de vivre et rehausse le courage et la force de se dépasser. La liberté ressentie lors de périls provient de la volonté de l'homme de survivre, de la force qu'il possède et qui souvent est réprimée. Dans *Ocean Boulevard*, Guido cherche à se surpasser en soumettant son corps à son esprit et son esprit à son corps par le travail de sa volonté. Il apprend à reconnaître ses faiblesses, à s'aguerrir par la violence de l'exercice physique et mental mais aussi par amour de soi. L'anéantissement de son être par la volonté de se dépasser au sens d'être un autre mais meilleur l'amène à la sensation de plénitude, à une ivresse passagère (Léger 1982, 107). C'est en évacuant par le style son individualité et son identité donnée et en se débarrassant de tout ce qu'il a de singulier que Guido se défait de lui-même (*Ibid.*, 53) et atteint un instant de paix. Guido est nietzschéen et pense que l'homme par sa volonté peut se transformer en héros et tirer de son destin la grâce du bonheur (*Ibid.*, 110). Dans *Un ciel si fragile*, Tadeuz croit aussi en l'idée du surhomme c'est-à-dire en la capacité humaine de se rendre meilleur et il soutient que chacun peut « trouver en lui et non en quelque dieu la joie de la rédemption et un secours face à sa condition » (Léger 1975, 280). Siegfried dans *Wanderweg* essaie d'annihiler son être dans les rites initiatiques nazi pour renaître en surhomme en vidant son esprit par la jouissance dans la

douleur. Siegfried est représentant de la volonté humaine qui se veut sans borne et de l'anéantissement de l'individu dans les rouages du système nazi. Il fait partie d'un tableau vivant sans profondeur où il pose indifférencié entre ses camarades. Dans cet univers de surhommes, la vie se confond à la mort, l'humain au bestial et la différence entre le bien et le mal s'efface (Léger 1986, 373). Siegfried fuit la réalité comme tous les héros des œuvres de Léger que ce soient Guido, Tadeuz ou Arhnein pour rejoindre un monde sacrifiant l'individu et affirmant la perte sur lequel il projette le décor et l'esthétisme de l'idéologie à laquelle il adhère.

## Chapitre 6

### Le narcissisme comme idéologie

Dans ce chapitre nous étudierons l'influence idéologique des années 60-70 sur l'œuvre de Jack-Alain Léger et nous qualifierons de narcissisme l'idéologie de cette époque qui globalement parlant peut être comprise comme un retour voulu vers l'individu contre une société réprimant les potentialités de chacun, une exploration de soi et du monde par le biais des sens et de l'imagination afin d'atteindre un ordre nouveau débarrassé de la violence des définitions sociales. Le narcissisme comme tout terme au suffixe –isme représente une doctrine, une croyance, une vision du monde, c'est-à-dire une manière particulière à un groupe d'appréhender le réel et de diriger l'action individuelle par un discours plus ou moins clairement formulé. Nous pouvons reprendre la définition de Karl Jaspers pour étudier l'idéologie de la contre-culture de ces années-là (1954, 163-164) :

Un complexe d'idées ou de représentations qui passe aux yeux du sujet pour une représentation du monde ou de sa propre situation, qui lui représente la vérité absolue mais sous la forme d'une illusion par quoi il se justifie, se dissimule, se dérobe d'une façon ou d'une autre, mais pour son avantage immédiat.

Une idéologie en tant que système de représentation existe au sein d'un groupe donné et à un moment défini, elle permet d'expliquer des actes ou de donner raison à des intentions. Les contraintes qui en découlent visent à la conservation du groupe en influençant les comportements individuels mais aussi apportent à l'individu même un avantage au point de vue personnel. Pour reprendre Friedrich Engels, l'idéologie est un processus qui permet aux individus d'agir selon une conscience qui leur semble réelle mais qui en fait relève de forces motrices qui leur restent supérieures et inconnues (Engels 1893, 1). Léger n'a jamais dit adhérer à l'idéologie de la jeunesse des années 60-70, au contraire il conteste souvent dans ses romans directement ou par l'intermédiaire de ses personnages la manière par laquelle les jeunes de cette époque essayaient de réaliser une nouvelle vision du monde. Dans *Autoportrait au Loup*, il critique le courant de revendication apparu au lendemain de mai 68 qui réclame le droit à la différence, base même du narcissisme. Il revendique pour lui-même le droit à l'indifférence et refuse tout type de militantisme. Cependant Léger a fait partie de l'underground culturel français qui comme tout

groupe social avait ses propres valeurs et son propre système de pensée, finalement sa propre idéologie qui se concrétisait plus précisément que ce groupe s'établissait et perdait son rôle d'avant-garde. Même si Léger ne le revendique pas explicitement, son écriture a été influencée par les courants de pensée des années 60 d'autant plus clairement qu'il avait à cette époque 20 ans et était culturellement et socialement très actif.

Dans ce chapitre nous nous pencherons sur le narcissisme comme idéologie pénétrante chez les jeunes dans les années 60 et reconnaissable dans l'écriture de Léger. Avant d'analyser en profondeur le cœur de l'idéologie des jeunes à la fin des années 60 et les raisons pour lesquelles nous l'associons au narcissisme, il nous faudra tout d'abord déterminer les caractéristiques de la contre-culture et montrer comment celles-ci ont marqué l'œuvre de Léger. Nous étudierons la spécificité de cette culture et de la révolte de la jeunesse afin de cerner dans son entier le terme de contre-culture.

## **6.1 Les caractéristiques de la contre-culture de la fin des années 60**

Le terme contre-culture est un néologisme inventé par un professeur américain, Theodor Roszak qui dans son livre *The Making of a Counter Culture* a analysé les bases et les revendications des jeunes dissidents des années 60. La contre-culture bien qu'englobant différents mouvements contestataires comme ceux de la Nouvelle Gauche politique, des courants bohèmes, hippie et communautaires représente une recherche d'une nouvelle conscience et sensibilité. Roszak a souligné les caractéristiques principales de la contre-culture qui en premier est le fait que celle-ci s'oppose radicalement à l'idée de normalité de la société technocratique et cela avec une telle intensité qu'elle en devient une menace et prend l'apparence alarmante d'« une intrusion barbare » (Roszak 1969, 42) dans les fondements mêmes de cette société. Narcisse aussi a par sa conduite iconoclaste causé le désarroi de nombreux prétendants jusqu'à éliminer tout repère identitaire en n'aimant que l'image reflétée, asexuée de lui-même. La contre-culture a voulu par un rejet totale du milieu de ses origines créer sa propre identité en jouant de symboles, de mots et de chansons qui ne proclamaient rien d'autre que de pouvoir se différencier et vivre sa singularité (*Ibid.*, 44). Les années 60-70 ont été prolifiques pour Léger que ce soit en littérature,

en poésie ou en musique, des années où il a pu expérimenter toutes sortes de procédés créatifs et côtoyés l'avant-garde culturelle de son époque. Ce sont aussi les années les plus aventureuses et les plus risquées de sa vie, celles où il a exploré de nombreux chemins interdits que ce soit par l'usage de drogues ou par des pratiques sexuelles extrêmes.

La contre-culture se fonde sur un fondement idéologique particulier à cette époque. Des philosophes comme Marcuse, Brown, des psychologues comme Laing ou des poètes comme Ginsberg ont été des inspirations pour la révolte des jeunes et ont recherché dans les mythes, les religions, les rêves, les visions et aussi dans l'œuvre de Freud et de Nietzsche une conception nouvelle de la nature humaine et les bases d'une critique et d'un projet social. La recherche d'une nouvelle sensibilité se retrouve dans l'intérêt marqué pour les cultures orientales et l'usage de psychotropes. Le mysticisme religieux de la jeunesse est intensifié par l'absorption de drogues psychédéliques qui pour Timothy Leary, influent leader du mouvement, sont le moyen d'atteindre un univers mystique, une libération et une transformation de la conscience. Le mouvement de contestation se fera d'autant plus virulent que la guerre du Vietnam montre une société occidentale qui s'embourbe dans les contradictions de ses propres valeurs et repères. La musique et la drogue deviennent les forces motrices du mouvement des jeunes, des vecteurs de créativité et de recherche spirituelle. La scène musicale d'alors trouve dans l'emprise des drogues son inspiration, la folie ou le dérèglement rimbaldien de tous les sens et la promesse d'une nouvelle conscience affranchie des jougs de la société autoritaire technocratique. Le réveil d'une sensibilité sans limite ne doit selon cette jeunesse passer que par toutes sortes d'expériences à la limite de la folie et de l'anéantissement (Kerouac 1957, 12) :

They rushed down the street together, digging everything in the early way they had, which later became so much sadder and perceptive and blank. But then they danced down the streets like dingedodies, and I shambled after as I've been doing all my life after people who interest me, because the only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved, desirous of everything at the same time, the ones who never yawn or say a commonplace thing, but burn, burn, burn like fabulous yellow roman candles exploding like spiders across the stars and in the middle you see the blue centerlight pop and everybody goes "Awww!"

Léger est connu comme une figure légendaire de l'underground parisien des années 60-70. Dans son autobiographie, il se décrit à 20 ans comme poète vêtu de cuir noir et de satin rose qui chantait la route, la drogue, l'hideuse beauté des paysages urbains. À la fin des années 60, il devient auteur-compositeur-interprète et fait un premier album intitulé *La devanture des ivresses* sous le nom de Melmoth. Il y chante des histoires de rockers, de crucifiés, de filles de joie et de balades en grosses cylindrées. La musique psychédélique de son album est un ensemble surréaliste d'orgues déchirantes et de cuivres feutrés, le jazz se mêle à des sons intenses et les paroles non politiquement correctes traitent de sujets d'époque. Une odeur de soufre se mélange à celle du haschisch pendant que sur fond de bruits de moto s'expriment un esprit hanté et déchiré. Dans *Bibi*, Léger se décrit alors comme « un jeune romancier joycien, un jeune poète inspiré par Heine, Trakl, Yeats, Nietzsche et qui souhaite se conduire en fier dandy », en rocker révolté qui « clame sa haine de la société du spectacle » (Léger 1982, 17). En 1971, il enregistre sous le pseudonyme de Dashiell Hedayat un autre album *Obsolète* avec Gong, groupe de rock progressif et psychédélique fondé par Daavid Allen qui l'aurait conçu après avoir reçu par des d'intelligence supérieures la vision d'un spectacle où il jouait sur scène face à un public auquel il était lié par un amour intense. Cet amour intense de soi-même par l'intermédiaire d'une fusion cosmique avec l'Autre est un des fondements du conte de Narcisse ou du narcissisme que ce soit comme pathologie ou idéologie. Les paroles et la musique expérimentales de l'album *Obsolète* de Hedayat sont écrites sous l'effet de psychotropes et sur la couverture du disque est conseillé à l'auditeur de l'écouter le plus « défoncé » possible. Sous fond de slide de guitare et de brume narcotique se démarque la voix désinvolte et hésitante du dandy Hedayat. Dans *Le bleu, le bleu* se trouve un poème *Softpower* de 50 pages qui évoque la musique et les musiciens de Soft Machine et qui reprend les thèmes classiques des jeunes de cette époque qui sont la recherche d'eux-mêmes dans l'anéantissement de la raison par les drogues et la sensation d'une liaison érotique avec le cosmos. Hedayat se dit dans ce poème « militant de l'écho » (Hedayat 2014, 1). et de « la beauté contemplée à un miroir de ciel crépusculaire » (*Ibid.*), aussi « militant du lait bu de la voie lactée » (*Ibid.*) ou « militant au regard lavé d'acide » (*Ibid.*). Il y ajoute qu'il a cessé de blasphémer pour se prosterner à ses propres genoux et pour pouvoir enfin s'adorer. Il se trouve beau dans le miroir du ciel au crépuscule et conseille à l'auditeur de faire comme lui, c'est-à-dire d'écraser le moi, « ce ver luisant de bave » (*Ibid.*), de lui faire mesurer son abjection et de le châtier. Ce qu'il désire est devenir militant du pouvoir doux, élastique, souple, celui du Soft

Power. Il est clair que l'on retrouve dans ce poème à la fois les motifs de la contre-culture mais aussi ceux du conte de Narcisse que ce soit le rejet de l'identité, la nécessité de se dépasser et de détruire sa propre image pour s'émerveiller de sa beauté dans le miroir nourricier de la nature.

Edgar Morin écrit dans son *Journal de Californie* son expérience de la jeune génération de cette époque et sa description renvoie aux profondeurs du conte d'Ovide. Narcisse désire dans sa recherche de lui-même, d'une nouvelle conscience garder l'intégrité de l'enfance, de son image formant un cercle avec les eaux. Son image reflétée marque le refus de la séparation de son être et le désir de l'entier. Morin voit dans la révolution culturelle une volonté de prolongement de « l'univers infantin au-delà de l'enfance » (Morin 1970, 133), il se demande dans quel ultra monde les jeunes de son époque plongent par l'usage de l'alcool ou de l'héroïne et vers quel amour océanique et placentaire (*Ibid.*, 88). Il se questionne sur ce qu'annonce l'auto-rejet de ces jeunes, si ce n'est pas simplement la mort ou une mutation : « L'extase, la jouissance et la mort, le nirvana et le désespoir se confondent, dans ce mouvement profond et obscur de tout l'être, dans cette attente inouïe au bord de la mer » (*Ibid.*). Dans *Ocean Boulevard*, Guido roule avec Ira le long du Pacifique. Il se souvient de ce moment crépusculaire qui semble représenter un passage vers la mort mais une mort où tous les deux, homme et femme, se rejoignent, où tous les deux partagent le sentiment d'un apaisement face à la complétude du soir, face à la beauté du lieu et du moment qui semble porter en lui la réminiscence d'un monde placentaire dénué de toutes les tensions de la dissociation. Le retour vers l'unicité, vers l'enfant encore entier et non pas meurtri par la loi du père selon le concept lacanien ou vers l'enfant non castré sont les motifs révélant le sens profond de l'œuvre de Léger mais aussi selon Edgar Morin le désir inconscient de la jeunesse des années de révolte. Le dépassement par l'imaginaire et les psychotropes deviennent pour la génération révoltée le seul moyen de dépasser la société du spectacle dont « et l'unification qu'il accomplit n'est rien d'autre qu'un langage officiel de la séparation généralisée » (Debord 1992 : 3).

Comme les dissidents de cette époque, Narcisse est dans le conte caractérisé par son jeune âge, celui de l'adolescence, par son désir de ne pas se laisser définir par le monde qui l'entoure et par sa volonté de n'aimer que lui-même tout en refusant d'être aimé des autres, c'est-à-dire de devoir répondre aux attentes de ses prétendants, représentants de l'ordre social. Le conte de Narcisse

illustre la recherche d'une identité et une révolte contre la répression identitaire nécessaire à la participation aux conventions. Dans les années 60, le mouvement contre-culturel est né du refus d'une société ressentie comme répressive et d'une volonté par sa propre vision du social de constituer un monde meilleur et une identité plus réelle que celle violemment imposée. Léger a écrit qu'Abel dans *l'Heure du tigre* est un portrait de lui-même à l'âge de 20 ans. Abel écoute Dylan et souhaite inventer un monde nouveau comme le prédit le chanteur folk, toutefois la violence de son époque lui fait face, représentée par la guerre du Vietnam, Hiroshima ou le Ku Klux Klan. Abel cependant arrivera à vivre pleinement son époque dans une vie bohème et fantasque et à créer son propre journal « Imagine » où l'imagination prend le pouvoir sur les mots. Dans *Jacob Jacobi*, Zanzaro, autre nom pour Léger enfant, parle de son premier livre où il avait voulu y mettre son mal de vivre, ses idées confuses empruntées à des théories à la mode, à Rimbaud et à Nietzsche et écrire un Inferno, une divine comédie où il parlerait des banlieues, du nucléaire, des camps soviétiques et du Vietnam (2006, 703). Son écriture d'avant-garde relève de la volonté de nombreux artistes de son époque qui se voient mages et poètes, annonciateurs d'un monde nouveau d'où la violence serait bannie.

L'écriture de Léger est celle de la révolte, en particulier d'un rejet de la société du spectacle, de « la servitude volontaire » (Léger 2003, 29), moteur du social. Il clame sa haine de « l'obéissance aux impératifs économiques du marché », de la « soumission à un ordre purement statistique », de ce nouveau type « de fascisme sans fascistes » (*Ibid.*, 30). Selon Léger, tout homme est aujourd'hui dépossédé de son individualité par une société qui anéantit le singulier. Dans *Autoportrait au Loup*, il soutient que ses livres parlent de lui-même mais aussi des autres car tous se retrouvent confrontés à la castration, à la séduction et à la prohibition du social (1982, 160) car la société soumet l'individu à une séduisante oppression qui finalement prive le citoyen de toute initiative : « Ce délire dans la civilisation, ce délire de la civilisation que je tente de décrire depuis que j'écris des livres : de *Being* à *Selva obscura*, d'*Un ciel si fragile* à *Ocean Boulevard* » (*Ibid.*, 162). L'écriture devient une mission, une passion, un chemin de croix où l'écrivain s'expose, se met à nu pour aider le lecteur à se retrouver dans une image aliénée mais sublimée en art pour mieux ressentir la perte par la poésie. De la reconnaissance de l'aliénation naît alors la possibilité d'une libération. Dans *Ocean Boulevard*, Léger par l'intermédiaire de Guido dit refuser toute soumission à un ordre supérieur ou surhumain et vouloir « s'imposer à soi-même

des lois qui composent avec le désir » (Léger 1982, 126) dans l'intention de rester esprit libre et de ne pas étouffer le spirituel dans l'idéologie. Guido veut devenir son propre maître et esclave, se dresser lui-même car « l'objet d'une pareille sujétion garde toujours sa qualité de sujet » (*Ibid.*, 254). Dans *Wanderweg*, Arnhein refuse aussi de se battre pour des idées car se mobiliser appartient à la logique de la violence et pour sauver la civilisation la légèreté, l'insouciance et l'innocence est nécessaire contre l'esprit de sérieux (Léger 1986, 30). Que ce soit Friedrich, Arnhein ou Siegfried, tous trois veulent échapper à une époque où tout est pastiche, où tout tourne au spectacle, un spectacle que dénonce Léger lui-même mais en parlant de notre époque. Si Arnhein ou Friedrich trouve dans l'art le salut, Siegfried, lui, choisit de s'anéantir, de se fondre dans le tout de l'idéologie nazi, pour n'être personne sous l'uniforme (*Ibid.*, 353) à la différence de son père qui adhère à un dilettantisme de vie, à une philosophie qui « met l'accent sur le plaisir, la délectation dans la pratique d'un art » (*Ibid.*, 483). Arnhein réclame aussi la liberté de ne pas s'impliquer, « le droit à surprendre [...] le droit de s'absenter du monde » (*Ibid.*, 483) car Arnhein croit moins aux idées qu'aux hommes et revendique pour chacun la possibilité de choix entièrement personnels. Dans *Ma vie*, Léger prône aussi le droit à l'indifférence, de n'être ni le même, ni l'autre mais les deux à la fois (Léger 1997, 95). Cette réunification est possible par le jeu de l'imaginaire, par le demi-masque dont Léger se couvre, par l'art de la légèreté qui lui permet de clamer en libertaire et insolent « que le roi est nu et l'écrivain Dieu » (Léger 2006, 556).

La recherche d'une intégrité et d'une nouvelle conscience par toutes sortes d'expériences et de drogues se retrouve dans la volonté de Narcisse de ne faire qu'un, dans son repli sur sa propre image et dans sa dépendance d'une beauté dont il ne peut se défaire, trop halluciné par son émerveillement de lui-même. Que ce soit la génération des années 60 ou Narcisse, tous refusent la répression du plaisir par l'oppression identitaire et ses rôles et désirent trouver réconfort dans la possibilité d'une réintégration dans le berceau de la nature ou du cosmos puisque le monde utérin leur est à jamais inaccessible. Pour Freud, toute l'histoire de l'homme est caractérisée par la répression de ses instincts de mort ou de plaisir, répression nécessaire à l'avancée de l'humanité. Selon lui le processus de civilisation correspond à un passage graduel du principe de plaisir au principe de réalité par la capacité d'ajourner la satisfaction pulsionnelle. Le remplacement du principe de plaisir et la terminaison de l'unité immédiate entre l'universel et le

particulier est selon Marcuse reprenant Freud « un grand évènement traumatique dans le développement de l'homme » (1987, 15). L'être humain sera toujours à la quête de ce paradis perdu.

Norman Brown, autre philosophe inspirant la contre-culture, a maintenu dans son livre *Life against Death* que l'instinct sexuel recherche au-delà de la satisfaction aussi bien au niveau sensuel que physique une forme appropriée d'union avec des objets dans le monde (Brown 1960, 40). Le but selon Brown de tout amour est la restauration de la condition primordial dans laquelle la libido d'objet et la libido d'ego ne peut plus être distinguée (*Ibid.*,43). Dans le conte de Narcisse, Narcisse aime une image qu'il croit lui être étrangère mais qui pourtant n'est autre que lui-même. Ce désir de ne faire qu'un se heurte selon Brown au principe de réalité qui est celui de la fragmentation, de la dissociation telle que la vit Narcisse face à Echo qu'il rejette mais qui cependant représente par sa féminité sa propre masculinité. Son reflet dans le miroir que Narcisse meurtrit alors qu'il cherche à s'assouvir, lui impose l'impossibilité de ne faire qu'un. Dans la chanson *Zelda*<sup>14</sup> de son album *Obsolète*, Dashiell Hedayat regarde le reflet de son amie dans le miroir de la salle de bain. Des thèmes caractéristiques du conte et de son époque se recourent. Dans la chambre où flotte une odeur d'encens un disque rayé tourne, la musique répétitive rappelle l'appel d'Écho que Dashiell ne peut comprendre. Sous l'effet de la drogue, il ne peut plus discerner s'il pense alors qu'il contemple les novas, les anneaux de Saturne. Sur la table sont posés des tarots avec lesquels il prédit l'avenir de Zelda tout comme le prophète Térésias prédisait celui de Narcisse. La peur de la mort est présente dans l'image des os friables de la came et dans celle du chien qui déboule sur lui. Dashiell se représente comme un corps disloqué dont l'unité n'est plus maintenue par la raison sous l'emprise des psychotropes, seul son amour pour Zelda le rassure avec le soleil qui se lève. La chanson cependant se termine avec les paroles du début où Zelda n'est qu'une image dans le miroir, une image perçue seulement par les yeux de l'auteur.

La jeunesse des années 60 recherche le plaisir des sens et une union érotique avec le monde qui serait le ferment d'une nouvelle réalité. Une réalité basée sur le principe d'Eros et de plaisir est un désir profond de l'homme qui détient en lui la capacité d'aimer mais est toujours condamné à

---

<sup>14</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=M1Kqf5gPsdg>

être confronté à la perte de l'entier. Narcisse est l'image de cette prise de conscience qu'un et un ne pourront jamais faire un. Pourtant il existe pour Brown une possibilité de dépasser la fragmentation du moi et de faire de la libido narcissique une énergie pouvant être redirigée vers l'extérieur, vers une réalité nouvelle sous forme de sublimation exprimée par le sentiment de pouvoir intégré le monde en soi (Brown 1966, 62). Cette sublimation est matérialisée dans tout phénomène culturel, substitut d'union avec soi-même et concrétisation de l'imaginaire. Brown cherche ainsi une forme alternative de sublimation, naissant de l'énergie narcissique de l'humain mais dépassant le narcissisme primaire ou secondaire de l'ego. La contre-culture des années 60 rejette dans son entier la culture de ses origines, la directive de la renonciation et donc du temps pour atteindre un niveau où l'être réitère sa place dans l'ordre de la nature, de la vie et de la mort qui ne se ressentent plus comme contraires mais comme forces. De même Narcisse, qui essaie de se retrouver dans l'eau calme et noire du lac, accepte l'instinct de mort et sa propre disparition pour atteindre une éternité délivrée de toutes tensions. Le temps comme moyen de répression est refusé par Narcisse qui se livre à assouvir immédiatement sa soif de lui-même. Ni le futur de la procréation ni le passé de son identité ne peuvent contredire son désir de l'Un. Comme Narcisse, les jeunes de la contre-culture rejettent le passé de leur origine pour se tourner vers les sensations et les plaisirs de l'instant, pour se retrouver et pouvoir créer un monde d'individus singuliers, conscients de leur potentialités et confiants du pouvoir des sens. Vivre des expériences est le leitmotiv de la jeune génération à laquelle Léger a appartenu et qui refuse ce que Laing nomme la restriction des capacités des sens dans les voiles de la mystification (Laing 1967, 23.). Dans *Ma vie*, Léger parle de ses expériences, de sa volonté de vivre une vie neuve qui déborde et suit ainsi les préceptes de la jeunesse de son époque car « expériences était le terme dont on qualifiait alors avec un sérieux un rien risible ces délires plus ou moins réfléchis » (Léger 1997, 61).

La recherche frénétique de soi chez Léger, la multiplicité de ses identités et son jeu ininterrompu avec le je qui traverse toute son œuvre pourraient caractériser un penchant schizophrénique de sa personnalité mais chez lui ce fractionnement de l'esprit d'avec le réel est artistiquement recherché et fait aussi partie de la conception idéologique des années 60. Désapprendre devient nécessaire pour concevoir un nouveau monde avec innocence, vérité et amour (Laing 1967, 23). La normalité sociale est un long travail de domestication de l'homme qui peut aboutir à ne plus

se reconnaître, sa personnalité étant envahie par des mécanismes psychopathologiques desquels il est victime. Ainsi la schizophrénie pourrait selon Laing être perçue non pas comme une maladie ou une anomalie mais comme une stratégie qu'une personne invente pour pouvoir vivre une situation autrement intenable (*Ibid.*) sous des demandes contradictoires et paradoxales et du fait de la perte totale d'une identité autonome. Le schizophrène se crée d'autres mondes, tous aussi réels que le monde normalement accepté mais pour lui devenant un territoire familier et réconfortant, celui du rêve et de la fantaisie. La psychose est vue par Laing qui était inspiré par ses expériences avec le LSD, comme un voyage psychédélique de découverte dans lequel les limites et les formes de perception sont élargies. Ali dans *Ali le Magnifique* ou Guido dans *Wanderweg* se replient dans le monde de leur imaginaire celui de la marchandise et de la consommation pour l'un, celui du style et de l'art pour l'autre, tous deux faisant cela pour se protéger d'une réalité à laquelle ils ne peuvent faire face. Dans une vidéo d'une émission télévisée de l'époque<sup>15</sup>, Hedayat dit vouloir casser l'identité, faire un voyage dans la schizophrénie et ne s'intéresser qu'à l'instant. Toute l'œuvre de Léger ainsi que sa vie même est un jeu de miroir aux multiples reflets, où la dissociation qui remonte à l'enfance devient matériel pour la construction de son art. La scission du moi symbolisée par la figure de l'enfant mort et le jeu avec le je est au centre de ses romans ou autres créations. Dans *Autoportrait au loup*, il décrit un happening de 1972 (très prisé dans les années 60-70) qu'il avait organisé sous le titre *Hop ! Hamlet*. Il y raconte son histoire à des spectateurs masqués d'un loup. La scène est une fosse dans laquelle il semble cerné par des voyeurs masqués. Léger est couvert d'un peignoir de femme en satin bleu et rose et lance une plainte répétitive et monotone, un gémissement des entrailles « ça chantait en moi » (1982, 29). Un enfant marche sur la scène, il porte les talons aiguilles de sa mère et un slip de son père. De nouveau se présente dans cette création la souffrance d'une identité sexuée et la fission douloureuse de l'être du complexe d'Œdipe d'où découle la nécessité pour Léger de se protéger sous différentes couvertures, comme Falstaff qui se sent à l'abri sous le lourd costume d'ours dont il se revêt pour observer le monde.

Laing voit la culture comme désintégrant notre unité psychique et la possibilité de fonder un nouveau principe de réalité basé sur une unité organique avant toute répression. Pour Brown l'histoire de l'homme est aussi celle de la répression et de la fragmentation bien que tout désir

<sup>15</sup> [www.youtube.com/watch?v=rV39L3f-KXo](http://www.youtube.com/watch?v=rV39L3f-KXo)

tende vers l'union. L'histoire est selon ce philosophe celle du passage de l'antre naturelle à l'antre artificielle (Brown 1966, 39), de la naissance du héros à sa mort car c'est l'instinct de mort, Thanatos, qui sépare et divise, alors qu'Eros unit. La réalité comme la voit Brown est gouvernée par l'instinct de division et d'agression c'est-à-dire par l'instinct de mort. Le monde en tant que répressif et fragmenté est à annihiler, sa création a son origine dans la peur issue de la séparation d'avec la mère et a pour cause de restreindre l'imagination et de contrôler le désir omniprésent de réunion : « The world is the veil we spin to hide the void » (*Ibid.*, 261). Seule une conscience fondée sur un sens érotique de la réalité et sensible au symbolisme c'est-à-dire aux correspondances et non aux distinctions peut jeter les fondements d'un nouveau principe de réalité. Léger énumère ses expériences où musique et drogues, sons et couleurs s'allient, s'imitent et communiquent pour aboutir à une sensibilité plus proche du réel. La nature vue par les yeux du poète devient un ensemble de correspondances créées par l'expérience de ce dernier qui par l'alchimie des mots s'approprie pour lui-même et pour les autres le monde qui l'entoure, le rendant moins étranger et plus humain (Léger 1982, 62-63) :

Mais comment résumer ces années aventureuses, comment les présenter en cinq lignes et qu'en retenir ? Avoir porté, en hommage à Dylan, un chapeau claqué en peau de léopard n'était-ce pas aussi une expérience ? Une expérience, avoir méthodiquement comparé les effets de la mescaline et de l'acide lysergique sur mon psychisme ? Une expérience, avoir vu l'espace se dilater, les objets s'incurver selon la rotondité du monde, les secondes s'étirer à ma montre, s'éterniser, puis les sons se changer en taches de couleurs, les couleurs en notes, un oiseau crier rouge dans le soir ré dièse et la mer immense, et le ciel, et le dessin des oliviers frémissant sous le vent ressembler aux encres de Michaux ? [...] avoir appris sur le tas une vérité première énoncée par Hölderlin : que c'est poétiquement que l'homme habite la terre ?

## 6.2 Libération par l'imagination

Narcisse se retire du monde pour faire son propre voyage de découverte de soi en essayant par son imagination de reconstruire un autre lui-même dans le miroir des eaux, espace liquide, amorphe où nulle empreinte ne se fait. Par la sublimation de son corps et de son visage distillée en essence de beauté pure, Narcisse vit la passion et les tourments du désir amoureux mais aussi l'impossibilité de se rejoindre, d'assouvir le désir de ne faire qu'un. Le conte de Narcisse illustre

l'idée de Freud, de Marcuse ou de Brown que l'imagination est une instance où le principe de plaisir, les désirs non réprimés peuvent être à nouveau remémorés. L'imagination est capable de combiner l'inconscient le plus profond avec des constructions mentales pleinement conscientes sous la forme de l'art. Dans l'art, l'imagination peut recréer l'unité selon ses propres principes de raison et dépasser l'antagonisme du principe de réalité et de plaisir. L'art crée son propre monde, ses valeurs de vérité, telle était aussi la quête de Narcisse qui voulait trouver une beauté déliée de tous critères sociaux, une beauté autonome et pure. L'idéal de Narcisse est pourtant condamné à l'échec car pour reprendre Freud, l'art ne peut vivre que dans le domaine de l'imagination, ne peut survivre qu'en restant surréaliste et ne peut se concrétiser sans perdre sa qualité artistique. Puisque l'art est désir d'intégrité, de complétude, il ne peut se matérialiser. Le désir d'une gratification complète des instincts ne peut se réaliser si ce n'est que sous la forme de la fantaisie ou du rêve. Dans les romans de Léger, on retrouve souvent un retour à l'imaginaire de l'enfance, une volonté des personnages de partir à l'aventure, de fuir dans le monde de la fantaisie en particulier dans le monde romanesque ou théâtral. Dans *L'autre Falstaff*, le héros du roman se remémore les images de son jeune âge, un temps où il se faisait chevalier ou autre figure mythique. Sur la scène de théâtre, c'est l'enfant qui en lui a disparu qu'il désire voir de nouveau réapparaître. Délivré de ses peurs, l'enfant mort renaît dans le monde de tous les possibles. Falstaff est pourtant conscient de l'illusion exactement comme Tadeuz qui sait que le ciel du spectacle est fragile et peut s'effondrer à tout moment mais dans ce monde tous deux ont choisi de vivre (Léger 1996, 117-118) :

Ce sera toi et ce ne sera plus tout à fait toi, Falstaff, mais ton double, mais cet autre toi – l'autre Falstaff [...] L'enfant que tu fus aussi, et qui savait si bien jouer le chevalier, le prince [...] Mais un enfant délivré de ses peurs maintenant. Un enfant qui se laisserait ravir par l'aigle [...] Du moment que les fils tiennent ! et si les machinistes sont assez nombreux en coulisse pour tirer.

Dans *Un ciel si fragile*, Tadeuz choisit ce à quoi il veut croire, ce qui lui fait plaisir et il oppose à la réalité violente du monde celle de la beauté et celle toujours renouvelé du cinéma (Léger 1975, 285): « Tadeuz ne croyait pas à la mort ni à l'oubli. Tadeuz croyait aux ciels d'été à midi et aux sortilèges de minuit qui sonne au loin ». Arnhein dans *Wanderweg* aussi nourrit son imaginaire de son désir et il cherche à déceler la magie et la beauté dans le quotidien : « Je crois, tenez ! en ce scintillements sur le lac. Je crois en certaines aubes brumeuses et bleutées [...] Je crois à la

beauté des choses » (Léger 1986, 486). Les personnages des romans de Léger ont le courage de s'affranchir du monde de la réalité pour tendre vers celui du plaisir des sens. Pourtant tous savent que leur quête est condamnée à échouer car la beauté ne peut subsister dans la durée comme d'ailleurs ne le pouvait l'image de Narcisse. Dans *Ali le magnifique*, Paul Smaïl sous le couvert d'Ali dit que l'art n'existe que comme vivant, accompli et inaccompli tout à la fois, il représente le flottement perpétuel du monde. L'art est comme la vie, un risque à prendre car toute image ne vit que dans le moment de l'illusion capturée comme les papillons de Nabokov que Léger cite souvent. Le danger réside alors de s'égarer dans l'imaginaire, d'être incapable de vivre parmi les autres et de se replier tout comme Narcisse dans la foi en une beauté suprême. Guido dans *Ocean Boulevard* est tombé dans le piège de l'illusion puisqu'il a fini par la croire réelle et s'est tellement détaché du monde et de ses instincts en faisant de son corps et de son esprit une œuvre d'art par son imaginaire qu'il ne peut plus s'émouvoir sans le biais de l'art. En nourrissant son intellect d'art et en enrichissant ses émotions par la littérature, les poèmes, la musique afin d'accueillir une nouvelle sensibilité aux sons et aux couleurs, Guido, tel Narcisse, s'est détaché du monde jusqu'à l'isolement total de son être et à son suicide.

Dans les années 60, les jeunes et les penseurs du mouvement de la contre-culture voient en l'imagination une force révolutionnaire. Pour Roszak, l'imagination détient le pouvoir de libérer l'homme que si elle s'affranchit du monde des illusions et dépasse la séduction des images imposées par la société. Roszak associe les apparences du social à la figure d'Apollon, gardien de la culture orthodoxe qui s'élève contre les représentants de la contre-culture et leur nouvelle conception d'une vie puisée des profondeurs du dionysiaque (Roszak 1969, 44). La rébellion à laquelle se livre Narcisse est identique à celle de la jeunesse des années 60 ou à celle de tout adolescent allant à la recherche d'une identité non infligée. La jeunesse d'alors se bat contre une conception du monde dominée et créée par l'esprit scientifique et réclame l'épanouissement des capacités non intellectuelles nées de visions et d'expériences. Léger se révolte aussi contre une identité donnée et essaie par la fiction et l'image de l'enfant de toucher l'imaginaire de ses lecteurs. L'écrivain selon lui est celui qui exhibe la mort qu'il porte en soi (Léger 2007, 112) par égotisme sacrificiel, identique à celui du toréro qui s'habille de lumière, d'illusions pour parer la mort qui réside en lui. L'écrivain est une sorte de pervers ou de mort né qui s'enfante et se tue sans cesse (Léger 1982, 97) comme Léger qui déconstruit constamment son identité artistique,

l'art ne pouvant subsister que dans le mouvement. L'identité créée lui devient un fétiche sur lequel se centre son amour mais qu'il déteste pourtant et qu'il doit sans arrêt détruire. L'art de Léger n'est pas apollinien mais provient de son sentiment d'être fragmenté mais aussi de n'être pas seul à ressentir la scission. L'écrivain est celui qui peut par le pouvoir des mots faire de l'irréparable séparation une œuvre d'art et transformer la vision dionysiaque de la part mortelle en nous en essence de joie. Léger prend Mishima comme exemple d'art à son paroxysme car cet auteur japonais auquel il s'identifie dans *Autoportrait au loup* s'est fait Seppuku pour parfaire selon lui non pas sa vie mais son œuvre, cette action étant interprétée par Léger comme un ultime poème. Léger aussi se livre à ses lecteurs et sème la confusion en jouant de ses propres contradictions, en les incarnant, en souffrant les tourments du doute, du risque, de l'inquiétude et en suivant pour cela la voie difficile de la solitude (Léger 1982, 220).

Pour Marcuse ou d'autres penseurs inspirant la contre-culture, la libération a pour condition de vaincre la domination sociale et ses implications. Brown rejette l'esprit militant de Marcuse car pour lui le vrai combat n'est pas politique mais de mettre fin à la politique et de faire place à la poésie car seul l'esprit créatif est vraiment révolutionnaire et a le pouvoir de transformer le monde (1960, 118) et par transcendance de nous transporter dans un univers éternel et plus réel (*Ibid.*, 120). L'art visionnaire et la religion spirituelle ont selon Marcuse la force de rejeter la domination du social au nom de la joie et de la liberté et peuvent toucher l'âme humaine car ils en appellent au principe de plaisir et au désir de complétude jusque-là réprimé chez l'homme. Pour Allen Ginsberg, il ne s'agit pas de révolutionner le monde par le processus artistique mais de vivre l'apocalypse, la descente du feu divin (Ginsberg 1995, 126-133) que seul un dérèglement complet de l'être peut faire ressentir ou en donner la vision. L'art doit se désintellectualiser, ne plus être celui de l'intellect mais une vocation. La contre-culture s'inspire des poètes Beat et de leur mysticisme tangible par le biais des expériences du corps, expériences vécues en tous lieux même dans les plus communs du quotidien. Comme Narcisse, le désir de ces poètes est d'atteindre la joie, une extase du corps et du monde qui embrasse mais aussi transforme la mortalité de l'être. On s'évertue alors à redécouvrir l'enfant en l'homme, sa spontanéité, son imagination et une sensibilité non médiatisée par la raison mais par le corps et les sens. Brown aussi prône un mysticisme du corps, la découverte d'un sens érotique de la réalité ou d'un ego dionysien qui puisse par son être atteindre une transcendance. Pour ce

philosophe, la liberté réside dans le pouvoir des mots, de la poésie qui défait les règles du langage et fait violence au sens commun car toute liberté sous-entend la violence (Brown 1966, 244) qui vise à s'émanciper du monde des apparences afin de retrouver une nouvelle sensibilité, celle qui perçoit les correspondances entre l'être et la nature. La liberté par le langage poétique signifie pour Brown une victoire du dieu Dionysos, jouant avec le feu et la folie (*Ibid.*, 259). Léger désire par l'écriture retranscrire une musique intérieure qui exprime comme en peinture à coups d'impressions fugitives la vie c'est-à-dire ce qu'elle offre en sensations « le flou, la vibration de la lumière, le mouvement, les effets de brumes et de vent » (Léger 1982, 164) et qui se juxtaposent par touches légères.

Ces impressions éphémères de l'existence, Léger les trouve dans le quotidien que ce soit dans la beauté ou l'horreur, dans la mort que chacun porte en soi et qui inspire le poète visionnaire dont parle Rimbaud que notre auteur cite dans toutes ses œuvres et sous tous ses pseudonymes. Léger utilise de manière récurrente quelques vers du poème *L'éternité* du recueil *Derniers vers* de Rimbaud. Dans *Wanderwe*, Egon est ce poète inspiré qui erre la nuit au gré de son fantasme et de sa fantaisie dans les quartiers populaires où le désir est mis en scène, où il trouve son inspiration dans les scènes et le décor théâtral qu'il imagine et qu'il vit. Egon recherche la déviance, le déchirement, source de son génie poétique. Dans *la Passion selon moi* se lit une même approche de l'inspiration dans l'art qui se nourrit de la puissance du génie ténébreux, el Duende qui s'empare de l'artiste confronté à lui-même ressentant la fugitivité de toutes choses. La mise en forme de ce moment fragile par l'art devient une invincibilité face au temps, un baume sur la scission de l'être et sur sa temporalité mais aussi une immortalité dans la transmission artistique de la force d'appropriation esthétique du monde. Pour Léger, la reconnaissance de la maladie d'être séparé de soi-même est principe de santé puisqu'elle permet pour lui-même et pour les autres de refermer la déchirure du moi par l'énergie mobilisée dans l'art et par la création (Léger 1982, 222).

Laing voit l'art comme un moyen de s'insurger contre une société déshumanisée et dépersonnalisée et de s'approprier à nouveau le monde, de le reconstruire selon sa propre sensibilité défaits des contraintes du langage et inspirée par notre manière personnelle

d'appréhender ce qui nous entoure, de vivre nos contradictions, de nous recroqueviller dans un monde de fantaisie, un territoire à nous réel et familier (1967, 37):

Words in a poem, sounds in movement, rhythm in space, attempt to recapture personal meaning in personal time and space from out of the sights and sounds of a depersonalized, dehumanized world. They are bridgeheads into alien territory. They are acts of insurrection. Their source is from the Silence at the centre of each of us.

La poésie est le monde rendu réel, transposé par les seules sensations du moi et non par le langage de la domination. De ce langage et de cette conception l'homme doit se défaire, se dérégler, se perdre pour retrouver par l'alchimie des mots et du monde une nouvelle sensibilité : « Freedom in the use of symbolism comes from the capacity to experience loss » (*Ibid.*, 260). Chacun a le pouvoir par son imagination de se reconstituer, de créer son propre corps, un corps poétique (*Ibid.*, 226) plus réel que le monde des apparences car devenu sensations pures il se transforme en art, il vit et non pas subi une autre naissance. Pour Léger l'écriture est une aventure, une recherche d'un monde différent et d'un autre lui-même : « Je suis ici qui écris – j'écris sans savoir où je vais » (Léger 2006, 21). Tout comme Arnheim dans *Wanderweg* qui conseille à ses enfants de se laisser emporter par l'aventure des mots (Léger 1986, 18), Falstaff désire vivre la vérité du théâtre, exister comme Léger dans l'illusion de l'art et ressentir la réalité des mensonges de la fantaisie car pour l'auteur et son personnage la vérité se trouve dans les sentiments et les décors simulés car ceux-ci deviennent par l'alchimie du réel et de l'artefact plus purs, plus subtils et raffinés. Ces créations désirent alors être acceptées comme réelles par l'esthète qui sait bien évidemment qu'elles sont fausses mais qu'elles permettent à l'homme d'habiter poétiquement la terre (Léger 1996, 217). L'imaginaire permet de reconstruire un monde où les peurs sont oubliées car l'ombre portée de soi-même et projetée devant soi fait que l'illusion de grandeur ainsi vécue protège contre la fausseté du monde et contre la dissociation induite dès la naissance. Comme pour Narcisse l'imaginaire est un refuge contre la fragmentation et les constructions sociales qui n'ont pas la puissance esthétique de l'art. L'artiste est celui qui crée l'illusion et qui tisse le lien entre le moi et le monde par le biais de la poésie. Léger exprime par des mots la musique intérieure qui joue en lui et en communiquant l'intime parvient à trouver l'universel, c'est-à-dire le vrai en parlant le langage de la sensibilité par la force de l'art (Léger 2006, 189).

Le pouvoir artistique est lié au principe de plaisir, au désir de gratification immédiate des besoins et à l'esprit de l'enfant s'appropriant le monde par le jeu mais le jeu de l'artiste est celui du voile consciemment tissé et par lequel il libère aussi l'inconscient et les instincts réprimés. Il ne s'agit pas du voile d'Apollon, celui de la culture et de la forme domestiquée de la vie, celui qui nie les instincts et même les repousse. Le voile de l'art est vrai, c'est celui de Dionysos qui provient du cri des entrailles, des instincts, de l'immédiateté de la vie, du corps entier de l'artiste. L'art dionysiaque détruit la conscience tandis que l'apollinien la préserve et l'habille d'images contrefaites. Dionysos, lui, ne sépare pas mais réunit les opposés, l'homme et la femme, l'Autre et le même, la vie et la mort. Par lui, le temps se décompose et l'éternité règne. Dionysos nous menace par un monde sans limites, par la dissolution de la conscience et le jeu à la limite de la folie qui cependant est l'origine de la joie. Léger associe le romanesque à l'alchimie car par la fiction, le vrai en faux et le faux en vrai se transmutent, les faits objectifs et subjectifs se fondent en une nouvelle réalité et vérité plus vraie (Léger 2006, 556). L'art romanesque ordonne le monde, l'exprime en image, en accepte le désordre et l'ombre du néant qui plane sur lui pour qu'aussi la peur de la dissolution soit recouverte du voile d'illusion de l'art et que la joie née de la fragilité devienne l'invincibilité du moment.

Léger a toujours énoncé qu'il voulait devenir écrivain et non homme de lettres, titre semblant plus méritoire qu'artistique. L'écrivain est celui qui s'inspire du quotidien pour créer, qui trouve son matériel dans le monde qui l'entoure et ne se cantonne pas aux standards d'écriture. Léger reconnaît les restrictions imposées par le langage et son besoin de s'en affranchir pour rechercher une sensualité, un affect par les mots sans s'abstenir aux règles prescrites : « Quelle est l'origine de cette névrose collective qui oblige l'écrivain docile à de ridicules contorsions du style ou à cette quasi-aphasie, tenue pour moderne, et, de toute manière à une censure de sa pensée, à un appauvrissement » (Léger 2006, 117). Léger désire écrire à fresques, sans moyen de se reprendre et il choisit ses mots non pas par un système imposé mais pour leurs sons qui sont plus importants que le sens car dans l'impression qu'ils nous laissent réside la vérité débarrassée du mensonge des concepts. Léger dit se moquer de la grande littérature et laisser le livre s'écrire lui-même par le plaisir d'écrire (Léger 1986, 876). Paul Smaïl dit aussi écrire les choses qui lui viennent en vrac sans ratures et sans savoir de quel roman il s'agira. Il part dans l'écriture comme un enfant à la recherche de la baleine blanche (Smaïl 2003, 16). Pour Léger ou Smaïl le

roman est une des dernières aventures, une des seules libertés face à un univers qui s'uniformise (Léger 2006, 538).

L'art a une fonction cathartique car il oppose au principe de réalité l'image de l'homme comme sujet libre mais il est aussi le moyen de réconcilier le désir à la nécessité du principe de réalité. La fantaisie a une fonction critique car elle refuse d'accepter comme fin les limitations à la liberté et au bonheur ordonnées par le principe de réalité. Elle a le pouvoir de faire redécouvrir et imaginer à l'homme la possibilité d'un monde libéré des peines de toutes répressions inutiles : Pour Marcuse la condition nécessaire pour permettre à l'imagination d'exercer son pouvoir de réconciliation est l'aboutissement d'une société affranchie des contraintes, des besoins et du travail aliéné alors seulement la liberté de jouer, la manière élémentaire de vivre et de s'opposer au sérieux du monde (1987, 189) autorisera l'individu à laisser aller pleinement son imagination pour créer un monde apaisé et réconcilié. Le monde à venir est celui où règne une culture de l'esthétique où régit une nouvelle perception et sensibilité, où les besoins sont assouvis et la beauté devient le but ultime (*Ibid.*). Dans *Mon premier amour*, Jack et sa mère reconstruisent le monde selon leur fantaisie, une esthétique née du plaisir, de la réminiscence de moments de joie qu'ils concrétisent et avec lesquels ils parent leur monde pour faire de la mort une fête de sensations : « Nos cerveaux étaient de vastes palais, pleins de rêves indistincts [...] des grottes qui communiquaient par tous leurs détours » (Léger 1973, 117). Tous deux retrouvent face à la mort la légèreté de l'enfance, une vie sans calculs où seul le plaisir qui extrait du réel des moments désirés fait la loi : « C'était la vie telle qu'elle venait et rien n'était calculé, comme dans le jeu d'un enfant » (*Ibid.*, 141).

### 6.3 Narcissisme et transcendance

Marcuse critique dans son livre *Eros et Civilisation* le caractère déshumanisant du principe de rendement de la société capitaliste, la falsification des instincts et la répression de la créativité. Il forge une idée d'une sublimation non répressive et d'une libération dans la transformation de la sexualité en Eros. Narcisse aussi refuse toute répression et tend à la fin du conte vers un amour de soi dépassant le corps et réintégré dans l'ordre naturel des choses. Le danger auquel est livré

Narcisse est cependant sa propre dissolution car l'appareil mental qui souhaite une gratification complète des plaisirs est obligatoirement voué à l'inorganique : « The instincts are drawn into the orbit of death » (Marcuse 1956, 25). Thanatos vise un état sans douleur constamment refusé par Eros. Toute condition déliée de peines a pour équivalent la mort. De ce fait, un équilibre qui allie le pouvoir de ces deux instincts doit se trouver. Pour Laing, l'instinct de mort ne peut pas être réconcilié à celui de vie si la vie elle-même est réprimée. Quand le corps n'est pas satisfait alors Thanatos le conduit à se fragmenter pour se contrôler. Narcisse ne peut rejoindre son unité par la peur de se perdre après la reconnaissance de la temporalité et de la fragilité de son image car dans son désir ardent de se compléter, il détruit son reflet en meurtrissant son corps. Son refus de la séparation ne suffit pas à se réinventer puisque la peur de la mort et son anticipation limitent son imaginaire et le poussent à s'anéantir pour ne plus souffrir et à rejoindre un monde supérieur où il ne sera plus rien, où il ne tendra plus à rien. Brown reprend une idée nietzschéenne en maintenant que la fuite de la mort entraîne la religion de l'immortalité ainsi que l'institution de la propriété héréditaire (Brown 1960, 107). La répression sous toutes ses formes est finalement une fuite de la séparation et par cela même de la condition nécessaire à la liberté car celle-ci demande l'acceptation de la puissance de la mort pour se réaliser. L'individu se protège de l'angoisse de la scission en instaurant une force active de mort qui est la négation de soi sous forme de répression et de l'environnement sous forme d'agression (*Ibid.*, 160). Léger illustre dans toute son œuvre la séparation et l'aliénation de soi-même par le motif de l'enfant mort. Il écrit qu'il a pendant longtemps cherché sans le savoir à se libérer de l'autre en lui-même que ce soit par les drogues, l'amour ou l'écriture. Cette quête d'un moment de liberté est aussi une recherche de non existence puisque venir au monde est l'origine de la scission. Le retour vers l'unité ne peut passer que par le repli sur soi dans son corps même, un corps libéré des jougs de la raison (Léger 1982, 24):

Ce que je recherchais confusément c'était cet instant dans la jouissance où libéré de moi mais de l'autre aussi, je ne ferais plus qu'un ; cette perte de connaissance, quand je ne serais plus rien que ma sueur et l'odeur de ma semence, quelques lueurs alentour, le silence – cette seconde naissance.

Narcisse pour atteindre la complétude doit passer par les tourments de la dissolution et le rejet de son être social. Pour Laing l'anéantissement de l'ego c'est-à-dire du faux Soi est nécessaire au devenir d'un nouvel individu, « médiateur archétype du divin » (Laing 1967, 119). La contre-

culture des années 60 rejette l'ego comme entité isolable et recherche par ses tendances mystiques et l'usage de psychotropes à atteindre un niveau universel de perception où l'homme devient partie intégrante du tout au lieu d'être pour lui-même et les autres fragmenté. Dans les drogues et autres expériences sensorielles, on poursuit une nouvelle conscience du corps et une nouvelle conscience sociale dont la précondition est la destruction de l'identité et autres représentations imposées : « The solution of the problem of identity is, get lost » (Brown 1966, 161). Le dérèglement du moi passe par des stimulations sensorielles extrêmes qui mènent à des expériences d'abstraction et de distorsion mais aussi d'intégration et de communion avec les autres et le monde (Smaïl 1999, 71) :

De quoi parvenir à cet état d'apesanteur où les corps se meuvent avec plus d'aisance dans l'espace, et la conscience qu'on a, soudain, de sa densité, où les regards semblent plus francs mais les sourires plus ambigus, où les rires, plus légers, se font échos et ricochent, se mélangeant aux halos des lumières et à la fumée, où les mots vibrent, plus sonores et riches de sens, plus vrais... Et le dessin des kilims révèle alors sa magie ; la musique, des harmonies neuves, inespérées ; la perspective du couloir, toutes portes ouvertes, un infini ici-bas

Désiré est aussi le plaisir physique qui a le pouvoir de libérer le corps de l'aliénation du travail et des pulsions d'agression nécessaires au fonctionnement du système social. Le mouvement psychédélique tendra pour cela à s'insérer dans toutes les formes d'art, l'art étant le moyen direct de communication entre l'homme et le monde par le sensoriel. Rimbaud est la figure de proue de ce mouvement et est reconnu comme précurseur de l'idée de dérèglement des sens pour atteindre l'art vrai c'est-à-dire celui basé sur la destruction du moi et de sa sensibilité fragmentée et commandée : « A profound emptiness – Object loss, world loss is the precondition of all creation » (Brown 1966, 262).

La drogue devient pour Léger un fétiche, le moyen d'atteindre une jouissance incorporelle, incité par la « nostalgie d'une imaginaire intégrité extérieure » (*Op. cit.*, 185) pour lui perdu à la castration et qui le poussera dans toute son œuvre et sa vie à essayer de refermer la déchirure du moi. Léger avait aussi tenté dans le bouddhisme de trouver une certaine unicité dans l'état de béatitude mais il s'est rendu compte que la dévotion à cette religion n'allait pas à la vie mais à la mort (Léger 1982, 45) car toute vie libérée de souffrance ne peut être qu'inorganique. L'amour

aussi est une forme de désir de l'Un et cet amour fusionnel se retrouve souvent associé à la mort dans l'œuvre de Léger. Dans beaucoup de ses romans, deux personnages roulent à la tombée du jour sur une route le long de la mer et tous deux semblent apaisés alors que l'obscurité emplit le parebrise, que les lumières s'allument à l'infini, les guidant vers une nuit dont ils partagent la beauté crépusculaire et à laquelle ils se livrent, forts de leur passion : « Nous allions au devant du jour, nous étions côte à côte, couchés comme au fond d'une barque. Nous étions parvenus au bout de la nuit qui est une mort aussi » (Léger 1973, 117). Dans *Ocean Boulevard*, Guido et Ira vivent un amour intense et oublient par cette fusion la solitude de chacun. La perte d'Ira amène Guido à retrouver la réalité de sa solitude et de sa fragmentation originaire imagée par une nuit plus sombre: « Et maintenant mon amour me voici qui vais seul au devant de la nuit [...] La nuit partagée était plus claire que le jour tandis que cette nuit de la solitude est si sombre que l'ombre et la pénombre se confondent » (Léger 1982, 129).

Pour Marcuse ou Brown, l'utopie d'une société libérée de la répression de l'homme sur l'homme et de l'homme sur la nature est possible car elle est le désir profond de tout être comme elle était celui de l'adolescent Narcisse. Ainsi Marcuse soutient que: « le sentiment d'une relation avec le monde extérieur qui est développé dans l'enfance [...] est réprimé mais n'est jamais abandonné chez l'adulte » (Marcuse 1959, 45). Pour ces deux philosophes qui ont inspiré la jeunesse des années 60, le narcissisme n'est pas seulement une force régressive mais une force émancipatrice. Ainsi Marcuse développe l'idée que « la cartexis libidinale du moi peut devenir la source et le réservoir pour une nouvelle cartexis libidinale avec le monde de l'objet » (Marcuse 1969, 138). Grunberger et Chasseguet-Smirgel soulignent aussi la dualité du narcissisme qui peut aboutir par la transformation de son potentiel régressif à la reconnaissance de l'Autre. Pour ces deux auteurs, tout individu recherche à atteindre l'image d'un temps où il était son propre standard de perfection narcissique, celui du narcissisme primaire avant la blessure narcissique. Cette recherche de la perfection narcissique, cet état de complétude et d'omnipotence est le ferment de l'idée d'une fusion de l'homme et du monde qui se concrétise sous la forme de la culture : « On peut regarder toutes les manifestations de la civilisation comme le caléidoscope de différentes tentatives de l'homme de retrouver l'omnipotence narcissique » (Grunberger 2003, 78). Au delà de ses manifestation culturelles, le narcissisme peut selon Marcuse engendrer un nouvel ordre social. Le narcissisme basé sur le sentiment océanique que l'homme a connu au commencement

le pousse à la recherche du bonheur, d'un « temps perdu imaginaire » (Marcuse 1969, 34). Marcuse maintient la possibilité d'une sublimation non répressive plutôt que d'une répression de la libido et cette sublimation aboutirait à une fusion érotique de l'homme et de son environnement, à un nouvel ordre basé sur le principe de plaisir. L'amour est tout d'abord narcissique puisque c'est une recherche pour soi-même de l'Autre et cette forme d'amour propre nous obligeant à nous ouvrir à autrui, est la base de toute création : « L'amour nous fait sortir de nous-même parce que l'amour est une forme d'amour propre, d'amour de soi » (Léger 1973, 59). Toute œuvre littéraire est de ce fait narcissique et permet d'offrir une consolation à la solitude de chacun puisque l'Autre se retrouve dans le vécu fictionnalisé de l'auteur. La force libidinale sous-jacente à l'écriture crée un lien au-delà du temps et de l'espace entre des existences et permet à chacun de se retrouver : « Tout est dans la littérature, tout a été dit. Il y a toujours dans un livre une allusion à ce qui t'arrive, la preuve que d'autres ont souffert avant toi » (Smaïl 2003, 105). Le narcissisme est une ouverture à autrui car vouloir être soi-même a pour conséquence de ne pas imposer sa loi aux autres, de laisser chacun libre de son destin, de permettre à tout être d'aller plus loin, de tendre vers le meilleur de soi-même et par cette volonté de devenir immortel « dans le souvenir de ceux qui l'ont aimé pour avoir su dire : vivons chacun notre vie » (Léger 2007, 447). L'art comme la religion est une ouverture vers un autre plus grand que soi ayant pour origine la peur de la scission. Dans *Ali le magnifique*, Ali pardonne à lui-même et aux autres une fois plongé dans la solitude de la prison, après avoir anéanti son être social. Cette sublimation de l'Autre est une forme d'amour de soi forcé par l'exil car l'être dépérit sans la capacité d'aimer. L'amour narcissique d'Ali par le biais de la religion est son dernier recours pour refermer la déchirure du moi.

L'expérience esthétique est celle de la rencontre de l'intellect avec les sens. Le narcissisme reflète une orientation vers la réalité qui comprend l'environnement plutôt que de s'y opposer. Orphée et Narcisse sont les représentants de cette symbiose au premier abord impossible, d'un monde poétique libéré de la raison (Marcuse 1969, 135) :

Ils rappellent un monde qui n'est pas à être maîtrisé et contrôlé mais qui doit être libéré – un mouvement qui libérera la puissance d'Eros maintenant emprisonné dans la forme pétrifiée et réprimée de l'homme et de la nature. Cette puissance est connue non pas comme destruction mais comme paix, non pas comme terreur mais comme beauté.

Les images d'Orphée et de Narcisse sont celles du refus de la scission du sujet et du rétablissement de l'unité perdue par la puissance poétique. Le poète a une relation libidinale avec le monde qui l'inspire et qu'il inspire en lui-même comme Narcisse qui s'ouvre à un amour plus grand, qui contemple son visage dans les eaux de la nature et y introjecte son amour de lui-même pour finalement retrouver à sa mort un soi qui transcende l'Autre. Orphée et Narcisse ressemblent à Dionysos qui nous laisse entrevoir un monde qui libère le pouvoir d'Eros et réintroduit celui du plaisir dans la contemplation de la beauté. Narcisse refuse de se séparer de l'objet libidinal et tend vers un Eros délié de l'idée de procréation pour atteindre un Eros plus large, celui de la beauté sublimée par ses yeux. L'image de Narcisse a une dimension esthétique qui doit valider un nouveau principe de réalité, une connexion esthétique entre le plaisir, une sensibilité nouvelle, la beauté, la vie et l'art (Marcuse 1956, 172). Le principe de plaisir est cependant de nature conservatrice car il veut l'éternité comme dans la citation d'*Also sprach Zarathustra* se retrouvant plusieurs fois dans l'œuvre de Léger : « Die Lust will die Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit » (1966, 516) et il apparaît selon Brown comme visant l'inactivité, le sommeil, frère jumeau de la mort. Narcisse refuse de vivre pour conserver intact l'image parfaite de son reflet et un amour de lui-même intense et complet. Il rejette l'appel de la vie pour l'admiration de la beauté (Marcuse 1956, 165), pour arrêter l'écoulement du temps, sa propre mortalité afin de ne pas flétrir son image mais paradoxalement cette fuite du temps le condamne à l'éternité de la mort. Narcisse échouera donc dans sa quête car il vit pour un Eros de lui-même et rejette celui de l'Autre et pour cela il sera puni par les dieux, représentants du monde humain mais Narcisse comme image poétique continue d'exister au-delà de sa mort et inspire l'homme à tendre vers un amour inconditionnel de la liberté et de la beauté. Narcisse se change ainsi en fleur qui à chaque printemps réapparaît pour nous et après sa disparition charnelle, il continue à quêter la beauté dans l'éternité des eaux noires du Styx. Dans *Mon premier amour*, Jack et sa mère se crée un monde à eux fait des plus beaux moments remémorés et magnifiés par leur imagination d'enfants, leur manière à eux de dépasser la mort et d'atteindre l'éternité par esthétisme de vie : « L'éternité ? Elle était peut-être dans nos après-midi lorsqu'ils s'éternisaient et dehors, le ciel...un camaïeu de rosâtres » (Léger 1973, 152). Dans de nombreux romans, Léger reprend l'idée de l'éternel retour de Nietzsche qui est une philosophie de vie affirmant le pouvoir de la volonté humaine de cultiver ses qualités, de s'affiner, de rejeter le bestial en soi, de rechercher la

beauté et en se parfaissant, de transformer le monde et de devenir ainsi « nécessaire » dans l'ordre de l'univers par sa seule volonté » (Léger 2007, 456). Dans *Un ciel si fragile*, Tadeuz refait le monde et les personnes qui l'entourent selon sa conception de l'esthétisme pour exister dans un univers raffiné par la poésie. La perte de Mina lui enlève une partie de sa propre image car la pureté qu'il avait imaginée et créée en elle s'évanouit par sa disparition et lui fait se confronter à la réalité de son être, à sa temporalité et à la peur qui en découle : « Et dans quelques années, que me restera-t-il de toi ? c'est-à-dire de moi aussi, de la part de poésie que tu étais en moi ? » (Léger 1975, 131). Que ce soit Tadeuz, Abel, Arnhein ou autres personnages des romans de Léger, tous croient en la poésie des éléments et de l'homme et projettent leur amour d'eux-mêmes dans une vision sublimée du monde dans lequel ils désirent vivre et auquel ils attachent un pouvoir transformateur par la contribution poétique de chacun. Tout acte de création provient d'un désir ou d'une jouissance chez Léger (2007, 72) qui affirme la vie et qui, le désirant ou non, transforme le monde par une vision réalisée de la beauté.

Par la poésie se crée une nouvelle réalité par le lien formé entre l'homme et le monde, une appropriation du monde par les mots transmettant les couleurs et les sons, illustrant les correspondances entre l'inconscient de l'artiste et le monde réel qui sont en fait une projection de soi dans la nature et une introjection de visions. Pour Brown un sens nouveau peut se créer qui serait un sens érotique de la réalité, une fusion ressentie de l'être avec le monde non pas par la raison mais par le sensoriel, par une volonté de se défaire de l'esprit de séparation élaborée lors du processus d'individuation et d'atteindre l'intégration du psychisme comme intégration de la race humaine et du monde avec lequel nous sommes pour toujours et malgré tout inséparablement connectés (Brown 1966, 87). La contre-culture des années 60 cherche dans son imagination visionnaire un sens de communauté humaine qui trouve un accord par une nouvelle sensibilité, une rationalité libidinale ou un sens érotique de la réalité. Orphée et Narcisse sont pour Marcuse les symboles de la joie, de la paix, de la libération du temps qui jusqu'à présent a servi à opprimer l'homme et en fait un instrument du système. Pour Brown, une libération totale signifie un nouvel équilibre entre Eros et Thanatos et non leur exclusion alors que la vie et la mort qui forment au niveau organique une unité s'excluent au niveau social. La mort fait cependant partie de la vie car c'est elle qui l'inspire et lui permet de développer sa force de croissance face à la destruction. Tout état tendant à l'anéantissement de toutes peines est ainsi

condamné au néant puisque la mort éveille la vie et que la vie attire la mort puisque tous deux se complémentent et se renforcent. Dionysos est l'image de l'homme libéré des limites de l'ego, qui abolit les principes de fragmentations pour retrouver l'unité mais une unité dépassant l'individuel pour rejoindre le tout. Dionysos est celui qui fait de la mort une fête, qui trouve son inspiration dans la mort. Chez lui l'instinct de mort et le principe de plaisir s'allie, renforcé par la communion de tous. Seulement si Eros c'est-à-dire l'instinct de vie s'affirme dans la joie alors la peur de la mort n'a plus d'emprise. Affirmant la vie par le jeu, l'homme affirme aussi la mort et par cela lui enlève son pouvoir et lui fait au contraire magnifier et célébrer la vie par la fragilité de l'instant. Selon Guido de *Ocean Boulevard*, l'homme souffre d'être dépossédé de sa culture car par la perte de celle-ci l'homme est dépossédé de ses instincts que ce soit celui de vie ou de mort. L'être humain se retrouve dans toutes les créations artistiques qu'elles représentent la beauté ou la laideur car toutes deux font partie de l'espèce humaine qui « git aussi bien dans le regard qui torture l'enfant que dans les yeux clos du pianiste attentif, recueilli » (Léger 1982, 251). Par l'art, Thanatos et Eros se réconcilient car tous deux y sont impliqués par l'acceptation de la mort et le désir rendu commun par le biais de l'œuvre de tendre vers la vie. La force libidinale que l'artiste investie dans sa création sous forme sublimée permet d'atteindre l'intemporel et l'universel et de déjouer c'est-à-dire de défaire par le jeu l'emprise de la mort. La musique d'Arnheim exorcise le désir profond de l'homme de s'anéantir, de retourner à l'inorganique, un état sans souffrance. Arnheim introduit dans sa musique le désir de mort mais qu'il transforme en désir de vie, en volonté d'aimer l'autre et termine ainsi le dessein de repli sur soi : « L'amour se fond à l'éternité, le désir se confond au désir de s'anéantir. Le mouvement à l'immobilité. La vie à la mort [...] sauf que tout à coup : coup de cymbale, chahut de trompettes, soupir. Les amants chantent qu'ils ne veulent pas mourir, non ! mais vivre ensemble » (Léger 1986, 145). Dans la *Passion selon moi*, Paul Smaïl compare l'attitude du toréro à celle de l'homme qui assume la réalité de son existence et fait de la mort qu'il porte en soi et qui charge une force de créativité pour parer en beauté l'inéluctable. Le temple dans le vocabulaire de la tauromachie est l'accord en mesure du toréro avec l'animal, symbole de la mort, afin de le dominer. Pour Smaïl, s'assumer homme est trouver l'harmonie entre les instincts, ne renier ni sa violence, ni sa vitalité (Smaïl 1999, 116) et refaire indéfiniment son deuil (*Ibid.*, 137) c'est-à-dire accepter la part mortelle ou de mort en soi mais en y puisant l'inspiration de la sublimer et

trouver même dans le deuil une beauté nouvelle « une splendeur solennelle et tendre » (Léger 1988, 20).

## Chapitre 7

### Le narcissisme comme esthétique

L'esthétisme, étymologiquement la science du sensible, est une discipline philosophique dont l'objet est la perception de l'art. Le conte de Narcisse, comme l'œuvre de Léger est une réflexion sur l'esthétique comme nous le démontrerons dans ce chapitre. Léger a été de 1967 à 1968 étudiant dans ce domaine de la philosophie et son écriture reflète son intérêt pour l'étude de ce qui est intrinsèque à l'art. Dans le conte d'Ovide, Narcisse se mire dans le miroir des eaux, le reflet devient l'œuvre et nous fait réfléchir sur les émotions et les jugements inspirés par l'image spéculaire rendue par la nature. Dans ses *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la métaphysique*, Baumgarten a introduit au XVIII<sup>e</sup> siècle le néologisme esthétique en délimitant cette discipline philosophique par la distinction faite par Platon entre les choses sensibles et intelligibles. L'esthétique est l'étude du sensible, de ce qui est donné aux sens à la différence de ce qui touche l'entendement. Narcisse ne se reconnaît pas dans son reflet, seules ses émotions le guident dans son appréciation de lui-même mais une fois que Narcisse comprend que le beau jeune homme qu'il admire n'est qu'une projection de son propre corps sur l'eau, il devra se défaire de son individualité pour être à nouveau œuvre d'art sous la forme d'un narcissisme, objet de contemplation. Une définition plus large donnée à l'esthétique est celle de la science du beau ou de la philosophie de l'art. Comme science du beau, l'esthétique a donc un caractère normatif c'est-à-dire qu'elle entend énoncer les règles générales constituant le beau. Comme philosophie, l'esthétique veut mettre en valeur l'essence de la beauté sensible. Dans le conte, Narcisse en nommant ouvertement ce qui fait la beauté de son visage applique les règles de l'équilibre et de l'harmonie mais au delà des propos du jeune homme, le conte est dans son ensemble une réflexion sur l'essence et les fins de l'artefact qui est l'art compris comme construction de l'esprit humain. L'essence de l'art et sa fin ultime réside dans le dépassement du reflet spéculaire où Narcisse projette son idée de beauté pour atteindre l'universel par la projection d'une idée esthétique désindividualisée sous l'image de la fleur offerte au plaisir de tous. Cette beauté est à différencier comme le fait Hegel de la beauté naturelle car en soi elle est transformation de la beauté humaine imagée par Narcisse par une beauté universelle s'exhalant par le regard de tous : « Le beau artistique est supérieur au beau naturel car il est produit de

l'esprit [...] Le beau artistique tend sa supériorité du fait qu'il participe de l'esprit et par conséquent de la vérité » (Hegel 1929, 311).

On observe trois approches générales de l'esthétique. La première est l'étude de l'objet esthétique lui-même et une réflexion sur l'essence du beau. La deuxième approche est celle qui tend à éclaircir les fins et les buts ultimes de l'art. La troisième est celle qui différencie le sublime du beau comme cela est reflété à la fin du conte de Narcisse où l'on passe d'une conception individuelle de la beauté à une idée universelle habitée par l'idée de la mort. Nous identifierons ces trois approches à la fois dans l'œuvre de Léger et dans le conte de Narcisse, tous deux étant une réflexion identique sur l'art qui depuis toujours a été un des sujets de prédilection de la pensée philosophique.

## 7.1 L'essence de l'art

Pour Platon, l'art est une imitation de la nature qui elle-même n'est qu'apparence. La vraie réalité n'est pas celle des objets sensibles mais le monde idéal et abstrait peuplé par les idées. Dans l'allégorie de la caverne, Platon développe sa théorie du monde des idées séparé du monde sensible et de la nécessité de se détacher de l'opinion et de la foi pour se tourner vers le monde de la vérité, celui de l'intelligible représenté par le soleil. Selon lui, l'œuvre d'art est éloignée de la réalité au troisième degré car elle est copie d'une idée idéale de l'objet qui lui-même était produit de l'imagination humaine (1997, 1140). L'art est donc l'illusion suprême, c'est-à-dire qu'il ajoute de l'illusion à la première illusion qui est le monde donc il est apparence de l'apparence. Narcisse projette dans l'eau du lac sa conception de la beauté. L'image qui lui semble réelle est un reflet de son idée de la beauté. La nature devient l'artiste qui reproduit une image dans laquelle Narcisse projette son abstraction du beau. Narcisse est ainsi créateur de l'idée et spectateur de cette idée incarnée en reflet. La nature qui lui enlève la vie lui fait cependant dépasser son individualité en l'intégrant à une conception universelle du beau. Cette universalité est basée au départ sur un leurre mais elle devient essence quand elle dépasse l'individuel pour trouver l'accord de tous. Dans son roman *Maestranza*, Léger dit retranscrire en vrac ce qu'il dérobe au vécu, noter au vol les faits, les mots, les pensées sans chercher à y mettre

un ordre qui ne pourrait de toute manière n'être que factice (2000, 49). Léger retranscrit un réel semblant encore plus réel en puisant dans les œuvres de fiction de ses prédécesseurs, dans les livrets de musique et de poésie, même dans « la poésie des mots notés dans un livre de tauromachie » (*Ibid.*, 115). Il considère l'écrivain, ironiquement, comme un traître à qui il faut de la vie, du vivant grâce auquel il fera plus vrai que nature (Léger 2006, 14) ou un chasseur de papillons, un Nabokov, un naturaliste (*Bibi*, 28). L'écrivain est aussi un truqueur, un maquilleur (*Ibid.*) car depuis Cervantès, l'art tend selon Léger à refaire le monde au gré d'une fantaisie réaliste (Smaïl 2001, 12) car l'art est travail d'artisan, recreation travaillée d'une réalité plus vraie toutefois basée sur les éléments de faux du réel. L'art romanesque est pour lui le jeu du vrai avec le faux et du faux avec le vrai, un illusionnisme qui désillusionne, qui dément l'illusion entretenue par la société. L'art est pour notre auteur « un caillou dans la mare où se mire Narcisse » (Léger 2000, 120) car il défait le reflet, le sentiment de vérité de ce que l'on perçoit pour y mettre à la place sa propre illusion mais magnifiée par le travail de l'artiste. Léger retranscrit le réel ou les illusions qui le constituent pour faire de l'illusion romancée un moyen de révéler la vérité du faux. Alchimiste du romanesque, Léger transmute le vrai en faux et vice versa pour atteindre une nouvelle réalité plus précise, afin de lui donner un sens tout en exprimant son désordre irréductible, tout en clamant que le « roi est nu et l'écrivain Dieu » (Léger 2006, 678). La vraie vie est pour Léger dans le monde réellement renversé de l'art dont l'artiste est le créateur. L'œuvre d'art est ainsi une remise en question de la légitimité du réel et une création à un niveau plus élevé de l'esprit. Cette idée d'une réalité plus haute est conforme à celle d'Hegel qui soutient que loin d'être de simples apparences, les manifestations de l'art possèdent une existence plus vraie que celle du monde vécu (1929, 318). Dans *Die Philosophie der Kunst*, Schelling maintient que les vrais archétypes des formes peuvent être reconnus dans l'art ainsi que la manière dont les choses sensibles procèdent de ces archétypes. Nous avons vu dans le chapitre 5 l'importance des archétypes dans l'œuvre de Léger et dans le conte de Narcisse. Les archétypes comme fondement des expériences répétées de l'humanité ont été dans leurs manifestations une inspiration pour les arts qui en poétisant leur forme nous laissent percevoir leur influence sur l'être et son devenir. L'archétype de l'enfant se retrouve dans le vécu des personnages des romans de Léger pour nous laisser entrevoir une vérité sur laquelle nous ne pourrions réfléchir autrement.

Aristote, à la différence de Platon, pense que le beau ne réside pas dans l'idée, son essence, mais dans la représentation elle-même à condition d'être proportionnée, chaque partie devant être accordée au tout. L'essence de l'art est pour lui plutôt dans son utilité. Aristote reprend Platon en soulignant que l'art est imitation de la nature dont il recrée la beauté mais il s'écarte de Platon en soutenant que l'art devient par cela moyen d'accès à la vérité car la poésie qui imite la nature humaine nous apporte une connaissance de l'homme. Aristote voit deux causes à l'origine de l'art. Tout d'abord il s'agit de la tendance naturelle de l'homme à imiter et à prendre plaisir à la contemplation de la représentation. Tout être a une disposition poétique c'est-à-dire la capacité et l'aspiration de créer en sons, en mots ou en images une imitation : « De même que certains imitent par les couleurs et le dessin bien des choses, de même que les autres imitent par la voix [...] Tous réalisent l'imitation par le rythme, le langage, la mélodie combinée ou non » (1971, 1446). D'un autre côté l'être prend plaisir à trouver une vérité dans la représentation. La tragédie est par exemple une reconfiguration des actions humaines en tant qu'actions type. Le poète dans son travail de fiction modèle son histoire en l'épurant mais le discours du poète est aussi esthétique c'est-à-dire qu'il suit des principes esthétiques pour atteindre la beauté de l'ensemble et pour qu'une certaine cohérence régisse la mise en œuvre d'art. Pour Léger, l'art est une copie plus vraie du réel et n'a pas à se justifier car sa seule morale est de donner du plaisir (*Bibi*, 30) mais l'art est aussi pour lui un moyen d'accès aux profondeurs de l'être et une mise en valeur de celles-ci par l'ouvrage esthétique de l'artiste. Dans le conte d'Ovide, Narcisse prend plaisir à contempler son reflet qu'il construit délibérément harmonieux, il semble ainsi affirmer que sa recherche d'un idéal de beauté n'était pas vaine car l'être idéal existe au-delà des apparences. L'origine de l'art et en particulier du roman comme le soutient Léger est le jeu des apparences, du vrai avec le faux qui nous dévoile cependant une vérité autrement insaisissable. C'est par le doute et l'illusion des miroirs que l'art atteint la vérité comme le veut la philosophie du siècle d'or espagnol auquel Léger se réfère dans son œuvre. Le siècle d'or qui pour Léger représente la période d'apogée de l'art est « le siècle des miroirs, des profils perdus, des lignes de fuite à faux, des reflets sur le marbre et la glace du trompe l'œil, du clair-obscur » (2003, 277) mais il est aussi le siècle de l'harmonie des formes et de la proportion. Avec la fin des certitudes et de la foi et la recherche du plaisir des sens, l'art de ce siècle auquel Léger tend dans son œuvre n'a jamais été aussi proche de la vérité car c'est dans le jeu du faux avec le vrai que se défait l'image individuelle pour atteindre l'essence poétique de l'homme. Léger aussi dit avoir privilégié deux

moments de l'histoire qui représente la mise en valeur de l'individu. Il s'agit du mouvement néoplatonicien à Florence qui voit naître à la cour des Médicis un homme nouveau, libre des jougs idéologiques et le mouvement viennois au début du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la grande guerre qui libère l'homme de la religion et de Dieu pour mettre en valeur l'individu dans toutes ses dissonances et résoudre en terme d'harmonie toutes incertitudes et contradictions de l'être (Léger 1982, 183). Dans l'œuvre de Léger et dans le conte de Narcisse le trouble assumé et délibérément recherché de l'identité permet d'atteindre la vérité de l'être. Cette idée se retrouve chez Heidegger qui soutient dans son œuvre *Philosophie der Kunst* que tout essai voulant connaître l'origine de l'œuvre d'art se meut sciemment dans le domaine de la question de l'essence de l'être. Dans *On en est là* Léger écrit que tout son art réside dans sa capacité de noter ce qu'il extirpe du réel mais aussi ce qu'il trouve dans les romans d'autres auteurs. Quelque soit la réalité de laquelle il tire son inspiration c'est toujours son autoportrait qu'il dépeint (Léger 2003, 278). Dans *Ocean Boulevard*, Léger soutient que tous ses romans ont depuis toujours décrit sa maladie mentale (1982, 10), ses différents personnages ou doubles qui résident en lui. Pour Léger, son art est similaire à celui des ménines de Velasquez où le peintre, auteur du tableau se représente en peintre (Léger 2006, 276) comme Léger qui dans ses romans en est le personnage principal souvent narrateur ou formé par l'ensemble de ses caractères romanesques. La composition complexe et énigmatique de son œuvre remet en question le lien entre la réalité et l'imaginaire et questionne le rôle et la présence de l'écrivain dans le roman et celui du lecteur. Pour Narcisse, l'image qu'il construit par sa propre imagination et qu'il laisse deviner au lecteur du conte n'est finalement qu'un reflet de lui-même. L'art est ainsi ironie, mise à l'écart de l'artiste par lui-même pour peindre sa propre caricature, retrait et projection du créateur dans l'œuvre mais aussi projection du spectateur, finalement l'être est au cœur de tout art et l'ironie en est le moteur : « Mais de qui se moque-t-il en laissant planer le doute ? du sujet qu'il peint ? ou de celui qui regarde le tableau et par artifice du peintre ? est celui-ci aussi sujet du tableau pris au piège de la fiction ? » (Léger 2006, 279). Dans toute œuvre proprement romanesque, l'art est au deuxième degré celui du faux qui se donne pour vrai pour créer l'être en lui-même mais dans l'œuvre de Léger, le faussaire s'implique sciemment dans l'histoire.

L'art est un artefact c'est-à-dire une production humaine comme l'image de Narcisse qui est le reflet d'une forme humaine sur l'eau et n'existe pas en dehors d'elle-même. L'image est ainsi

une réalisation de la pensée, une concrétisation de l'idée du beau. Pour Kant, l'art n'a pas pour but la réalité objective mais la beauté de la forme. La conception de Kant dans son œuvre *Critique de la faculté de juger* est formaliste alors que la conception réaliste d'Aristote affirme que l'art a pour fonction l'imitation. Pour Kant le jugement de goût est seulement contemplatif, il est le fruit d'une satisfaction désintéressée et vide l'art de tout pouvoir pratique. Le jugement de goût est réfléchissant c'est-à-dire qu'il renvoie aux facultés du sujet à ses sentiments et non à la matérialité de l'objet ou à sa détermination. Les facultés intervenant dans le jugement sont l'imagination c'est-à-dire la capacité d'unifier en une image la diversité du sensible et l'entendement, donc la capacité de construire une synthèse conceptuelle. Dans la représentation esthétique, il n'y a pas de concept ; pourtant l'entendement et l'imagination ont le libre jeu. La représentation de l'objet est considérée sous la notion de beauté et la beauté semble s'incarner dans l'objet ; pourtant il n'y a pas de concept de beauté. Du particulier on approche le général c'est-à-dire l'idée de beauté et la beauté comme notion sera schématisée pour lui donner une image particulière. Le jugement esthétique est subjectif car il repose sur des principes subjectifs non déterminés par un concept et ni par l'idée d'une finalité. Tout objet perçu soutient le libre jeu de l'imagination, a un charme par l'imagination et l'art qui acquerrait une finalité serait vite ennuyant. Pour Kant le beau est ce qui plaît c'est-à-dire qu'il est lié au jugement mais l'idée produite par laquelle le beau se définit est esthétique et ne dépend pas de l'objet mais de notre jugement. Léger désire redonner par le flux de l'écriture et à coups d'impressions fugitives la beauté qu'il puise dans le monde, celles qui constituent la vie comme «le flou, la vibration de la lumière, le mouvement du vêtement, les effets de la brume et du vent » (Léger 1982, 164). Il veut laisser la parole à l'affect, à la sensibilité et comme les impressionnistes esquisser sur papier ce que ses émotions produisent de ce qu'elles contemplent et trouver par l'art dans les dissonances et les diversités du vécu une consonance. Le roman donne libre court à l'imagination à la fois pour reconstruire un réel plus appréhensible mais aussi pour notre pure plaisir en nous menant dans l'univers de la fantaisie qui nous plonge dans une réalité parallèle et qui nous fait ressentir des émotions comme si nous les vivions réellement. Dans *Autoportrait au loup*, Léger nous explique que « les madeleines de Proust n'ont de goût que romanesque » (1982, 161) car elles sont le fait du souvenir du narrateur du roman et non pas de Marcel Proust même. Pour Léger, le jeu du roman se joue à trois avec l'auteur, ses personnages et ses lecteurs dans un espace secret, en dehors du réel, dans l'apesanteur de l'imaginaire (Léger 2000, 128), ainsi peu dépend de

l'identité réelle de l'auteur si ce qu'il écrit semble cohérent, compréhensible, imaginable pour le lecteur. On a souvent reproché à Léger d'avoir usurpé l'identité d'un jeune Beur en écrivant les romans de Paul Smaïl mais beaucoup de ses lecteurs issus de l'immigration maghrébine lui ont écrit qu'ils appréciaient de pouvoir se retrouver et revivre leur expérience et le sentiment vécu de leur vie dans le monde fictionnel de Paul Smaïl, lui-même fictif (Smaïl 1999, 51). Dans son œuvre Léger fait parler l'imagination et le cœur avant l'intellect et ajoute au dessin du moi « les nuances, les ombres, les couleurs » (Léger 1982, 163), en gardant l'aspect fragmentaire, fugace et même incohérent des choses vues et ressenties, des pensées et des faits. Léger ne retravaille pas trop les motifs de son œuvre, il se fie à sa première impression et fait revenir en mémoire la chose vue « avec toute sa charge émotionnelle » (Léger 2000, 52) qu'elle révélait alors si puissamment. Léger suit en lui la petite musique intérieure, la sonorité des mots justes, l'allitération, la mesure et la rime reprenant tout à la fois des thèmes qui lui sont connus dans une écriture aux lignes harmoniques qui lui sont propres. L'écriture devient musique portant instantanément le message aux sens, dépassant le concept et créant l'idée par le son : « Je choisis le son avant le sens, le son des mots vrais » (Léger, *Clips* 3). Pour lui, chaque mot est unique dans sa nuance, son propre son, son affect et évoque quelque chose qu'aucun de ses synonymes ne saurait évoquer. Léger cherche les mots justes, les répète pour faire écho à sa sensibilité « En ce lieu obscur du moi où les mots paraissent retentir de pleurs et de rires en se heurtant à des émotions plus primitives, à des sentiments d'avant la parole » (Léger 2006, 116). L'écriture s'associe chez Léger à la peinture car son désir est de peindre par fresques, sans forcer, fastueusement mais aussi fragilement comme cela vient comme si le livre s'écrivait ou proliférait par lui-même : « À la détrempe, par larges touches claires dans le glacis frais. Du rose, du bleu, du jaune... Un peu de noir de fumée pour les ombres. De la craie en rehaut... Vite ! avant que le fond ne prenne » (Léger 2006, 876). Dans le grand art, l'intention créatrice qui est donnée à voir par la technique de réalisation, sa conceptualisation ou stylisation se dérobe toute à la fois car chaque invention romanesque qui a pour but d'émouvoir le lecteur s'estompe par le vécu fictionnel dans lequel l'imaginaire de ce dernier est plongé.

Pour Heidegger, l'œuvre est une chose qui renvoie à une autre qu'elle-même et qui vise à une unité tout en étant une manifestation sensible de l'esprit. L'œuvre est le produit de ce qui constitue l'étant c'est-à-dire l'origine de l'être. Le langage poétique nous fait voir le monde dans

le processus de son éclosion phénoménale, dans l'avènement de l'être. Par la présentation propre à l'œuvre d'art, la chose cesse de se référer à d'autres étants pour s'ouvrir vers l'être et pour dévoiler l'être dont elle provient. L'œuvre d'art n'exprime pas la subjectivité de l'artiste mais exprime l'être qui est manifesté par l'étant aussi bien que dissimulé par lui. L'artiste est celui qui se défait de l'usage de la chose et révèle l'origine ontologique de l'étant. L'art n'est donc pas mimésis mais avènement de la vérité au-delà de l'usage et de tout système de référence définissant l'objet et son utilité. L'éclosion de l'étant dans sa vérité correspond à la beauté. Tout art est poème, la révélation de l'être par l'image : « Seule cette éclaircie confère et assure à nous autres hommes un passage vers l'étant que nous ne sommes pas ainsi que l'accès à l'étant que nous sommes nous-mêmes » (Heidegger 1980, 21). Léger dans *Maestranza* condamne la tendance de la société à rechercher la transparence de l'art en refusant l'artifice et le jeu et son incapacité de voir dans l'œuvre artistique la présence d'un autre motif par delà le sujet représenté (Léger 2000, 73). Dans *Ocean Boulevard* un sujet distinct se révèle sous la première couche du tableau que Guido a acheté et qui semblait n'avoir que peu de valeur. Guido parvient par son imagination et son intuition à reconnaître la survivance d'une autre peinture dans celle acquise et à déceler l'énigme de la toile pour découvrir que le motif du vieillard faisant violence à l'enfant représente la violence sociale sous l'autorité du père faite à toute innocence. L'enfant mort ou meurtri, cette figure récurrente dans l'œuvre de Léger qui dit porter en lui « l'immatérielle dépouille de l'Autre » (Léger 2000, 160) et qui peut s'appréhender en extrapolant comme une image retraçant le heurt nécessaire à la domestication de l'être qui commence dès la phase œdipienne. L'agresseur est aussi l'artiste qui se révèle dans son art et qui semble tirer son pouvoir de création des « noirceurs mêmes » de son être intime. Dans *Ali le Magnifique*, Léger compare l'art vrai à la boxe (2001, 502) car finalement l'artiste se fait violence en faisant ressurgir en lui par son œuvre la part caché et sombre que chacun porte en soi. C'est ainsi que Léger juge la force de l'art d'auteurs comme Mishima ou Proust comme provenant des ténèbres de leur être et dont le raffinement supérieur de leur « moi éthique ou esthétique ne fait plus qu'un, puisant directement dans les excréments du ça » (Léger 1982, 96). Léger dans l'étude de la vie et des romans de Proust et de Mishima cherche à dévoiler les forces à l'œuvre dans leur travail de création qui auraient d'après lui comme origine une perversion de leur être, un désir de cruauté et d'amour envers les hommes, un désir d'être puni et de punir (*Ibid.*, 96). Cette force ténébreuse édifiant l'œuvre est celle que Léger reconnaît aussi dans la sienne. Le travail de

l'artiste est donc pour reprendre Heidegger une manifestation de l'être véritable, celui qui est à la fois victime et bourreau, pervers et perversi. Dans *Ocean Boulevard*, le vieillard de la peinture de Guido est le moi éthique de l'artiste brutalisant par sa force et son autorité l'enfant mais il est aussi celui qui a souffert tout en étant un moi esthétique recouvert par le voile de l'art enveloppant et donnant les contours du vieillard et de la scène de la violence octroyée. Dans le conte d'Ovide, Narcisse en recherchant la beauté pure et innocente dans l'image intouchée et entière se meurtrit et prend un plaisir inconscient à vouloir atteindre l'illusion fétiche. L'image de Narcisse qui au départ était belle se révèle hideuse par les meurtrissures que lui fait endurer l'artiste et qui découlent en fait de l'utilisation du langage dont Narcisse se sert pour décrire ce qu'il perçoit et qu'il veut à tout prix posséder.

Autre philosophe de l'esthétique, Plotin comprend le beau comme étant de nature spirituelle et il le rattache à la volonté d'unité à laquelle tout être tend. Ce qui est beau est pour l'homme ce qui présente des formes et une juste proportion. Au contraire, l'être qui est attiré par la beauté car elle représente l'un, juge laid ce qui est informe, insaisissable comme si l'indéterminé le plaçait devant le néant et le vide dont il veut se protéger (Plotin 1991, 10). De même, Narcisse qui trouve dans le cercle de sa réflexion l'aboutissement de sa quête est semblable à l'artiste qui par l'art va à la recherche de lui-même ou de l'Autre donnant forme à l'indéfini. L'artiste tend à cerner son moi et tente de trouver « les contours souhaités pour envelopper sa grande âme » (Gide 2008, 5). Narcisse voit dans le miroir des eaux le monde qui l'entoure, qui prend forme par son regard mais ce monde est celui des apparences et des reflets. Narcisse veut retrouver la forme première qui selon l'interprétation d'André Gide appartiendrait au paradis perdu, au jardin des idées immortelles qui n'ont jamais été inscrites dans les livres ou prononcées par la parole et qui sont seulement ressenties par l'intuition. Le poète visionnaire, lui, est capable d'aller au cœur des choses, de rechercher l'intime et par l'image sublimée de transmettre l'essence qui est autrement inexprimable car l'entendement qui équivaut à la conceptualisation et à la différenciation ne peut approcher la nature des choses. Cette idée de l'inexprimable dans les arts se retrouve chez Hegel qui voit l'entendement comme incapable d'appréhender la beauté car au lieu de chercher à atteindre cette unité, il maintient séparés et indépendants les divers éléments dont la beauté est constituée. C'est la subjectivité qui par contre est la force qui maintient la beauté en son accord. Le conte de Narcisse en tant que philosophie de l'esthétique se rapproche de celle d'Hegel qui

voit l'art comme la manifestation sensible de l'idée (*Ibid.*) et qui s'éloigne de la simple idée de l'imitation mais s'écarte aussi de l'idée kantienne de la séparation de l'art et du désir car Narcisse désire retrouver l'Autre en soi, l'unité de son être, l'image faite humaine de la beauté. Ce que Léger recherche dans l'écriture est de dire son déchirement d'être double (Léger 2006, 28) mais aussi le désir de l'Autre. Léger reprend le suicide de Mishima comme l'image poétique et ultime du déchirement de l'être et utilise souvent comme motif dans ses livres les personnages de Bacon à la fois tragiques et clownesques, à l'apparence inachevée à laquelle il compare sa propre apparence. Le sentiment d'être disloqué, de ne pas former un corps entier est un leitmotiv de son œuvre et explique sa quête et sa volonté de se construire par l'art littéraire. L'art est apte à redonner l'insaisissable et le frémissement de l'être et de faire du manque un tout alors que l'entendement ne peut cerner l'être dans son entier et ne peut exprimer le flou, ce rien que la poésie chante et que l'essai tait (Léger 1982, 215). Pour mieux voir et pour mieux se définir, Léger se masque d'un loup qui dissimule la part caché de lui-même que révèle la complexité de son être. Dans *Autoportrait au Loup*, Léger dit avoir toujours écrit sa maladie mentale sous le couvert de masques acceptant la part de mort en lui et prenant l'apparence de l'Autre pour pouvoir se construire dans son entier, l'être fictif se greffant sur l'être en souffrance d'être séparé et trouvant hors du monde intra-utérin que Léger dit n'avoir jamais quitté puisque mort-né (*Ibid.*, 66) le réconfort du monde imaginaire de l'art. Le titre du second livre de Léger *Le Bleu le bleu* connote tout à la fois l'enfant mort-né et le monde des ciels en lesquels Tadeuz dans *Un ciel si fragile* a toujours voulu croire. L'écriture qui exprime le sentiment de déchirement offre à l'artiste une résolution esthétique de ce déchirement (*Ibid.*, 179) et le sentiment de l'Un.

Dans *Le banquet*, Platon explique par la voix de Diotime les étapes nécessaires pour atteindre la connaissance de la beauté en soi. Délaissant l'admiration de la beauté d'un corps l'homme se tournera vers la beauté de plusieurs corps puis vers celle des belles occupations puis des belles connaissances pour arriver à la connaissance ultime de la beauté par la science du beau (Platon 1997, 481):

C'est en prenant son point de départ dans les beautés d'ici-bas pour aller vers cette beauté-là, de s'élever toujours comme au moyen d'échelons, en passant d'un seul beau corps à deux, de deux beaux corps à tous les beaux corps et des beaux corps aux belles occupations et des occupations vers la belle connaissance qui sont certaines puis des belles connaissances vers cette connaissance qui constitue le

terme, celle qui n'est autre que la science du beau même dans le but de connaître finalement la beauté en soi.

Ainsi pour Platon, la pierre d'où est sculptée la statue d'un dieu est belle grâce à la forme que l'art y introduit c'est-à-dire grâce à la concrétisation de l'idée de l'artiste qui participe à l'art et à l'idée supérieure de la beauté comme Narcisse qui au-delà de sa propre représentation contribue par son mouvement artistique à l'idée de la beauté même après sa mort. Pour Hegel, le dessein ultime de l'art est de se dissoudre dans une forme plus élevée mais toutefois encore liée à la sensibilité. L'art est donc objet de contemplation au-delà de l'entendement et fait appel aux sens. Kant distingue deux usages de l'imagination, celui qui implique les sens et le concept qui implique l'entendement. Dans l'expérience esthétique, l'imagination est libérée du concept et est libre de conceptualiser elle-même ce qu'elle désire. Narcisse qui voit la beauté dans le miroir des eaux doit tout d'abord se libérer du concept de la beauté réelle pour pouvoir imaginer celle de l'image reflétée. Narcisse, artiste, reproduit dans son imagination une beauté déliée du réel à laquelle il applique son idéal. L'art est un monde à soi sans finalité, hors du quotidien, de l'utilité et de l'intérêt cependant régi par ses propres règles, il est objet de contemplation où l'imagination projette ce qu'elle convoite. La beauté qui est dans l'art reste immobile, d'elle en vient une autre une beauté inférieure par sa réalisation. Le narcissisme comme métamorphose du corps de l'artiste représente l'immortelle idée de la beauté que toute expression artistique ne pourra jamais entièrement approcher. Narcisse en dépassant sa propre sensibilité, en s'éloignant des amours terrestres puis de l'amour de son propre corps atteint le monde de l'idée pure indépendant de sa propre individualité, le monde de l'art ou de la beauté rendue universelle. Dans son *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, Croce fait une distinction entre représentation et expression. Le premier est selon lui sans importance pour l'art étant conceptuel et descriptif. Le terme expression est intuitif et présente le sujet dans sa réalité immédiate et concrète. Dans le conte, la réflexion du jeune homme dans le miroir des eaux est représentatif mais pour autant artistique car Narcisse y projette son idée de la beauté en une forme créée par lui-même par son regard sur le canevas liquide de l'eau, un regard qu'il doit auparavant isoler de l'Autre. Pour parfaire son œuvre en art, il faudra qu'il se défasse de son individualité marquée par la représentation sociale pour se transformer en figure abstraite, en une image poétique, celle du narcissisme comme aboutissement de sa quête du beau.

Dans *Ocean Boulevard*, Guido recherche toute sa vie la vérité vers laquelle il tend (Léger 1982, 91) en acquérant son propre style, en se forgeant un corps d'athlète et en s'adonnant à former son esprit par la culture. La vieillesse lui reprend cependant ce qu'il avait voulu acquérir et lui fait prendre conscience de la perte inéluctable de l'être qu'il a créé. Son retournement vers l'Autre, vers celui qui pourrait compléter la perte est aussi voué à l'échec car l'amour qu'il voue à Ira ne pourra jamais combler l'idée de scission : « Comme un fétichiste : tu es ceci, tu es cela et je jouis de ceci et de cela qui est à toi. Seulement l'unité, où était-elle – le moi ? Où est la vérité de ceux que nous aimons ? Comment la rejoint-on ? À quels moments fait-on corps avec elle ? De l'Autre, obtient-on jamais autre chose que des débris, des déchets, autant dire des riens ? » (*Ibid.*,

90). Dans *Le siècle des ténèbres*, Léger écrit que la passion romantique trahit la peur de la réalité et que la fusion recherchée avec l'Autre est en fait une revendication par l'oubli de soi d'oublier l'Autre (Léger 2006, 245) mais ce désir se heurte toujours à la singularité de l'être aimé. L'immersion dans un monde libéré de toutes tensions n'est pas atteignable par la recherche d'un amour absolu. Le style aussi éloigne de la vérité car le style est ce qui se désire et se dérobe sans cesse comme tout objet de désir. Le style ne peut ainsi jamais atteindre une réalisation complète et ne peut mener à la transcendance de la réalité car sa son origine est la scission par la volonté de singularisation et un appétit insatiable de perfection et de désir de soi. Guido s'insurge alors contre l'accaparante culture qu'il s'est bâtie et qui le harcèle, l'éloignant encore plus du cœur des choses. Les héros des romans de Léger doivent souvent endurer la mort pour approcher la vérité tant recherchée, pour atteindre l'apaisement et l'unité malgré le double en eux. Guido se suicide devant l'échec de ses tentatives de réunification, Ali se replie entièrement dans le monde carcéral, Falstaff, lui, trouve sa vérité dans le monde du théâtre. La résolution du déchirement au-delà du bien et du mal ne semble qu'aboutir pour les caractères des romans de Léger soit à la folie soit à la mort soit à l'art. Dans son autobiographie (Léger 1982) Léger comme Guido dit avoir voulu se construire un corps d'athlète et atteindre la perfection par l'ascèse sportive pour se libérer de lui-même par la légèreté d'un corps sous l'emprise de l'éreintement physique. Cet amour qu'il portait à son corps et la beauté qu'il y transposait se transfère plus tard à l'idéalisation de son amour pour Franck, ce frère ressenti comme jumeau. Finalement c'est l'art qui lui apporte la résolution de sa quête car comme Falstaff, Léger utilise le masque et le couvert de l'art pour atteindre sa propre vérité. Dans *Maestranza*, Léger nous parle de la vérité émanant

d'un certain art de vivre qu'il retrouve en Espagne, un jeu de séduction élaboré par l'apprentissage des gestes, des postures, des répliques qui revendique d'être aimé pour ce qu'on représente c'est-à-dire comme un être au naturel si peu naturel, aux attitudes si merveilleusement spontanées mais cependant inconsciemment travaillées par une culture faisant de la vie un art (Léger 2000, 71). Dans le spectacle monté de la corrida, Léger y trouve la vérité qu'il associe à la beauté, à l'intelligence et à l'éternité. La corrida est pour Léger un art qui comme la littérature désillusionne et construit au-delà du monde connu un monde plus dense en poésie, plus appréhensible, distillé pour en extraire l'essence.

Pour Platon, la peinture et la poésie sont des simulacres, des imitations, des reflets dans un miroir. L'essence des beaux arts est pour lui la mimesis, l'image séductrice de l'apparence. L'homme doit dissiper la fascination qu'exercent les imitations pour se tourner vers la contemplation des vérités métaphysiques, immuables de la réalité intelligible. Seul le monde des idées correspond pour lui au vrai, à un monde délié des tensions vitales. Dans les romans de Léger, il est souvent affirmé par les personnages que la vérité à la différence de la thèse platonicienne est dans les simulacres et les mensonges de l'art, que le faux est un moment du vrai « La vérité est dans les sentiments simulés, mimés, exagérés et cependant plus véridiques que les sentiments vrais. [...] réels parce que jeux et tenus pour tels » (Léger 1996, 217). Léger diffère de Platon dans son jugement sur la vérité de l'art qui est à comprendre pour notre auteur comme condensation et purification du réel par la poésie de l'image et non comme leurre ou simple copie. Il est à noter que Platon ou Léger tendent à dépasser la réalité donnée comme vraie c'est-à-dire l'illusion du réel pour atteindre l'origine et l'essence des choses que ce soit par la voie de l'art ou de la réflexion philosophique. Pour Léger, l'art est illusionniste, un jeu, un tour mais « s'il trompe, s'il ment il ne cesse d'être en quête du vrai – qui est aussi le beau. Ce qu'il vise c'est la vérité » (Léger 1982, 251). Platon, lui, recherche au-delà du monde de la sensibilité l'unité c'est-à-dire l'essence du beau. Une fois que l'être est libre du besoin et de la souffrance du désir, il peut atteindre la connaissance car la beauté pour être vraie est déliée du plaisir et de la douleur. Dans le conte de Narcisse, Narcisse immortalise la beauté après s'être dissout dans le monde par la voie de l'amour qu'il portait à lui-même. Pour Platon, l'éros nous amène à rejoindre l'essence du beau, nous aide à dépasser le particulier pour aboutir à l'universel c'est-à-dire au désir de la beauté même, de la forme et de son idée, éternelle, sans finalité, ni déclin.

L'homme est capable d'approcher cette beauté ultime car son âme l'avait vécu ultérieurement. Prisonnier de son corps et de sa sensibilité l'homme doit s'abandonner pour recouvrir la pure intuition de l'essence. Narcisse devra abandonner son amour pour les autres pour son amour de lui-même pour atteindre la beauté pure dans l'image abstraite de la fleur. Une fois débarrassé de son corps Narcisse peut faire éclore l'idée de la beauté, idée immortelle, réminiscence d'un paradis perdu des formes pures. Le monde des idées est un monde d'archétypes dont sont issues les choses du monde sensibles, des choses comme copies toujours imparfaites. Les choses copiées rendent impossible l'accès à leur essence mais il est possible d'y accéder par degrés de connaissance qui correspondent à divers degrés de l'être. Dans *L'allégorie de la caverne*, le prisonnier se détache du monde projeté sur le mur, il va au-delà de la souffrance de l'éblouissement et parvient à se détacher du monde de l'opinion pour se tourner vers le monde intelligible de l'idée représenté par le soleil. Les formes intelligibles transcendent le devenir, elles sont pures. La beauté absolue ne peut se transmettre dans les mots, c'est après sa mort que Narcisse atteint la beauté après avoir enduré la souffrance de ne pas pouvoir atteindre son image et une fois qu'il s'est tu. Narcisse devient philosophe lorsqu'il prend conscience que la beauté n'est pas réalité en soi et qu'elle est illusion. Ce passage à une connaissance plus vraie est porté par l'éros, par l'amour de l'Autre, puis par l'amour ni de soi ni de l'autre mais de la beauté comme idée indéfinissable car définir reviendrait à nouveau à différencier donc à aller contre l'unité. Seule la contemplation sans le vouloir-avoir permet d'intégrer en nous l'idée réelle du beau. Pour Léger, l'écriture découle du plaisir, de la libido et de la présence du désir. La souffrance en est l'opposé et l'empêche d'entendre la petite musique en lui qui lui permet de créer. Dans *Ocean Boulevard*, Guido cherche par le dressage du corps et de l'esprit à atteindre un équilibre entre le spirituel et le sensuel, une fusion de l'intellect avec le monde par l'éveil de la sensibilité aux pratiques culturelles. Par la culture il tend à « une excitation sans cesse plus poussée des sens » (Leger 1982, 251). Guido devient objet de sa propre sujétion au beau et au vrai et va sans discontinuer à l'assaut de lui-même mais ce dressage de sa sensibilité à la culture ne lui permet plus de ressentir d'émotions sans l'intermédiaire de la poésie du monde, de cette beauté même qu'il décèle dans l'horreur et le deuil. Pour ressentir une fusion de son être et du monde, Guido se voue à son amour pour Ira qui ne peut totalement le satisfaire et qui par la mort de celle-ci le plonge plus profondément dans le sentiment d'une aliénation de son corps au monde. Guido comme Narcisse ne peuvent pas atteindre le vrai par l'amour d'eux-mêmes ou de

l'autre à leur image et se donnent la mort par reconnaissance de la perte inéluctable. Que ce soit Narcisse ou Guido, tous deux ne peuvent pas consciemment atteindre la vérité de leur être entier à la différence de Falstaff qui lui découvre dans l'art un moyen de connaissance et d'unité idéale.

## 7.2 Les fins de l'art

Pour Kant, le beau ne peut pas être lié au désir car il relève de la satisfaction désintéressée, il ne peut être rapporté à l'utilité ou à la volonté d'avoir. Le beau est cette satisfaction qui naît par l'objet dont l'organisation qu'il présente stimule notre esprit et éveille notre imagination. Le beau laisse libre place à l'imagination et non au concept car ce dernier est toujours déterminé donc copiable. Toute tentative de reproduire une œuvre d'art par contre est contraire à son essence : « Si donc dans les jugements de goût l'imagination doit être considérée dans sa liberté, elle ne sera pas comprise en premier lieu comme reproductive, comme lorsqu'elle est soumise aux lois de l'association mais comme production libre et spontanée » (Kant 1989, 80). L'harmonie et l'équilibre sont à l'origine du plaisir ou du jugement de goût. Pour Léger le secret du naturel dans l'écriture nécessite un miraculeux équilibre entre l'artifice et le spontané, entre le négligé et la rigueur, « le précipité du cœur avec la raison » (Léger 2006, 117) alors ne se pose pas encore la question du style qui serait une conceptualisation du beau dans l'art. Narcisse trouve en soi par le biais de la symétrie de son reflet un sentiment d'unicité et de complémentarité avec lui-même. Narcisse est l'esthète goutant au plaisir que lui donne sa réflexion mais qu'il veut posséder et ce faisant en arrive à détruire la beauté de son image. Contrairement à la théorie de la volonté de Schopenhauer, Narcisse ne semble pas s'apaiser par la beauté qu'il contemple au contraire son désir de lui-même augmente plus il admire l'image dans le miroir des eaux. Narcisse s'émerveille de son reflet jusqu'à ce qu'il comprenne de quoi il relève. Cette prise de conscience fait que l'image autrefois ressentie comme belle perd de son attraction, engendre la lassitude et devienne banale : « plus la reproduction est semblable au modèle plus sa joie et son admiration se refroidissent si même elles se tournent vers l'ennui et le dégoût » (Hegel 1997, 99) Narcisse se meurtrit à sa réflexion c'est-à-dire à la répétition de l'effet de plaisir qu'elle produit et qui s'estompe sans la capacité d'acquérir l'image. Pour redevenir esthète, Narcisse devra se détacher du monde de sa propre sensibilité pour atteindre l'idée pure car la beauté est idée, produit de l'esprit et moment de vérité en soi. Dans *Casa la casa*, Paul

prévient le lecteur du danger de jouer de la fiction car vouloir vivre dans le monde créé par soi-même c'est-à-dire vouloir contrôler le réel par la fantaisie ne peut que mener à se heurter soi-même, soit que le monde fictionnel prenne le dessus et engendre une nouvelle réalité soit que la déception de la création devienne insupportable : « On ne touche pas impunément à la vie. La vie est sacrée. La fiction un danger [...] il craignait soudain que la réalité se venge de ses inventions romanesque » (Smaïl 1998, 159). *Autoportrait au Loup* révèle le danger qu'encourt Léger de prendre foi à ses mythomanies de juger le masque qu'il porte comme plus vraisemblable que le vrai visage qu'il cache (1982, 33), de tomber dans la folie d'un imaginaire s'éloignant complètement du réel et de vivre dans une réalité altérée par le mythe créé.

Selon Nietzsche, le poète ne peut jamais exprimer pleinement ce qu'il voudrait faire ressentir et la vision qu'il a eue (1973, 110) :

Son œuvre n'exprime jamais pleinement ce qu'il voudrait vraiment exprimer, ce qu'il voudrait avoir vu. Il semble avoir l'avant-goût d'une vision mais jamais cette vision [...] Grâce à elle il élève celui qui l'écoute au-dessus de son œuvre et de toutes les œuvres et lui donne des ailes pour atteindre les hauteurs où n'atteignent jamais sans cela les auditeurs.

Narcisse reconnaît son image dans le reflet de l'eau comme le poète qui ne peut que laisser son empreinte dans l'œuvre même la plus parfaite car l'idée ne pourra jamais purement s'exprimer dans le réel. Sa formalisation empêche son unicité comme Narcisse qui ne pourra faire un avec son reflet ou sa vision. Narcisse ne peut définir le beau par la qualité du vrai car ce qu'il perçoit comme beau est son propre reflet. Sa définition de la nature du beau tend à considérer le beau dans l'ordre du sensible, de la symétrie et de l'harmonie des éléments constituant le tout de l'image. Narcisse soutient la conception de l'art de la renaissance comme celle d'Alberti maître d'œuvre des règles normatives touchant au beau. Dans son œuvre *De la peinture*, Alberti cherche à définir les lois mathématiques de la beauté et soutient que l'art par l'imitation des lois naturelles peut atteindre la pureté des formes. Le sensible selon lui ressent les formes pures grâce au respect des figures géométriques et des proportions. Puisque dans la peinture le but est de plaire et d'émouvoir, le peintre devra par conséquent ne garder que les figures qui lui permettront d'atteindre ce but. Alberti analyse comment le tableau doit être fait pour que chaque surface et objet contribue à l'effet d'ensemble (1869, 138-139). Il recommande de placer dans le tableau un

personnage qui aura pour fonction d'indiquer ce qu'il y a à admirer et qui invite le spectateur à s'émouvoir (*Ibid.*, 157). Pour Léger, l'art ne peut jamais atteindre la perfection, joue au contraire de la dissonance et laisse à l'incertitude et au doute un rôle essentiel dans le processus de création. L'être est insaisissable car entre ce que celui-ci dit être et ce qu'il est subsiste toujours un flou, un rien qui est la vie même (Léger 1982, 214) et que la poésie entend chanter. L'art de Léger se veut art de l'ambiguïté et du flottement intégrant certaines dissonances émergentes de la vie en un ensemble à consonance car l'artiste sait tirer partie de sa souffrance et conclure par une fantaisie pour en appeler à la joie.

Léger reprend souvent dans ses romans Oscar Wilde qui postule que l'art n'imité pas la nature mais la nature imite l'art. Pour Léger, la littérature précède aussi l'existence car l'homme projette une idée dans la nature qu'il contemple. L'idée est première, la nature se transpose selon cette idée. L'être s'approprie par la pensée la nature et y projette des formes. La vision d'un paysage est par exemple associée à un tableau ou à une image tirée d'un roman. La vie semble alors copiée l'art car notre sensibilité s'éveille aux images qu'on garde en nous, qu'elles aient été vécues ou pas, et que l'instant remémore. L'homme habite artistiquement la terre c'est-à-dire qu'il crée des images que l'on projette devant soi et qui nous rendent le monde reconnaissable et familier. Le monde devient alors un miroir où se reflètent les œuvres, une vision magnifiée du réel existant par l'imagination humaine. La nature ainsi formée devient plus accueillante et permet à l'homme d'habiter le monde pour reprendre Hölderlin, autre poète souvent cité par Léger dans son œuvre. Dans *Wanderweg*, la musique d'Arnheim est la musique du monde et de ses bruits, elle se retrouve « dans les braillements des sioux des garçons [...] dans les piailllements des filles [...] dans le trot des chevaux, le roulement des calèches, les pétarades des moteurs à essence » (Léger 1986, 523), dans tout ce qui a inspiré le compositeur et qu'il a retransmis en musique. L'homme projette à l'extérieur de lui-même des moments de joie, des réminiscences rendues plus belles et plus précieuses par la poésie chantée du monde : « ce sont nos fêtes, des jours de vent et de roses, de l'harmonie, des bouts de chant, des idées décousues, du fracas, des vols, des triomphes des gloires. C'est poétiquement que l'homme habite la terre » (*Bibi*, 111) L'art comme moment de clarté laisse aussi ressentir une solidarité humaine en tissant « une toile arachnéenne, le fil écru de notre existence qui se trame à un joyeux surnaturel » (Léger 2000, 137) car par sa création l'artiste allège l'existence de ses semblables : « j'ai très tôt

recherché dans la littérature et l'histoire mes semblables, mes frères » (*Bibi*, 93). Le refuge qui est l'art met fin par l'imaginaire à la souffrance de l'homme (Léger 1996, 217). L'art est pour l'homme une grâce et par le pouvoir des mots il en acquiert aussi son humanité (Léger 2003, 218). La littérature est pour Léger le lieu d'un apprentissage et d'une connaissance du réel car lui-même a beaucoup appris sur la vie dans les romans de fiction qu'il a lus « Il y a toujours dans la littérature une allusion à ce qui t'arrive, la preuve que les autres ont souffert ce que tu souffres, que tu n'es pas seul au monde » (Smaïl 2003, 105). Dans *Le roman*, Dietrich apprend par l'intermédiaire des livres la vérité des sentiments et les mensonges du monde, tout ce qui est à attendre et à espérer mais aussi en quoi consiste le vrai par l'intermédiaire de la musique. Cette quête devenu un idéal trop élevé, trop haut à atteindre le rendra incapable de jouer et lui fera arrêter la musique pour se tourner vers l'écriture (Léger 2006, 386). L'art nous apprend aussi la sagesse. De ses lectures, Léger aura découvert avec Proust qu'aimer c'est n'aimer personne, avec Baudelaire que le spleen est un moyen de connaissance par une plus vive intelligence du vrai, par Stendhal que l'inquiétude du désir est plus important que la vanité satisfaite (Léger *Bibi*, 15). Pour Schopenhauer, l'art et en particulier la tragédie nous permet de nous identifier au héros tragique et d'apprendre le renoncement et la pénitence « l'esprit tragique est le chemin de la résignation » (Schopenhauer 1966, 1172). Le monde est présenté comme le terrain de combat des volontés qui ne peut procurer totale satisfaction. Narcisse est ce héros de la tragédie qui dans sa mort nous révèle un monde libéré de l'intérêt et de la raison, un monde sans tensions aussi paisible ou presque que la mort. Pour Aristote aussi, la tragédie permet à l'être de purger ses émotions destructrices par leur réification en œuvre d'art. L'art a ainsi une fonction cathartique par l'expérience de la pitié et de la peur. L'enjeu de l'artiste est d'éduquer en montrant différemment, en purifiant le réel pour le rendre plus apte à éveiller la conscience. L'art surtout tragique permet au spectateur de se délivrer de ses mots. Léger associe la tragédie et son pouvoir cathartique à l'art de la corrida qui purge de la passion et de la pitié par le spectacle de la mort et de la résurrection du toréro (Léger 2000, 88) et qui procure une joie commune, « manifestation d'un pessimisme fondamental, natif » (*Ibid.*, 90). Dans *Autoportrait au Loup*, Léger dit raconter son histoire sous la forme d'une tragédie qu'il associe à celle d'Œdipe se basant sur le secret d'un infanticide, d'une énigme à résoudre et d'un héros accablé par le sort (Léger 1982, 16). À 20 ans Léger a pris comme nom d'artiste celui de Melmoth, l'homme errant au tragique destin de ne pas pouvoir échapper à la damnation s'il ne trouve âme sœur pour partager son sort. Il utilise

aussi *La divine comédie* dans ses œuvres pour souligner son errance et son ignorance des raisons de sa souffrance et de son sort. Tous ses romans témoignent de l'unique souci de raconter son histoire, celle « d'un homme qui cherche sa voie dans cet enfer terrestre, entre les gouffres – la diritta via, d'un homme qui au milieu de la servitude générale défend sa dignité personnelle, sa liberté fondamentale, vitale – tel Ismaël d'Herman Melville » (Léger 2000, 95)

Selon Platon, l'artiste est un homme inspiré par les muses « La muse en elle seule transforme les hommes en inspirés du Dieu » (Platon 1997, 941). Narcisse est un être exceptionnel qui porte en lui l'idée du beau qu'il ne peut entièrement concrétisée mais à laquelle il tend inlassablement. Pour Kant aussi le génie artistique est un don inné par lequel les règles de l'art sont données : « Le génie est la disposition innée de l'esprit par laquelle la nature donne ses règles à l'art » (Kant 1989, 204). Les œuvres de génie sont des œuvres exemplaires qui servent de modèles à l'art. Narcisse reste au-delà de sa mort détenteur de la beauté à jamais pérenniser par son existence et sa mort. L'artiste n'imité pas la nature car finalement c'est la nature qui s'exprime en lui par le don artistique inné et la volonté de réalisation. Dans *Ma vie*, Léger parle de son incapacité à s'embourgeoiser et de l'insouciance presque obligée qui en découle et qui a influencé sa manière légère et libre d'écrire. L'artiste est celui qui ne peut se fixer car son art n'en serait plus un s'il était déterminé ainsi ce n'est pas l'incapacité de Léger à s'établir qui influence son art mais son génie artistique qui ne peut lui permettre de se poser. De plus, l'artiste est celui qui sait transformer la souffrance en de précieux moments, en inspiration et qui intègre par transformation la douleur à l'art (Léger 1986, 477):

De sa souffrance l'artiste tire parti mais après coup [...] c'est alors la trouvaille d'un bémol inespéré cassant la cadence dans une andante, c'est la grisaille d'un vernis sur une lumineuse nature morte ; ou à la fin d'une phrase qui n'est qu'une longue suite de présents brefs, un imparfait unique, inattendu, ouvrant une brèche sur le bonheur perdu

Pour Nietzsche, l'art protège de la réalité et bien qu'il soit illusion il s'avère nécessaire à l'homme : « l'art rend supportable le spectacle de la vie en le recouvrant d'un voile de pensée trouble » (1966, 155) ou encore « le beau est une promesse de bonheur » (*Ibid.*) ou « Nous avons l'art afin de ne pas mourir de vérité » (*Ibid.*). Dans le conte, Narcisse fuit la réalité et se réfugie dans un monde de fantaisie créé par lui-même. Dans *Mon premier amour* Jack-Alain et sa mère

font du réel dans lequel ils se meuvent un monde de féeries, un monde embelli par la poésie grâce à laquelle ils fuient le verdict incontournable de la mort. Ils se créent un univers éternel de beauté par leurs souvenirs de moments vécus qu'ils rappellent consciemment à eux : « L'éternité ? elle est peut-être dans nos après-midi lorsqu'ils s'éternisaient et dehors le ciel... un camaïeu de rosâtre. Nous avons eu aussi des après-midi rose mais aussi bleus, des ors. Des après-midi veloutés, soyeux, beige, crémeux, étincelants de pierreries (Léger 1973, 152). Pour Léger comme pour Nietzsche, l'art et surtout le roman est promesse d'aventures, de joie et offre un refuge. Léger regrette que la tendance actuelle soit de faire de l'écriture sur l'écriture et par cela de renoncer au bonheur que procure les grands romans de fiction et d'aventures (Léger 1986, 255). Pour Falstaff, l'art est un refuge où il se protège derrière un personnage plus grand que lui qu'il joue sur la scène et par lequel il exprime ses peurs, sa douleur et ses rages, un autre double plus fort qu'il projette sur son chemin, une ombre portée qui s'étire devant lui (Léger 1996, 217) et qui le rendra invulnérable. Léger trouve aussi dans le roman une protection contre le spectacle d'un monde qui s'uniformise, du monde de la marchandise et d'un présent dénué de sens « Il nous reste le roman, ses fastes, ses sortilèges. Il nous reste la liberté du roman. La liberté de tourner la page » (Léger 2006, 538).

Dans *Ocean Boulevard*, Guido, l'esthète ne peut plus concevoir la mort d'Ira car il s'est éloigné de la part d'humanité et d'instinct que chaque homme possède en lui. En façonnant son corps et son esprit par l'exercice physique et intellectuel, Guido ne sait plus comment saisir ses émotions sans artefact. Sa volonté de se parfaire par une stylisation de son image engendrée par son désir de lui-même ne peut que le mener à la souffrance d'une perfection inatteignable. Pour Schopenhauer, ce n'est pas le vouloir avoir mais la contemplation esthétique qui met fin aux tourments de la volonté. D'une part, nous percevons les phénomènes c'est-à-dire l'apparence du monde par les sens et nous en formons une représentation mais d'un autre côté nous avons une expérience intime du monde qui relève des variations de nos désirs. Le monde est donc ce que nous percevons et ressentons mais il est aussi le monde de la volonté c'est-à-dire du désir qui procède toujours d'un manque et d'une souffrance. La volonté qui est morcelée selon le principe d'individuation est en fait un leurre car cette volonté est présente en nous tous. Dans la contemplation esthétique nous oublions notre individualité, nous sommes libérés de nos propres intérêts par le sentiment du beau qui s'oppose à la volonté. Pour Schopenhauer, la volonté c'est-

à-dire le désir est souffrance comme nous l'illustre l'histoire de Narcisse qui souffre de ne pas pouvoir approcher son image, de ne pas pouvoir combler son désir. L'image de la beauté dépossédée de la personne - celle de Narcisse après sa mort- est le remède aux jugs de la volonté. L'art nous montre l'échec à jamais revécu de la volonté, son caractère vain et par cela nous libère. Le plaisir esthétique provient de la contemplation du monde comme représentation sans que celles-ci soient soumises à la volonté qui est désir de se perpétuer, désir qui ne pourra jamais être satisfait car laissant toujours sa place à un autre et à l'ennui. La volonté ou vouloir-vivre se nourrit d'elle-même, d'où l'anxiété et le tourment qui en découle et en s'affirmant se fait égoïste et pousse au principe d'individuation. L'individu devient le centre du monde aux dépens des autres. L'art nous délivre du principe d'individuation car comme Kant l'annonce, le jugement esthétique est désintéressé. L'œuvre d'art qui exprime la souffrance de la vie fait que la souffrance devient sa propre spectatrice et se voit oublier de posséder. L'art nous délivre du monde en tant que volonté en faisant du monde l'objet de sa contemplation. Dans *Le siècle des ténèbres* l'auteur narrateur déambule dans Paris et s'enivre d'une lucidité singulière provenant de sa tristesse qui lui fait apercevoir la beauté du monde éprouvé comme façade, un décor sans profondeur ni perspective riche de liberté et de poésie (Léger 2006, 100) La contemplation artistique nous fait pénétrer dans un monde purement mental où tout n'est qu'image et atteint un niveau de perception pure (Schopenhauer 1966, 120) :

Dans le beau, nous saisissons toujours les forces essentielles et primordiales de la nature animée et inanimée et cette perception a pour condition sa corrélation essentielle, le sujet connaissant libéré de la volonté, soit en d'autres termes une pure intelligence sans objectif ni intention. A l'occasion d'une appréhension esthétique, la volonté disparaît entièrement de la conscience, car elle seule est la source de mes chagrins et de mes souffrances

En dépassant le vouloir-vivre et le devenir, le monde se transporte dans l'éternité. À la place de l'individu apparaît l'idée, non comprise comme concept mais comme intuition, un sentiment immédiat abolissant le temps dans la fusion du sujet et de l'objet, de la volonté et de la représentation. Un tel contemplateur devient alors capable d'envisager un monde de vie morale et non construit selon son intérêt particulier. Narcisse pour devenir œuvre d'art vraie se fondera au monde et à l'idée de beauté, se détachera de sa propre image et des souffrances du désir endurées. Pour Léger, la musique est l'art qui permet d'approfondir la souffrance et aussi d'en

faire abstraction pour atteindre une morale dépassant l'individuel, celle de la joie qui se suffit à elle-même, qui est pour elle seule finalité. Dans *L'autre Falstaff*, le héros trouve sur scène un monde délié de toute souffrance, délié de toutes peurs où le réel se réinvente sans cesse au gré des images poétiques que l'on veut rappeler à soi et qui fait de l'acteur un être surhumain qui va au-delà du bien et du mal dans un monde régi par lui, où il est le souverain. Guido d'*Ocean Boulevard* se détache aussi de ses souffrances de « son moi qui geint et qui se rappelle à soi sans cesse » (Léger 1982, 16) dans la mortification et la stylisation de son corps par l'exercice physique pour parfaire un être idéal ayant en main sa destinée de même que sa mort.

Kant soutient que l'homme est capable de beauté pure et aussi de beauté idéale c'est-à-dire celle d'un objet à laquelle il adhère. Dans le conte de Narcisse, l'idée de la beauté influence l'expérience intérieure du jeune homme qui prend une dynamique telle que Narcisse en meurt. La satisfaction esthétique en tant que satisfaction des sens par l'intermédiaire de l'objet d'art peut découler de la mise en forme d'une vérité que l'artiste veut transmettre par le jeu des apparences ou que le spectateur découvre par l'objet et sa mise en scène. Narcisse s'émerveille devant l'image de lui-même car il trouve en son reflet un idéal de perfection, d'harmonie et d'équilibre introuvable dans la réalité. C'est la projection de cet idéal dans le reflet qui fait que l'image devient par les yeux de Narcisse une œuvre d'art parlant au sens. Narcisse représente l'esthète recherchant la beauté purement esthétique au sens étymologique du terme c'est-à-dire relevant seulement des sens et non de l'entendement. Chez Narcisse, le reflet dans lequel il voit la perfection est l'image de lui-même mais Narcisse ne se reconnaît pas car son imagination dépasse le reflet pour apprécier la beauté de la forme et y projeter un idéal, une représentation. Ce que Narcisse recherche est une formalisation de son idée de beauté qui pourtant se désagrège quand Narcisse l'exprime par des mots. Une fois que Narcisse a exprimé et reconnu l'illusion, il donne force à l'entendement et à la conceptualisation et ce faisant dépasse la pure contemplation esthétique et enlève au reflet toute sa valeur artistique. En retournant à son individualité donc à sa différenciation, l'enchantement du reflet disparaît et avec lui l'artiste. L'art de Léger se joue de l'identité et la remet en cause par l'ironie. Le roman est pour lui un moyen de se chercher soit par la lecture soit par l'écriture mais qui demande en premier de se perdre, de se défaire du moi donné. Léger cherche dans les multiples personnalités de ses personnages à se reconstruire et à affirmer comme Don Quichotte savoir qui il est, étant la construction de son propre imaginaire,

d'un idéal identitaire. L'art aide à réparer la déchirure et l'aliénation du moi faite par l'identité et à retrouver l'unité perdue. L'art est un moyen de se débarrasser du passé et un exutoire du moi pour faire de sa vie et de soi-même une histoire romancée (Smaïl 1998, 41). L'art de Léger est celui du remplacement qui propose à la place de la fiction sociale « une fiction pensée, élaborée par le travail du romancier » (Léger 2003, 185) et qui dénonce l'aliénation de tous et offre une voie vers la repossesion de soi. En écrivant son déchirement et son sentiment d'être séparé de lui-même, en dénonçant le monstre en lui, Léger tend à « mettre à nu l'homme et en l'homme l'Homme » (1982, 162) et à parler au-delà des égarements individuels des délires de la civilisation (*Ibid.*). Dans *Le siècle des ténèbres*, Léger avoue avoir toujours eu en lui le tiraillement de se confesser dans un livre et ainsi d'aller au plus près de l'inconscient, suivant la parole intérieure, de se laisser porter par les mots aussi bien que de donner au texte une liberté, une légèreté qu'on trouvait autrefois dans l'opéra baroque, une certaine fantaisie formelle qui structurerait le livre (Léger 2006, 208). Dans ses romans, on ne peut que constater que Léger se définit et se reconstruit sans cesse tout en animant et décorant son portrait des fastes de l'art et se couvrir d'un loup pour dire la vérité à moitié « puisqu'on ne saurait la dire toute » (*Ibid.*, 383). Léger trouve la plénitude dans des moments d'accord parfait entre lui-même qui écrit et qui le vit (2003, 283) où il peut affirmer savoir comme Don Quichotte sa véritable identité, celle imaginée, refaite dans le monde parallèle de son imaginaire et de l'imaginaire de ses lecteurs. La fiction est pour Léger un jeu remettant en cause les notions d'identité comme les *Ménines* de Velasquez (*Ibid.*, 276) dont l'image se retrouve reflétée dans les romans de Léger. Le spectateur des *Ménines* regarde un tableau dont le peintre ou l'auteur se représente en peintre qui fait le portrait du couple royal mais qui aurait tout aussi bien pu peindre le spectateur. Le roi et la reine eux-mêmes sont reflétés dans un miroir dans lequel le spectateur aurait tout aussi bien pu se mirer. Tous dans la peinture ou dans le texte deviennent sujet et objet, s'échangent leurs rôles selon ce qu'ils veulent voir et projettent dans le miroir. Léger a par son écriture et dans sa vie toujours prôner ce qui se reflète dans son art la liberté à l'indifférence, à se définir ou à ne pas le faire et la nécessité du tourment de l'incertitude et de ses risques pour pouvoir éprouver sa liberté et maîtriser son existence par l'intermédiaire de la construction artistique. Léger dit toréer sa vie, faire face à la mort, à l'être meurtri et déconstruit par lui-même, affronter le vide et le risque qui en découle pour se donner à créer l'illusion d'identité mais cette-fois-ci magnifiée par les joies de l'art.

### 7.3 La différenciation entre le beau et le sublime

Pour Nietzsche, il existe deux mondes esthétiques distincts, celui du plaisir pris à la contemplation de l'apparence des belles formes et l'extase qui découle de l'état d'ivresse à la vue du sublime. L'extase passe par la rupture du principe individuationis et par l'abolition de la subjectivité jusqu'à l'oubli total de soi. L'image que Narcisse divinise se désagrège pour aller au-delà de son corps et ne faire qu'un avec le monde traversé par une volonté dépassant l'être, par un anéantissement du morcellement illusoire de la nature en autant de subjectivités que d'individus, pour le plaisir de se dissoudre dans le tout. L'art comme équilibre entre la représentation apollinienne et le sublime dionysiaque nous permet de contempler par delà le bien et le mal le spectacle tragique du monde (Nietzsche 1966, 150) :

On pourrait désigner Apollon comme la superbe image du principe individuationis dont le geste et le regard nous disent tout le plaisir et toute la sagesse de l'apparence ensemble avec sa beauté [...] si nous ajoutons à cette horreur l'extase délicieuse que la rupture du principe individuationis fait monter du fond le plus intime de l'homme alors nous nous donnerons une vue de l'essence du dionysiaque

L'idée de ces deux mondes esthétiques distincts est reprise par Léger dans l'image des deux pluriel de ciels. Les ciels correspondent au principe apollonien de la beauté des apparences, celle directement donnée à nous, sans projection de transcendance. Les cieus sont ceux des plafonds baroques où dansent les Dieux : « ce lieu vide et sans âme, un espace où seule se meut la pensée » (Léger 1982, 224). Cet espace d'éternité magnifié par l'artiste se distançant de l'apparence de la beauté facile et immédiate des ciels demande à l'homme de dépasser son corps pour s'ouvrir à la contemplation de l'immensité et de l'indéfinissable, de ressentir l'anéantissement de son être et de se livrer à l'ivresse qui en résulte et qui est aussi un moyen de connaissance et de pacification (Léger 2006, 848) :

Lever les yeux sur un ciel exagérément vénitien, rose, bleu et or, idéal. Et voir alors ce ciel virer aux cieus, aux tumultes nuageux peuplés d'anges rieurs et de saints qui décorent les plafonds des églises. Puis la nuit tombe sur ce monde illuminé, immobile, tombe avec cette douce solennité qui donne son sens exact au mot sublime

Dans *Ocean Boulevard*, Guido asservit son corps à son esprit et son esprit à son corps et en ressent un sentiment de plénitude, d'anéantissement, état voisin de l'extase : « Un peu de transcendance précipitait dans la limpidité de l'instant » (Léger 1982, 107). Cet état d'ébriété joyeuse Léger l'a aussi ressenti lors de ses courses en montagne face au danger, à la solitude et au défi de l'altitude. Comme image de ce moment d'oubli de soi Léger utilise le terme de *temple* du vocabulaire de la tauromachie qui caractérise cet instant fragile d'équilibre dans le duo en mesure entre l'animal et l'homme, de l'instinct et de la civilité, de la danse avec la mort qui est aussi essence de joie et « accord avec ce qui advient » (Léger 2000, 90) c'est-à-dire ce qui est sous l'emprise du temps. Autre terme approprié à cette transcendance de l'être est le *Dgen*, l'esprit qui s'empare du guitariste de flamenco, celui aussi qui inspire l'artiste, l'esprit des ténèbres auquel celui-ci fait face et qu'il confronte pour insérer dans son art une force qui dépasse son propre individu et qui est une acceptation et un défi à la mort pour la réifier en art. Écrivain dans la veine du romantisme, Léger renforce la notion du sublime à côté de celle du beau en exaltant la démesure dans l'âme humaine et en établissant des correspondances entre la sensibilité humaine et le monde. Si le beau était auparavant conçu comme équilibre, le beau du sublime soutient la valeur de dysharmonie et de dissonance qui ouvre la voie à une approche transcendantale du monde et à un nouvel équilibre, source de joie, de recentrement et d'apaisement. Léger cherche dans la lecture et l'écriture l'instant qui articule le moi au monde, ces correspondances des poètes romantiques, « un reflet sur l'eau » (Léger 1997, 170) qui renvoie à sa propre image l'image du monde, « un lieu caverneux où l'existence personnelle fait écho à ce qui se passe au dehors » (*Ibid.*). Dans *Mon premier amour*, Jack-Alain s'émerveille lors des funérailles de sa mère des détails autour de lui qui sont embellis par la présence de la mort. Les choses prennent alors un éclat nouveau par la volonté d'être plus fort que la part mortelle en nous, par le courage de la poésie puisée du réel : « Je ne disais que c'était très beau. Quoi ? mais ça : un peu de soleil sur le dessus d'une chaussure de cuir bronze Et qui vibrait doucement. Le pli précis d'un pantalon. Et encore : le pépiement d'un oiseau très haut dans les arbres. Le vague chuchotement entrecoupé de larmes des gens auprès de moi... Ça rien que ça » (Léger 1982, 185). Léger insère dans son œuvre l'idée de mort et transforme celle-ci en art mettant en valeur la vie : « Pas de rose si tout est rose. Il faut vouloir le gris, avec la touche de bleu qui exalte le rose. Vouloir ce mal de cœur, ce vide, ce vague » (1999, 136). Léger admire les peintures de Tiepolo qui jusque dans l'horreur arrive à exprimer la joie pour nous émouvoir et

nous transporter dans l'allégresse, la pitié et la terreur (Léger 1997, 193) Dans *Bibi*, notre auteur reprend cette idée et rappelle la complémentarité du beau et du terrible qui dans le deuil et au comble du désespoir donne aux choses une beauté nouvelle : « un thé que j'avais bu eut une saveur inconnue jusqu'ici et la musique si atroce à entendre une sorte de splendeur solennelle à attendre qui m'a dit le sens exact du mot sublime » (Léger *Bibi*, IV).

Le beau qui relève d'une esthétique de la mesure se retrouve dans toute la tradition artistique prônant la beauté comme équilibre et bonne disposition des parties d'un ensemble. Le sublime correspond à la démesure du monde qui suscite la peur et le sentiment de surhumain. Devant le sublime l'être s'élève et atteint la joie et semble s'imbriquer dans l'objet contemplé. Le sublime est pour Kant comme pour Nietzsche le sentiment esthétique de l'excès qui a pour base une tension entre la raison et l'imagination et qui produit un désagrément lié à l'incapacité de l'imagination de concevoir des forces supérieures mais aussi une profonde satisfaction quand la raison trouve une voie dans l'informe. Le sublime transporte et nous fait accéder à un monde que notre entendement ne peut cerner, l'être est alors transporté hors du monde sensible, se libérant et reprenant le dessus sur la peur pendant qu'il ressent les rapports ou les correspondances entre l'intérieur et l'extérieur. Le sublime est une émotion accessible à l'intuition esthétique mais qui va au-delà des sens. L'incapacité de comprendre la grandeur comme un tout ou de la mesurer par nos sens mais simplement par sa contemplation est un jugement pur du sublime qui est impuissant à saisir l'infini mais dont il a l'intuition et avec lequel il est capable d'exalter l'humanité dans un sentiment moral (Schiller 2005, 37). :

Nous nommons sublime un objet à la représentation duquel notre nature physique sent ses bornes en même temps que notre nature raisonnable sent sa supériorité, son indépendance de toutes ses bornes : un objet donc à l'égard duquel nous sommes physiquement faibles tandis que moralement nous nous élevons au dessus de lui par les idées

Le sublime est source de joie et de peine car il nous révèle notre condition humaine, nous fait regarder comme dérisoire ce qui appartient aux phénomènes mais il nous permet aussi de trouver la force de regarder comme insignifiantes les choses qui constituent notre monde et par la raison nous fait ressentir notre supériorité et nous élève par les idées. L'homme se regarde dans le reflet de ce qu'il saisit et se trouve soutenu par son existence morale. C'est par la profondeur

métaphysique qu'il se révèle libre. Par son caractère moral l'homme semble dépasser la nature mais perçoit aussi sa vulnérabilité face à ces forces incommensurables. L'être humain qui se retrouve dans l'incapacité d'imaginer ces forces ressent tout à la fois la supériorité de sa volonté face aux jeux de la nature. Dans le conte d'Ovide, Narcisse est plus grand que la nature car il comprend sa vulnérabilité et reconnaît sa faiblesse dans sa volonté de faire un avec son reflet et de cette reconnaissance lui vient alors la force d'accepter la mort comme passage nécessaire à l'immortalité et à la réelle réunification. Tiepolo a su selon Léger dans ses peintures transmettre même dans l'horreur et la souffrance une joie qui nous émeut et nous rassemble, une certaine allégresse par la virtuosité caractéristique du grand art évoquant un autre sujet que celui représenté mais « de l'ancien, du sacré, une autre perspective sur la toile » (Léger 2000, 141). Le mot sublime fait référence pour Léger à ces instants d'éclaircie, de splendeur solennelle au-delà de la mort et du deuil et qui sont offerts comme grâce à tous par le regard de l'artiste sur le monde. Dans *Bibi*, Léger parle de l'art de Goya, Mozart et Stendhal comme un art qui ne démontre pas, ni ne se plaint, ni ne se justifie mais dont la seule morale et la vraie est de donner du plaisir (*Bibi*, 30). Dans les notes d'*Ocean Boulevard* notre auteur souligne qu'il désire faire des héros de son roman des êtres surhumains par défi et ultime ironie du désespoir en ces temps où « l'héroïsme passe pour asocial et la médiocrité pour humaine » (Léger 1982, 12). Léger prend pour exemple de courage octroyé par l'art, celui des artistes et philosophes du début du XX<sup>e</sup> siècle qui opposaient à l'abîme dans lequel semblait sombrer la civilisation de la vieille Europe une nouvelle morale, l'art comme art de vivre, une fantaisie aux confins de la folie, leur propre création, la volonté d'être eux-mêmes et de « donner à la dissonance du moi sa consonance » (Léger 1982, 183) et résoudre cette dissonance par la force de leur utopie esthétique au pouvoir d'une maïeutique (*Ibid.*, 18).

## Chapitre 8

### Le narcissisme tertiaire

Dans leur article, *Le narcissisme comme moyen de survie* Judith Kerstenberg et Ira Brenner ont analysé le rôle du narcissisme chez les enfants victimes de la persécution nazie dans les camps de concentration. Une condition préalable à la survie de ces enfants est un investissement narcissique dans le corps, ses fonctions et ses qualités pour les maintenir « un hyper investissement libidinal dans le corps, la satisfaction des besoins vitaux et les fonctions du moi » (Kerstenberg 1988, 1). Le narcissisme est vu comme un mécanisme psychique de survie mais aussi un signe d'énergie vitale qui permet un rétrécissement dans le corps pour expulser l'agression vers l'extérieur et empêcher la destruction du moi : « Le narcissisme et la capacité d'éloigner de soi l'agression sont des attributs de tout tissu vivant et comme tels sont les bases psychophysiologiques dans le maintien d'un équilibre psychique qui favorise le contentement et le soulagement » (*Ibid.*, 3). Kerstenberg et Brenner nous donnent l'exemple d'une enfant qui pendant la torture et alors que ses tortionnaire la forcent à chanter utilise sa voix pour imaginer maîtriser l'espace et l'apesanteur et créer « une correspondance spéciale avec le corps martyrisé » (*Ibid.*, 4). L'imagination qui permet de ressentir des correspondances avec l'extérieur permet de sublimer l'espace sous forme d'amour qui est par la suite introjecté en soi. Un autre exemple est celui d'un enfant qui fut enfermé dans une cellule et qui pour apaiser sa peur de l'obscurité investit les ténèbres d'un fantasme narcissique dans lequel la nuit lui rappelle un espace infini qui le protège. La sensation d'être porté lui donne le sentiment d'être à l'abri comme autrefois avant la naissance, de se retrouver dans un environnement protecteur. Le narcissisme tertiaire, c'est-à-dire l'amour de soi dépassant le sujet réel mais sublimant l'environnement fait de celui-ci une source de satisfaction et partie de soi et correspond à toute forme de créativité qui permet un réinvestissement de l'énergie corporelle ou spirituelle en art pour survivre dans un milieu de complète aliénation.

Il existe deux formes de narcissisme tertiaire relevées dans l'article de Kerstenberg et Brenner. Le premier est un investissement du sujet dans une partie de son corps menant à l'idée de fusion avec l'environnement extérieur ou de correspondance. Le deuxième touche le domaine de l'imagination c'est-à-dire correspond à un investissement libidinal dans une création de l'esprit

sous forme d'art ou à une fixation sur un objet investi de libido. La reconnaissance de ce mode imaginaire peut se produire par reconnaissance humaine réelle comme la reconnaissance d'un officier nazi pour une enfant au don de poétesse ou par l'idée d'une fusion avec une communauté supraréelle. Cet investissement narcissique dans l'imaginaire est fragile et un manque d'approbation narcissique a pour conséquence le retour de l'agression vers l'intérieur sous la forme d'un surmoi punitif envers le moi. Dans les deux formes de narcissisme tertiaire, l'équilibre du moi est constamment menacé car l'objet libidinal imaginaire ne procure que momentanément satisfaction narcissique. Dans le conte de Narcisse, nous retrouvons ces deux formes d'hyperinvestissement libidinal et leur tragique condamnation à ne jamais pouvoir assouvir le besoin d'amour du jeune homme recherché au-delà de la sphère du social et de la présence d'un sujet différent de lui-même. Narcisse tombe amoureux pour la première fois non de l'Autre mais de l'image reflétée de son corps dans l'eau du lac. Toutes les parties de son corps semblent pour lui faire écho à la beauté contemplée de la nature ; ses yeux ressemblent à des étoiles, sa peau a la couleur de la neige et ses pommettes celle des roses. Narcisse brûle d'amour pour son corps et sa délicatesse, pour une beauté semblable à celle d'Apollon qui pourtant ne pourra à long terme le satisfaire car cet amour tant attendu ne peut être réciproque et est objet d'une souffrance intenable. Le corps ne pouvant le satisfaire, Narcisse se tourne alors vers un amour infini de lui-même et cherche la mort pour à nouveau être réuni, deux en un esprit. Narcisse détruit le reflet en se meurtrissant et retourne son agression contre lui-même pour atteindre une beauté purement idéale accessible seulement après son anéantissement. Dans l'œuvre de Léger, on retrouve les deux formes de narcissisme tertiaire soulevées dans l'article de Kerstenberg et de Brenner. L'investissement libidinal se fait chez les personnages de Léger et chez notre auteur même dans le corps. Maintes fois, Léger a par l'intermédiaire de ses protagonistes ou dans ses autobiographies écrit avoir essayé de styliser son corps jusqu'à mortification et avoir ressenti par cela même une fusion avec la nature alentour. L'autre type d'investissement libidinal dans une forme artistique se retrouve sans aucun doute dans l'œuvre de Léger et dans sa vie ou celle de ses personnages romanesques que ce soit dans les ciels de Tadeuz ou dans la jouissance que notre auteur trouve dans l'écriture.

Dans les romans de Léger le problème de la définition identitaire est central et le narcissisme comme mécanisme de survie semble en apporter la résolution. Les victimes de l'holocauste, cas

extrême d'annihilation identitaire ont survécu à leur position de non-existence dans laquelle les avaient placées leurs tortionnaires par un hyperinvestissement libidinal dans le corps, dans un fantasme ou dans l'art. Ne pouvant se reconnaître dans l'identité arbitrairement donnée de non-être par un système de persécution, les enfants juifs ont trouvé reconnaissance et force de résistance interne dans une forme protectrice de sauvegarde du moi mais sans objet ou sujet. Pour Léger, l'identité donnée à la naissance est vécue comme une violence faite à lui-même, une mort ressentie de son être. Le narcissisme est une étape dans la création identitaire qui correspond à un processus d'adaptation à un déséquilibre du moi. Tout type de narcissisme correspond à la création ou à la re-stabilisation de l'identité dans un espace imaginaire. Le narcissisme primaire et la volonté d'omnipotence concomitante fait que l'image reflétée dans le miroir devient inséparable de l'idée que l'on a de soi. L'image spéculaire est vécue comme réelle bien que purement imaginaire et permet de contrôler l'anxiété de la séparation inéluctable. Le narcissisme secondaire est la recherche du même dans l'Autre qui a pour condition la reconnaissance de l'existence d'un sujet différent de soi. L'image du miroir dans le narcissisme primaire n'est pas délimitée du monde ; par contre dans le narcissisme secondaire le moi assume son image comme la sienne mais la ressent dans son étrangeté. Le narcissisme tertiaire aussi dû à un heurt du moi est comme les deux autres précédents une création fictionnelle mais dans un espace où l'Autre et le monde n'ont pas d'existence réelle et qui se définit comme pure idée ou fantasme ressenti comme rassurant ou compatissant. La vision de correspondances de l'homme et de la nature qui en découle rappelle la symétrie de l'image de soi reflétée dans le miroir ou la conception souvent citée par Léger de l'art comme refuge.

Dans l'article de Kerstenberg et Brenner ou dans les romans de notre auteur, l'enfant en l'être est mort, exterminé soit par la persécution nazie soit par une identité forcée à laquelle l'individu ne peut se reconnaître. Toute identité sous-entend une relation d'échange entre un groupe social et un individu qui dépend dans son processus d'individuation de l'approbation de la culture dans laquelle il a grandi. L'œuvre de Léger et le conte de Narcisse sont une remise en question du pouvoir et de la légitimation du système de définition identitaire. Si l'individu ne voit pas de légitimation dans le pouvoir de la culture définitoire, il essaiera de s'émanciper, de se tourner vers d'autres cultures si possible et de se forger une identité hybride dans l'espace ouvert laissé par la culture du fait de l'impossibilité d'englober totalement le réel par des symboles et des

significations. Il s'agit de savoir s'il existe une communauté alternative réelle approuvant cette identification ou si le sujet est seul dans son imaginaire et la sublimation d'un autre lui-même. Léger cherche chez le lecteur ou l'éditeur la reconnaissance de ce qu'il veut être ou la puissance cathartique et apaisante de l'art pour calmer le sentiment d'être aliéné à lui-même c'est-à-dire le soutien d'une communauté dépersonnalisée, écho d'autres invisibles dans le monde du roman et de tous ceux qui y participent ou y ont participé.

Nous avons vu au chapitre 6 que la jeune génération des années 60 voulait mettre l'imagination au pouvoir pour se libérer d'une société autoritaire et technocratique. Cette recherche d'une alternative au système dominant implique une rébellion contre ce système. Sans toutefois viser à révolutionner, cette génération à laquelle appartenait Léger voulait changer les fondements de leur société en donnant jeu aux sensations et à l'imaginaire, à l'inconscient et aux affectes. Il ne s'agissait pas pour elle de détruire les institutions réglementant l'individu mais de laisser l'individu par le biais de son imagination parasiter les référents identitaires pour aboutir à un monde plus vrai, basé sur la vérité des sens. Cette idée d'une alternative culturelle se retrouve dans la théorie du tiers-espace d'Homi Bhabha qui dans son article *Third Space* (Bhabha 2007) a développé le concept de traduction culturelle suggérant que toutes les formes de culture sont liées ensemble par le fait de leur activité symbolique et signifiante et que cette production d'icônes et de mythes a pour conséquence une limite auto-aliénante. Toute signification est basée sur la différence et la séparation entre signifiant et signifié. Par traduction il souligne le processus qui sous-entend que chaque signification culturelle subit toujours une aliénation à soi-même et que l'altérité est inhérente à toute activité signifiante et symbolique. C'est dans cet espace ouvert que peut s'articuler des significations différentes parasitant la dominante. Cet espace peut être vu comme tiers-espace qui permettrait à d'autres positions hybrides d'émerger. Bhabha utilise le concept d'hybridité en se référant à une analogie psychanalytique. L'identification est un processus qui implique de passer par un objet autre qui fait que le sujet sera et restera toujours ambivalent, aliéné à lui-même. L'hybridité retient comme tout phénomène d'identification toujours les traces de l'Autre, d'autres discours et significations aliénantes et correspond à une identité tiers, au-delà de la dominante, de la copie et de celle engendrée par la polarisation des deux, de celle qui se niche dans l'espace vacant des incertitudes et de l'impossibilité de définir holistiquement. Comme le revendique Léger, il ne s'agit pas pour lui d'être un autre, ni le même

mais les deux tout à la fois, non pas ce que l'on veut qu'il soit ni l'Autre qu'il est advenu mais dans l'espace ouvert entre les deux devenir ce qu'il ressent ou veut être.

Léger manipule par des tactiques discursives le discours hégémonique qui donne légitimité à l'identité. Dans toute son œuvre, il mène le jeu du langage qui sème le doute en particulier par le processus discursif de l'ironie qui contrarie ses référents et qui se loge dans le tiers-espace ouvert des définitions identitaires et tourne à la dérision la véridicité des discours en les parasitant. Sublimé est l'espace par delà la bipolarité entre ce que l'on est et ce que l'on n'est pas, un espace où ni l'un ni l'Autre n'est. Ce jeu nous laisse à penser à une altérité intérieure à l'identité dominante par les multiples reflets que celle-ci peut acquérir et dans toutes ses divergences. Le processus ironique a besoin soit d'être compris comme tel c'est-à-dire a besoin d'un décodage et de la complicité entre lecteur et auteur ou a pour but de transporter le lecteur dans un monde parallèle semblant différent mais étant une image déformé du réel. L'enfant mort dans l'œuvre de Léger peut être entendu comme une expérience réelle dans la vie de l'auteur ou comme une figure allégorique, tactique de l'ironie. Léger suggère l'idée de l'aliénation identitaire tout en racontant une histoire qui peut cependant sembler vraie et étrangère à l'intention première de l'auteur. L'histoire de l'enfant mort est selon moi une fiction montrant les meurtrissures faites à l'être par l'entrée dans le monde social et l'acquisition d'une identité et n'est pas un événement dans la vie de notre auteur. Autre processus ironique dans l'œuvre de Léger est l'antiphrase qui se constate dans l'utilisation du mot « roman » sous le titre du livre *Ma vie* qui se rit d'une possibilité d'autobiographie non fictionnelle et qui contrarie explicitement ce qui est lu.

Le tiers-espace est l'espace laissé ouvert par l'incapacité des définitions de cerner et d'englober le tout et sur lequel se greffe comme nous l'avons vu le processus ironique de remise en question des bienfondés. Le tiers-espace est aussi celui que l'imagination s'approprie - non dans le but de revendication ou de questionnement comme le fait l'ironie - mais pour trouver un refuge ou une échappatoire dans une réalité autrement invivable. Delvaux dans son article *Le tiers espace de la folie chez Ourmia, Juliane et l'Amant* utilise le concept de tiers-espace pour étudier la littérature écrite par des femmes dans une situation d'ambivalence culturelle. Le tiers-espace de ces trois œuvres trouve son expression dans le lieu de la folie qui laisse à penser l'identité culturelle comme « un lieu d'aliénation, de scission du sujet » (1998, 1) et qui a pour fin d'échapper à une

réification de soi. Elle se fonde sur le concept de tiers-espace de Bhabha qu'il situe à l'intérieur de la polarité des définitions identitaires et qui est un espace possible de création. Le tiers-espace est un lieu de révolte et de marginalité qui peut mener au repli mental allant à la limite de la folie, dans un imaginaire inaccessible à l'Autre. Dans *Ouraka* de Claire de Duras, le sentiment d'étrangeté et de scission pousse l'héroïne à se scinder d'elle-même par la folie, de dépasser les polarités pour faire l'expérience de soi comme autre. Comme nous l'avons vu dans la partie 6.1 de ce travail, Laing voit dans la schizophrénie une tactique de survie démontrant une situation intenable sous une demande contradictoire et sous la perte d'une identité autonome. Ouraka conquiert un espace qui lui appartient, celui de la différence et refuse de voir son reflet dans les miroirs et de souffrir le regard des autres sur elle. La folie devient alors une manière « d'échapper aux affres de l'aliénation par l'intermédiaire d'un exercice de traduction et d'altération culturelle » (*Ibid.*, 3). La schizophrénie et la mythomanie de Léger qui transpercent toute son œuvre nous rappellent la recherche d'Ouraka d'un lieu où l'altérité créée par soi-même devient un espace rassurant qui va à l'encontre de la réification du moi en une identité donnée, source du sentiment d'aliénation. Dans *l'Amant* de Marguerite Duras, l'héroïne trouve dans la jouissance un corps libéré du fardeau d'une identité à laquelle elle ne semble pas appartenir comme Léger et ses personnages qui allient l'orgasme à une libération de toute polarité et de la pesanteur de l'être dans le monde. Dans *l'Amant*, la jeune fille du Vietnam porte un chapeau d'homme comme maints personnages des romans de Léger, images hybrides entre homme et femme dont la jouissance devient moment de création de soi. Cette jouissance, fusion totale avec le monde se conquiert chez Narcisse dans la mort (similaire à la petite mort de l'orgasme) qui met fin à la souffrance de l'androgynie et de l'altérité ressentie comme insurmontable dans et par le corps. Dans l'œuvre de Léger, le corps est dépassé par la construction de l'auteur en objet esthétique offert au plaisir de ses lecteurs dans un tiers-espace atteint par l'imagination et où l'entendement se dérègle. Dans *Juletane*, le tiers-espace se crée par l'écriture du journal intime de Juletane où celle-ci imagine un ailleurs où vivent des gens comme elle qui la comprennent et lui parlent mais où elle décrit tout à la fois son désespoir et sa folie et qui plus tard après sa mort sera lu par une autre femme se reconnaissant et se retrouvant dans le tiers-espace créé par la fiction. Une solidarité se forme par l'écriture dans l'espace de la marginalité ou pour Léger un pouvoir esthétique soulignant son déchirement et en donnant simultanément une possibilité de

résolution dans un lieu imaginaire parlant à la sensibilité de ses lecteurs et construit par la communauté des artistes auxquels son savoir et son artisanat se réfère.

## **8.1 Les limites des narcissismes**

Nous avons vu dans les chapitres précédents que le narcissisme non pathologique était un dispositif essentiel dans le processus de création identitaire et qu'il correspondait à un mécanisme d'adaptation par le rétablissement de l'unité du moi dans un espace imaginaire qui incorpore l'Autre autrement déstabilisant. Le narcissisme pathologique, lui, sous-entend un investissement libidinal dans un espace identitaire hermétique à autrui et un repli sur le moi afin de se protéger du danger d'un déséquilibre insoutenable que la présence de l'Autre enclenche. Autrui est ainsi neutralisé et mis à l'écart d'une dimension imaginaire qu'il ne peut aborder. Cette fixation sur le moi se fait au détriment de la libido d'objet et mène à un repli du sujet en lui-même et à l'illusion d'une suprématie identitaire qui doit être constamment maintenue. Dans cette partie du huitième chapitre, nous soutiendrons que la société actuelle est fondamentalement narcissique et que le narcissisme de Léger bien qu'ayant des similarités avec le narcissisme social est incompatible avec celui-ci. Tous deux impliquant le rejet de l'Autre et le retrait dans un univers fictionnel ne peuvent de par leur fondement pathologique s'accepter l'un l'autre. Ces deux types de narcissisme marquent le retour du narcissisme primaire et la volonté de réduire toutes tensions à zéro par l'isolement psychique, de se retirer dans un monde fictif où l'Autre n'aurait plus pouvoir de déstabilisation. Le danger des narcissismes pathologiques réside à long terme dans l'incapacité de maintenir l'illusion d'omnipotence, de renouer avec le monde et dans une solitude destructive devenant de plus en plus insoutenable. Nous verrons aussi qu'un autre péril du narcissisme est que l'image fictionnelle créée de soi-même acquiert une telle dynamique qu'elle en vient à emprisonner son créateur dans le monde hermétique de sa propre fantaisie et assèche par cela même son inspiration.

Pour l'être social actuel ou Léger, l'imaginaire est ressenti comme un refuge contre la peur de la mortalité à laquelle l'autre, comme distinct de nous-même, nous renvoie. Dans le monde de la fiction, autrui n'existe pas, il est seulement création du moi et sera absorbé par celui-ci. Cette fuite dans l'imagination se rencontre chez l'être moderne qui s'éloigne de la nature par la

technologie dans un espace virtuel où le temps semble aboli ou du moins contrôlé. Lasch a pertinemment soutenu que l'une des façons de nier notre dépendance à la nature était d'inventer des technologies nous en rendant maître (2006, 301). Pour Léger, l'art est aussi une fuite du naturel, une recherche de vérité par l'effort de mieux s'exprimer mais aussi un refuge contre la souffrance du sentiment de démembrement et l'impossibilité du tout, contre la mort que chacun - selon notre auteur - porte en soi. La sublimation artistique ou virtuelle relève d'un fétichisme des masques qui a pour fin de protéger contre un réel qui fait souffrir, duquel on doit se délier pour maintenir le sentiment sécurisant d'omnipotence. Cet univers des pseudos et des identités insolites permet de se réinventer afin de dépasser l'ordre symbolique lié au nom donné à l'enfant du miroir et à l'identitaire social toujours empreint du pouvoir de l'Autre et de ses règles. Chez Léger et dans la société actuelle, le narcissisme si semblable à celui du jeune Narcisse, représente la volonté de ne compter que sur son imaginaire pour se constituer, de construire son moi sans la médiation de l'Autre qui sera neutralisé et contrôlé. Ce penchant narcissique actuellement dominant que l'on retrouve dans l'œuvre de Léger est fruit du courant individualiste, de la volonté de rédiger soi-même son auto-description et de réclamer des droits d'auteurs sur sa propre histoire (Sloterdijk 2001, 13).

Chez Léger ou chez le narcissique moderne les causes du repli sur soi sont similaires et semblent être liées à la peur de la dispersion, de la différenciation c'est-à-dire à la peur du vide que l'Autre par sa mortalité et son corps représente. L'illusion de grandeur recherchée par les narcissiques dans leur appropriation d'une image fictionnelle fait disparaître la tension entre le désir de fusion et la réalité de la fragmentation. La mort semble perdre son pouvoir par la fiction de soi car par elle, la matérialité de l'être et des choses est écartée. Lasch voit en l'individualiste un homme traitant « la matière essentiellement comme une illusion » (2006, 303) éloignant « tout obstacle qui pourrait empêcher la recréation d'un sens primaire du tout et de l'équilibre – le retour au Nirvâna » (*Ibid.*). Léger cherche dans l'art une autre vie, une réconciliation avec l'enfant mort qu'il porte en lui, celui qui n'a pu naître à un soi socialement aliéné. L'être moderne, lui, tend à se protéger de l'angoisse de la mort et de la fragmentation représentée par la présence de l'Autre au moyen de la technologie qui lui permet de reconstituer l'image omnipotente du miroir. Devenu roi de son propre royaume en s'étant défait des liens sociaux qui entraveraient sa quête de lui-même, le Narcisse moderne cultive un « intérêt transcendantal » (*Ibid.*, 32) à sa propre

personne. Les yeux rivés sur l'écran, la vie devient pour lui contrôlable, les représentations privées sans limite et les illusions sporadiques d'omnipotence sans cesse renouvelables, ce qui requiert cependant de se détacher du monde et de vivre dans le moment présent afin d'éviter de remettre en question les fondements de ce fragile équilibre narcissique. L'individu qui se recueille ainsi face à son image a pour vocation de mener « une vie panthéoniste », « quasi monarcale, extatique, jouissant d'elle-même » (Sloterdijk 2001, 31).

Léger et les personnages qui le reflètent dans ses romans vivent dans l'image créée du monde et d'eux-mêmes tout en encourant le danger de la négation totale du corps. L'omnipotence acquise par une image détachée de la réalité se constitue dans un décor conçu qui filtre et raffine le réel. À l'intérieur de cet univers virtuel ou fictionnel, le moi régresse dans un état où rien n'a encore été imprégné ou formé. Le monde de ces deux narcissismes est pure invention, clivage du réel. Pour Léger, ce monde originel se dédie à l'idée de la beauté et s'accomplit par la stylisation et la négation de l'être dans son entier. Pour l'individu technologique, le monde se constitue comme échange d'informations immatérielles, l'être n'existant pas en tant que tel mais seulement comme porteur incorporel de messages. Le corps est aboli pour que la souffrance de l'être disparaisse surtout qu'avec la négation de l'Autre le désir n'a plus la faculté de déstabiliser. Le corps si bien maîtrisé ne doit plus réagir aux stimuli de la matière et lui enlève ainsi le pouvoir angoissant des limites qu'elle impose. L'être fictionnalisé de la sorte ne répond plus que par l'image ou par les sensations médiatisées par l'art. La nature organique, celle qui est condamnée à dépérir n'existe plus, le temps est aboli, la jouissance devient incorporelle, la souffrance est contrôlée par la distance et la possibilité de se déconnecter de l'Autre ou de tourner la page vers une nouvelle aventure ou identité fictionnelle. Le contrôle paraît absolu car l'image dirige et est à tout moment effaçable. Le pouvoir de représentation de soi que ce soit dans le monde virtuel ou fictionnel semble sans limite. Chez Léger, le jeu des images c'est-à-dire des masques, va à l'infini, chez l'homme moderne les rapports affectifs deviennent superficiels, les besoins anesthésiés par l'échange sur les réseaux sociaux. Léger tend aussi à anesthésier ses émotions et ne peut les ressentir que par l'art car la stylisation de soi le distancie des sentiments réels et ne le laisse s'émouvoir que par des sensations médiatisées par la sophistication artistique. Le dressage du corps qui a pour but de lui ôter sa pesanteur de mort et de ne laisser « à l'âme que la spiritualité d'un tel exercice » (Léger 1982, 107) permet d'atteindre une fragile sérénité par

l'insensibilité. Pour éviter de faire ressurgir des sensations non stylisées interdites comme pulsions instinctives et émotions trop humaines par un surmoi d'esthète, la coupure avec l'Autre est nécessaire ainsi qu'un repli sur soi afin d'éviter la confrontation. L'Autre qui gêne un moi se voulant son propre créateur et son propre tyran est mis à l'écart. Chez l'homme moderne on retrouve cette volonté d'être indifférent aux relations humaines et de se libérer de la souffrance du désir. L'autocréation sans limite afin de s'auto-conserver a pour leitmotiv de vivre des expériences, d'expérimenter sur soi-même et sur sa propre vie jusqu'à l'auto-annihilation. À l'échelle mondiale, le monde ressemble selon Sloterdijk à « une party de suicidaires » (Sloterdijk 2001, 18). Dans cet univers de libertés sans fins et de rapports à soi-même intenses, l'angoisse de la dissolution et du vide est immense et l'impatience est reine. Le Narcisse moderne est un être emplis de rage, au surmoi sévère et punisseur qui « en l'absence d'interdictions sociales faisant autorité, tire la plus grande part de son énergie psychique des pulsions agressives et destructrices émanant du ça » (Lasch 2006, 39). Le tourment recherché par la dissolution de soi de l'homme moderne, sa peur partiellement réprimée de l'autodestruction et le jugement sévère d'un surmoi punisseur se retrouve chez Léger qui, bien que revendiquant le droit à l'intranquillité comme fondement de son œuvre, se voit hanté par l'idée du suicide et une solitude insupportable. Léger a souvent écrit que son écriture qui s'inspire de son sentiment de démembrement était moyen de se battre contre la mort (Léger 2006, 174), de survivre à son besoin de s'auto-détruire et de constamment se reconstruire. L'impossibilité d'écrire ne pouvait avoir ainsi que pour conséquence la chute irréversible dans le vide laissé par une totale désidentification de soi et un rejet de l'Autre.

Léger avait perdu la capacité d'écrire en se retirant entièrement sur lui-même. L'art en tant qu'investissement de libido dans un objet idéalisé relève du narcissisme de vie s'il internalise la présence de l'Autre c'est-à-dire du contemplateur dans le processus et les fins de la création. L'imaginaire de l'artiste est alors dépassé par l'intrusion dans l'œuvre d'un tiers, l'Autre se regardant dans le miroir où se mire l'artiste pour ainsi briser l'autoréflexivité et l'inertie qui en découlerait. Tout narcissisme qui ne laisse pas place à l'Autre devient narcissisme de mort qui refuse d'affronter les tensions que la présence et le jugement d'autrui représente. Thanatos tend à un état délié de tension et vise l'inorganique ce qui devra être combattu par Eros, à la fois amour de l'idée pure mais aussi désir charnel, approchant la vérité par l'éveil des sens. Tout narcissisme

et même celui de l'art devient pathologique s'il s'agit d'une fixation ou d'une accapuration de l'objet idéalisé sans intervention du regard du spectateur. Le narcissisme de mort qui relève d'une telle fixation permet une neutralisation de l'Autre et du danger qu'il représente par le repli dans un monde qui n'évolue qu'à l'intérieur de lui-même. Le moi de l'artiste se tourne vers un objet intégralement idéalisé avec lequel il fusionne comme autrefois avec l'objet primaire pour atteindre une union où la libido d'objet et d'ego ne peut être différenciée. Dans ce monde entièrement fictif où l'Autre n'a pas de place tout est construit et tout est à la fois fragile. Le monde de l'art dans lequel Léger vivait englobait toute son existence, il donnait un cadre et un fond à son identité et soumettait aussi ses sens au culte du beau. L'art prend alors contrôle des émotions par l'intermédiaire d'un surmoi esthète surveillant la réalisation des exploits créateurs du moi idéal de l'artiste. Ce surmoi sévère qui prend le dessus en l'absence d'autorité reconnue du moi idéal sur soi est similaire à l'enfant du miroir au pouvoir absolu sur le monde. Le fantasme primitif de l'enfance se retrouve dans toute construction imaginaire qui protège d'une réalité déstabilisatrice. Pour maintenir l'illusion d'omnipotence, un investissement constant est nécessaire dans la création imaginaire et une surveillance permanente des écarts qui remettraient en cause le mécanisme de clivage. L'Autre est cependant nécessaire pour restreindre les exigences du narcissisme et le débordement de l'illusion d'un moi omnipotent et sadique car c'est autrui qui pose des limites contraignantes à l'enfant du miroir. Le narcissisme primaire est dans un processus de développement normal habituellement intégré au moi sous la forme d'un moi idéal c'est-à-dire d'une image de perfection internalisée lors d'interactions sociales. Ce moi idéal indique la direction appropriée des actions, permet d'atteindre des buts définis mais aussi limite les fantaisies de grandeur. L'exagération narcissique, image archaïque du moi, qui soutient l'image idéale de soi se heurte à la réalité et est contredite par la présence et le jugement social. Le regard d'autrui force le moi à accepter une assimilation de l'Autre en soi ou dans le cas contraire à fuir encore plus loin dans les fantaisies de grandeur et d'omnipotence du narcissisme primaire. Le narcissiste moderne dont Léger est un représentant refuse d'introjecter les règles du social et rêve d'être indépendant et indifférent aux relations humaines mais ne peut seul affronter le vide qui en résulte. Le processus obsessionnel de découverte de soi qui dans la société moderne mène à l'auto-annihilation du corps, de l'être social et de l'Autre laisse place à un vide existentiel auquel l'individu ne peut répondre par des référents familiers et qu'il essaie de combler par des relations dans des sphères sociales en constante mouvance. Il ne reste pour cet être détaché de

lui-même et de l'Autre que la « valence libre » (Sloterdijk 2001, 97) à la place de l'amour et de la compassion.

Léger vit seul dans un monde d'êtres esseulés, hantés par l'idée de la mort et de la temporalité. L'homme de la société moderne qui comme Léger contrôle ses émotions de peur de se perdre dans sa propre mortalité ne peut se tourner vers un art qui se fonde sur la sensualité ou la matérialité de l'être. L'art de Léger se veut éveiller aux sens, aux couleurs et soulève que la beauté ne peut se ressentir que par l'intermédiaire du corps mais celui-ci est pour l'homme moderne objet de contrôle et non de sensations instinctives ou sensuelles qui pourraient ébranler sa domestication. L'écriture de Léger en appelle à la matérialité de l'être tout en faisant du style une fixation relevant du narcissisme de mort et contredisant le déploiement des émotions. Bien que Léger veuille par son écriture interpeler les sens, il dit lui-même ne plus pouvoir ressentir sans l'intermédiaire de l'art. Ses émotions stylisées et purifiées l'éloignent du réel et mobilisent des référents si sophistiqués que l'Autre ne peut pas forcément percevoir. Léger souligne cette contradiction dans son roman *Ocean Boulevard* quand il se demande si les émotions de Guido n'était pas faussées par une culture envahissante qui l'aliène de ses sentiments (Léger 1982, 72). Étranger à son propre corps, Léger l'est aussi d'une société numérique de l'instant, uniformisée, au présent dénué de sens et de repères (Léger 2006, 538). Il oppose à la fiction du social la fiction littéraire, les fastes, les sortilèges et la tradition de l'art romanesque et essaie de survivre dans une société elle-même narcissique et dépressive qui immortalise le présent, qui l'éternise en un passé fantasmé fait de commémorations perpétuelles et d'incessantes fuites en avant pour défier la durée et l'angoisse de la mort (Léger 2003, 200). Cette société de l'instantané et du spectacle s'oppose à l'esprit du roman classique qui porte en lui le patrimoine littéraire des grandes œuvres que les enseignants veulent selon Léger dorénavant « faire avaler aux élèves sous forme ultraconcentrée, en minidoses, en très courts extraits photocopiés » (*Ibid.*, 126). Léger écrit dans *Les aurochs et les anges* que son désir selon la tradition romanesque de ne s'avancer que masqué est perdu d'avance face au numérique et à la critique de masse et à sa vérité sur la toile qui est « constituée d'un amas d'occurrences, d'une accumulation indéfinie de faits réels ou pas [...] de n'importe quoi » (Léger 2007, 12). Cette dictature en réseau s'épanchant par métastases successives force l'illettrisme de ses contemporains auquel il veut « sans pour autant céder à la mode du light, chercher malgré tout à se faire lire » (*Ibid.*, 73)

Léger voulait ou ne pouvait vivre que dans le tiers-espace de l'art, un refuge dans une réalité autrement invivable, cependant si proche de la folie. L'imaginaire permet de reconstruire un monde où les peurs sont oubliées car l'ombre portée de soi-même et projetée devant soi fait que l'illusion de grandeur ainsi vécue protège contre le réel. La schizophrénie et la mythomanie de Léger qui transpercent toute son œuvre nous rappelle un lieu où l'altérité créée par soi-même devient un espace rassurant qui va à l'encontre de la réification du moi en une identité donnée, source du sentiment d'aliénation. Dans *Un ciel si fragile* Tadeuz se retire dans un monde imaginaire construit par lui, purifié par le biais du cinéma et des fêtes. Il reconstruit les ciels sous lesquels il veut vivre mais qu'il sait fragiles et il voue sa vie à la beauté pour recréer un monde où tout est facile et beau. Falstaff dans *L'Autre Falstaff* aussi joue des masques dans une vie qui lui est étrangère, dans un monde qui le meurtrit. La vraie vie pour lui réside dans les décors, les sentiments simulés et exagérés. Son vrai moi, celui libéré de toute souffrance est un moi construit, imaginaire, en constant changement. Par le jeu du théâtre, le moi se crée, le réel se raffine par la beauté reproduite sur scène et la vérité contenue dans les décors : « C'est ici, seulement sur ce parquet aussi luisant qu'un miroir, c'est ici que l'homme habite poétiquement la terre » (Léger 1996, 217). Le bonheur que cherche Falstaff est sur le plateau théâtral et par l'art et le jeu du je, Falstaff peut enfin affirmer son omnipotence, celle de l'enfant avant la différenciation et toute symbolisation des rôles par le langage. C'est en jouant avec les images de lui-même fixées au niveau primaire que l'angoisse du monde qui le rejette et où il ne peut être s'estompe. Tadeuz aussi recherche à habiter un monde transformé par l'art, plus vrai car plus sensible, transfiguré par la poésie. Pour Léger comme pour les protagonistes de ses romans l'art est le dernier mais hasardeux refuge dans un monde qui leur semble mensonger et violent.

Léger était condamné à se sentir incomplet car double, à vivre la cassure de son moi bien que tendant à l'unité de son être. L'écriture sera alors pour lui « un moyen de suturer cette plaie intérieure » (*Ibid.*, 171) afin de s'approcher de l'unité perdue et faire de l'altérité une œuvre d'art par l'effort artistique et le style. Cette recherche d'une unicité antérieure à l'être par la création artistique est cependant dangereuse. Dans *Casa la casa*, Paul prévient le lecteur du péril de jouer de la fiction car vouloir vivre dans le monde créé par soi-même c'est-à-dire vouloir contrôler le réel par la fantaisie ne peut que mener à se meurtrir soi-même, soit que le monde fictionnel

prenne le dessus et engendre une nouvelle réalité soit que la déception de la création se heurtant au réel devienne insupportable : « On ne touche pas impunément à la vie. La vie est sacrée. La fiction un danger [...] il craignait soudain que la réalité se venge de ses inventions romanesque » (Smaïl 1998, 159).

Les ciels de l'art sous lesquels Léger désirait vivre sont fragiles et peuvent s'effondrer dès que le moi perd de sa force de créativité et ne parvient plus à croire et à vivre l'illusion du romanesque, en particulier dans le cas où ces ciels ne sont pas partagés par une communauté de personnes se reconnaissant dans le même espace artistique. Le repli dans le monde de la fiction littéraire mène à la folie par l'immersion dans un imaginaire inaccessible à l'autre où les identités créées prennent le pas sur la réalité. Dans le cas de Paul Smaïl dont Léger écrira la vie et l'œuvre, l'invention du romanesque a fini par dépasser son auteur le menant « dans un monde parallèle où des lecteurs lui écrivaient, prétendaient avoir connu son père ou son frère ! lui demandaient conseil ! l'appelaient à l'aide ! ». Léger mentionne qu'à force de romancer sa vie, son existence même devient un roman, « un roman toujours plus picaresque, riche en intrigues » (Léger 2007, 53). Pour avoir voulu fausser le monde, Tadeuz dans *Un ciel si fragile* est assujéti à son propre malheur, l'image qu'il a créée de lui-même et de l'Autre et à laquelle il croit se butte au réel dans lequel il ne trouve plus sa place. Zanzaro dans *Jacob Jacobi* joue un personnage en écrivant la vie d'un autre, la fiction prend alors le dessus et le démentir devient impossible. Dans *Ocean Boulevard*, Guido souffre de n'avoir voulu croire qu'en lui-même et aux instants de beauté et de poésie du monde. Sa recherche frénétique du style et du beau, sa liberté et son détachement à l'égard des contingences trop humaines le condamnent à la déchéance et à la souffrance (Léger 1982, 125). *Autoportrait au Loup* révèle le danger qu'encourt l'auteur de prendre foi à ses mythomanies de juger le masque qu'il porte plus vraisemblable que le vrai visage qu'il cache (1982, 33), de tomber dans la folie d'un imaginaire s'éloignant complètement du réel et de vivre dans une réalité altérée par le mythe créé. Léger était conscient du risque de jouer des masques sous des ciels créés par lui-même, il savait que son retrait dans le monde hermétique de la fiction littéraire l'amènerait irrémédiablement à se couper du réel jusqu'à en tarir son inspiration et le condamnerait ainsi à ne plus pouvoir exister. Sa manie et son fétichisme littéraire qui ruinait son aptitude à vivre ne pouvait se résoudre qu'en brisant la réflexivité de l'image de soi, qu'en endiguant l'autofictionnalisation (Smaïl 1999, 141) :

Vivre et écrire ma vie se confondent. Le délai entre vécu et noté tend vers zéro, Vertige. A la fin je n'aurai plus rien à écrire que j'écris. La folie guette, il faut échapper à ce narcissisme. Cesser de dire je. Commencer un vrai roman, de pure imagination et le rédiger à la troisième personne, au passé simple, temps du récit en finir avec le présent .

Le tiers-espace de l'art qui atteint valeur de vérité est un lieu dangereux dont l'hermétisme rend stérile l'imagination qui ne se nourrit plus que de l'image créée, du reflet donc de sa propre conscience artistique sans ouverture vers l'Autre. Le désir de s'auto-engendrer ne conduit nulle part car l'aboutissement de l'image parfaite, omnipotente de soi-même mènerait à l'incapacité de désirer puisque le désir se nourrit toujours d'une image inaccomplie de l'objet désiré. C'est le manque qui rend le désir possible et tout à la fois insatiable. Tel Narcisse qui, fasciné par l'idée de la beauté parfaitement créée de lui-même et malgré la reconnaissance du leurre, est incapable de mettre fin au supplice de la réflexivité, Léger ne peut dépasser ses fétiches fictionnels pour s'ouvrir à l'altérité, fondement du désir sur lequel repose toute création. La volonté exacerbée de Léger d'esthétisation de soi et du monde le coupe de la réalité tout comme Narcisse qui ne veut entrevoir lui-même et la nature que dans les eaux pures du lac où il projette son désir. Le réel viendra rappeler à tous deux le leurre de leur image car en s'auto-engendrant compulsivement, ils ne feront que se meurtrir et seront amenés à prendre conscience que l'ombre réfléchie n'a rien de tangible et ne procure aucune invincibilité à l'être mortel. Le réel ne peut cependant ramener Léger à la soif de vivre car le repli de plus en plus profond de l'auteur dans l'imaginaire fait que le sens donné de l'existence se désagrège et avec lui la présence de l'Autre qui ne peut se reconnaître dans un monde fictionnel d'où il est exclu et qu'il ne peut saisir. L'investissement libidinal dans une création de l'esprit sous forme d'art ne suffit pas à tenir en vie le désir de créer car celui-ci a besoin de l'approbation de l'Autre qui a pu voir une réflexion de lui-même dans l'objet engendré. Créer tout comme aimer signifie accepter l'existence d'autrui et lui permettre de transformer par sa présence une partie de nous-même. L'art qui est seulement autoréférentiel exclut la reconnaissance de l'Autre et ainsi le désir de plaire et de s'ouvrir au monde. L'investissement libidinal dans l'imaginaire sans intégration d'une communauté s'y retrouvant ne procure que momentanément satisfaction narcissique et ne peut se suffire à lui-même, au contraire le manque d'approbation a pour conséquence le retour de l'agression vers l'intérieur c'est-à-dire le mouvement opposé de celui qui devait par la création protéger l'être de la scission,

de la violence ressentie d'une identité imposée. L'écriture dans laquelle s'était réfugié Léger était tout à la fois un piège car la recherche de l'union complète avec lui-même et d'un monde délié de toutes souffrances ne pouvait signifier qu'y bannir la présence de l'Autre et se retrouver seul face au néant, au sentiment de perte et de vide que la fiction ne pouvait plus combler.

## Conclusion

Comme nous l'avons vu à travers notre lecture, le narcissisme est central dans l'œuvre de Léger et a différentes dimensions ou reflets. Le conte de Narcisse qui a donné lieu au concept de narcissisme caractérise la volonté de dépassement de la binarité sur laquelle se fonde la production identitaire, en particulier la polarité des sexes pour tendre vers une unité intemporelle perdue dès la naissance puis dans l'entrée dans le symbolique. Cette quête inaccessible peut être résolue au-delà de la souffrance de l'être en scission et de ses errances par une métamorphose de l'identité donnée en une identité hybride, en un mouvement conscient dépassant le reflet du miroir pour une vision kaléidoscopique de l'image ainsi reconstituée. Nous avons vu dans le chapitre 4 que ce mouvement inhérent à l'art de rejet identitaire, de repli sur soi et de transformation multidimensionnelle de l'être dans un tiers-espace consciemment recherché se retrouve dans les divers reflets narcissiques analysés et décelés dans l'œuvre de Léger. Au chapitre 2, nous avons soutenu que l'autoréflexivité de type ouvert caractérisait les romans de Léger, c'est-à-dire que cet auteur thématise explicitement sa présence dans ses textes et souligne sa volonté rebelle de mélanger le réel au fictif, de brouiller le jeu romanesque et de devenir le personnage central de son œuvre. Dans son refus d'un narrateur omniscient et d'une linéarité du récit, Léger laisse sa place à l'errance et au livre qui s'écrit. Toutefois la modernité de son écriture veut qu'il surgisse malgré la douleur de la déconstruction identitaire la volonté de retrouver un moi antérieur à la différenciation, la volonté de se reconstituer malgré l'altérité inéluctable en un tableau cubiste esthétiquement élaboré par l'artiste même ; un tableau à multiples facettes et intégrant dans la même représentation différentes perspectives et différents instants temporels. Nous avons soulevé au chapitre 3 le reflet psychanalytique du narcissisme qui se comprend comme la force qui maintient l'unité du moi malgré les heurts que celui-ci endure tout au long de l'existence. Léger a à maintes fois énoncé que tous ses romans racontaient sa maladie mentale, celle de la scission ou de la présence en lui d'un frère mort à la naissance. Le narcissisme primaire relevant d'une volonté de possession de l'image dans le miroir pour acquérir l'omnipotence et contrôler l'anxiété de la perte de la fusion anténatale se retrouve dans l'œuvre de Léger. La recherche d'un faux moi omniscient et le désir de s'auto-engendrer est la quête d'Ali et de Tadeuz mais aussi de Léger qui, enfant, a souffert d'un manque d'empathie de ses parents et d'une introjection de leur imaginaire en lui. Le narcissisme primaire est

cependant toujours voué à l'échec par les limites imposées du social et sera remplacé par le narcissisme secondaire qui sous-entend un repli sur soi et une absorption et idéalisation de l'Autre comme image de soi. Cette idéalisation alimentant le sentiment d'exister se retrouve dans toutes les créatures élaborées par des personnages comme Tadeuz ou Guido mais aussi dans les amours mêmes de Léger. L'échec de ses relations est le ferment du narcissisme tertiaire où le héros sans l'intermédiaire d'un sujet acquiert son omnipotence et devient objet de son propre amour, un autre lui-même à jamais renouvelable comme celui du faux moi de Falstaff ou du magicien Tadeuz vivant dans un univers de beauté et de fantaisie. Au chapitre 5 nous avons relevé que les romans de Léger ont une structure poétique semblable à celle du mythe et que l'archétype de l'enfant et du héros, éléments essentiels du processus d'individuation, sont deux métaphores communes à l'œuvre de notre auteur et au discours mythique. L'enfant qui dans le conte de Narcisse est symbolisé par le cercle de la réflexion est chez Léger un enfant mort, figure récurrente de son œuvre et qui symbolise les limites et la souffrance de la centroverson. Narcisse, Léger ou ses protagonistes ne peuvent pas par le repli sur eux-mêmes ni se défaire de l'emprise de la mère, ni de celle du père. L'enfant ne peut naître à lui-même car il ne peut vaincre les forces maternelles de l'absorption et non plus accepter la différenciation et la masculinisation du corps sous la loi paternelle. Si à travers le conte et l'œuvre de Léger se révèle l'échec du processus d'individuation, on y trouve aussi un dépassement de cet échec par la création artistique et la venue au monde du héros qui dans sa chute nous laisse entrevoir un monde à la beauté dionysiaque à la fois acceptation assumée de la mort en soi et joie résolument recherchée. Au chapitre 6 nous avons soutenu que le narcissisme chez Léger est caractéristique de la contre-culture des années 60 qui s'est soulevée contre une société trop rigide et qui voulait atteindre une nouvelle sensibilité basée sur le principe de plaisir et le libre cours de l'imagination, une fusion érotique avec le monde par les sens et l'expérience esthétique. L'esthétique est comme nous l'avons analysée au chapitre 7 fondamentale à l'œuvre de Léger et tous ses romans en sont une réflexion. L'art est plus qu'un reflet de l'artiste qui pour faire de sa création une œuvre doit dépasser son individualité, c'est-à-dire le reflet spéculaire pour atteindre l'universel par la projection d'une idée esthétique désindividualisée, l'image du narcissisme, cette fleur qui symbolise la beauté offerte à la contemplation au-delà de l'utilité ou du concept. Finalement tous les reflets du narcissisme analysés dans ces chapitres ont en commun le rejet de l'identité acquise, le repli sur soi et la création d'un espace de récréation esthétique de soi. Cet espace décrit au chapitre 8 est l'espace créé par le mouvement narcissique compris

comme rétrécissement en soi, mécanisme nécessaire de survie et extériorisation de l'agression et de la violence des définitions identitaires. L'ironie centrale à l'œuvre de Léger se greffe sur ce tiers-espace et se retrouve dans l'allégorie de l'enfant mort, caractéristique du refus de naître à un soi aliéné. Le tiers-espace est un lieu de révolte et de marginalité, une ouverture au-delà de l'espace binaire et restreint des définitions. Chez Léger cet espace est artistiquement créé et investi libidinalement puis introjecté et a la forme des ciels du magicien Tadeuz ou des correspondances des poètes romantiques. Ces ciels sont cependant fragiles et peuvent s'effondrer dès que le moi perd de sa force de créativité en particulier si ces ciels ne sont pas partagés par une communauté de personnes se reconnaissant dans le même espace artistique. Le narcissisme tertiaire ou l'investissement narcissique dans un espace imaginaire sans ouverture vers l'Autre est un lieu dangereux frôlant la folie où l'identité hybride créée prend le pas sur la réalité et fait que le retour dans l'espace des binarités devient indésirable et difficile.

# Bibliographie

## Romans de Jack-Alain Léger

- Hedayat, Dashiell. 2014. Soft Power. <http://disco-robertwyatt.com/images/Robert/lebleu/index.htm>. Consulté 10 juillet 2014.
- Léger, Jack-Alain. 1982. *Autoportrait au Loup*. Flammarion : Paris.
- Léger, Jack-Alain. 1982. *Ocean Boulevard*. Flammarion : Paris.
- Léger, Jack-Alain. 1986. *Wanderweg*. Gallimard : Paris.
- Léger, Jack-Alain. 1988. *Clips*. Inédit, extraits dans *l'Infini*.
- Léger, Jack-Alain. 1996. *L'autre Falstaff*. Paris : Mercure de France.
- Léger, Jack-Alain. 1997. *Ma vie*. Salvy : Paris.
- Léger, Jack-Alain. 2000. *Maestranza*. Gallimard : Paris.
- Léger, Jack-Alain. 2003. *On en est là*. Denoël : Paris.
- Léger, Jack-Alain. 2006. *Le roman*. Denoël : Paris.
- Léger, Jack-Alain. 2006. *Jacob Jacobi*. Denoël : Paris.
- Léger, Jack-Alain. 2006. *Le siècle des ténèbres*. Denoël : Paris.
- Léger, Jack-Alain. 2007. *Les Aurochs et les Anges*. Rivages : Paris.
- Léger, Jack-Alain. *Bibi*. Non publié. (Manuscrit mis à disposition par l'auteur et publié par la suite sous le titre de *Zanzaro circus : Windows du passé surgies de l'oubli*, L'Éditeur, 2012).
- Correspondance avec Jack-Alain Léger entre 2011 et 2013.
- Smaïl, Paul. 1999. *La passion selon moi*. Laffont : Paris.
- Smaïl, Paul. 1998. *Casa, la casa*. Balland : Paris.
- Smaïl, Paul. 2001. *Ali le Magnifique*. Denoël : Paris.
- Smaïl, Paul. 2003. *Vivre me tue*. Balland : Paris.

## Ouvrages cités

- Alberti, Leon. 1869. *De la peinture*. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65009h>. Consulté le 20 septembre 2011.
- Andrea-Salomé, Lou. 1962. *The Dual Orientation of Narcissism*. *The Psychoanalytic Quarterly*, 31. 1-30.
- Aristote. 1971. *Rhetorica*. London: Oxford University Press.
- Bhabha, Ammi. 2007. *Third Space*. Entretien avec Jonathan Rutherford. <http://www.wsp-kultur.uni-bremen.de/summerschool/download%20ss%202006/The%20Third%20Space.%20Interview%20with%20Homi%20Bhabha.pdf>. Consulté le 20 mars 2012.
- Barolsky, Paul. 1995. *A very Brief History of Art from Narcissus to Picasso*. In: *The Classical Journal*. Vol.90. No. 3. 55-259.
- Barthes, Roland. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Editions du Seuil: Paris.
- Baskins, Cristelle. 1993. *Narcissus in Alberti's 'Della Pittura'*. In: *Oxford Art Journal*, Vol.16. No 1. 25-33.
- Baumgarten, Alexander. 1735. *Meditationes philosophicae de nunnulis ad poema pertinentibus*. Halae Magdeburgicae.
- Bégoïn, Jean. 2011. <http://www.carmed.org/page-47-NarcissismeSainEtNarcissismePathologique.htm>. Consulté le 20 septembre 2011.
- Bonnefoy, Yves. 1966. *Rimbaud*. Paris: Seuil.
- Brown, Norman. 1960. *Life against Death*. London: Lowe & Brydone.
- Brown, Norman. 1966. *Love's body*. New York: Random House.
- Campbell, Joseph. 1956. *The Hero with a Thousand Faces*. New York : Bollingen Foundation.
- Colonna, Vincent. 2004. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris : Tristan.
- Cooper, Arnold. 1986. *Narcissism*. In: Morrison Andrew. *Essential Papers on Narcissism*. New York: New York University Press. 112-144.
- Cooper, Arnold. 2006. *The Narcissistic Masochistic Character*. In *Psychiatric Annals* 39:10. 904-912.

- Croce, Benedetto. 1904. *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*. Paris : Giard.
- Dali, Salvador. 2008. *Métamorphose de Narcisse*. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres. <http://www.salvador-dali.org>. Consulté le 20 septembre 2011.
- Darrieussecq, Marie. 1996. *Autofiction, un genre pas sérieux*. In : Poétique. Le Seuil : Paris. 369-380.
- Debord, Guy. 1992 [1967]. *La Société du spectacle*. Gallimard (Folio) : Paris.
- Delvaux, Martine. 1998. Le tiers-espace de la folie. *Mots Pluriel*. Numéro 7.
- Dobrovsky, Serge. 1982. *Un amour de soi*. Gallimard : Paris.
- Dobrovsky, Serge. 1977. *Fils*. Gallimard : Paris. Engels, Friedrich. 1893. *Lettre à Franz Mehring*. [http://www.marxists.org/archive/marx/works/1893/letters/93\\_07\\_14.htm](http://www.marxists.org/archive/marx/works/1893/letters/93_07_14.htm). Consulté le 20 janvier 2011.
- Éliade, Mircea. 1952. *Images et symboles*. Paris : Gallimard.
- Éliade, Mircea. 1969. *La nostalgie des origines*. Paris : Gallimard.
- Forest, Philippe. 2001. *Le roman du je*. Nantes : Pleins feux.
- Freud, Sigmund. 1920. *Totem und Tabu*. Leipsig : Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Freud, Sigmund. 1922. *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*. Leipsig : Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Freud, Sigmund. 1924. *Zur Einführung des Narzißmus*. [https://archive.org/details/Freud\\_1924\\_Narzissmus\\_k](https://archive.org/details/Freud_1924_Narzissmus_k). Consulté le 20 janvier 2011.
- Gasparini, Philippe. 2010. *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?* [www.autofiction.org/index.php](http://www.autofiction.org/index.php). Consulté le 2 janvier 2010.
- Genette, Gérard. 1991. *Fiction et diction*. Le seuil : Paris.
- Gide, André. 2008. *Le traité du narcissisme*. <http://fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgratuits>. Consulté le 20 janvier 2011.
- Ginsberg, Allen. 1995. *Collected Poems 1947-1985*. London: Penguin books.
- Gontard, Marc. 2001. *Le postmodernisme en France*. In : Touret, Michèle. *Le temps des Lettres*. Paris : PUF. 283-294.
- Green, André. 2007. *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. Paris : Les éditions de minuit.
- Grunberger, Béla. 2003. *Le narcissisme : essais de psychanalyse*. Paris : Rivages & Payot.

- Hedayat, Sadeg. 1953. *La chouette aveugle*. Paris : Edition Corti.
- Hegel, Friedrich. 1929. *Selections*. London: Charles Scribner's son.
- Hegel, Friedrich. 1997. *Esthétique*. Paris: Livre de poche.
- Heidegger, Friedrich. 1980. *Philosophie der Kunst*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- Hesse, Herman. 1930. *Narziss und Golmund*. Zürich: Manesse Verlag.
- Hutcheon, Linda. 1999. *Qu'est-ce que le postmodernisme ?* Entretien réalisé en août 1999 par Anne-Claire Le Reste. [www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/.../hutcheon.pdf](http://www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/.../hutcheon.pdf). Consulté le 3 mars 2011.
- Jasper, Karl. 1954. *Origine et sens de l'histoire*. Paris: Plon.
- Jung, Carl. 1963. *Essays on a Science of Mythology*. New York : Bollingen Foundation.
- Kant, Emmanuel. 1989. *Critique de la faculté de juger*. Paris : Vrin.
- Kernberg, Otto. 1986. *Factors in the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personalities*. In: Morrison Andrew. *Essential Papers on Narcissism*. New York: New York University Press. 213-245.
- Kerstenberg, Judith, Brenner, Ira. 1988. *Le narcissisme comme moyen de survie*. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54482890.image.f139.langFR>. Consulté le 2 janvier 2010.
- Kerouac, Jack. 1957. *On the Road*. New York: Viking Press.
- Klages, Mary. 2007. <http://www.colorado.edu/English/courses/ENGL2012Klages/pomo.html>. Consulté le 2 Décembre 2010.
- Kohut, Heinz. 1971. *The Analysing of the Self: A Systematic Approach to the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personality Disorders*. New York: International University Press.
- Kohut, Heinz. 1986. *Form and Transformation of Narcissism*. In: Morrison Andrew. *Essential Papers on Narcissism*. New York: New York University Press. 61-89.
- Kohut, Heinz, Wolf Ernest. 1986. *The Disorder of the Self and Their Treatment*. In: Morrison Andrew. *Essential Papers on Narcissism*. New York: New York University Press. 175-197.
- Lacan, Jacques. 1966. *Écrits*. Paris : Seuil.
- Lacan, Jacques. 1975. *Le Séminaire, Livre 1*. Paris : Seuil.
- Lacan, Jacques. 2011. Le stade du miroir, <http://espaces.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psych/psysem/miroir.htm>. Consulté le 23 septembre 2011.
- Laing, Ronald. 1967. *The Politics of Experience*. London: Penguin.
- Lasch, Christopher. 2006. *La culture du narcissisme*. Paris : Flammarion.

Lavelle, Louis. L'erreur de Narcisse.

[http://classiques.uqac.ca/classiques/lavelle.../erreur\\_de.../lavelle\\_narcisse.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/lavelle.../erreur_de.../lavelle_narcisse.pdf). Consulté le 15 janvier 2011.

Lecarme, Jacques. 1999. *L'Autobiographie*. Armand Colin : Paris.

Lejeune, Philippe. 1996. *Le pacte autobiographique*. Éditions du Seuil : Paris.

Le Rider, Jacques. 1990. *Modernité viennoise et crises de l'identité*. Paris : Quadrige/PUF.

Liotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne*. Paris : Editions de Minuit.

Marcuse, Herbert. 2002. *One-Dimensional-Man*. London: Routledge.

Marcuse, Herbert. 1987. *Eros and Civilisation*. London: ARK Paperbacks.

Melville, Hermann. 2002. *Moby-Dick*. New York: Norton & Company.

Michineau, Stéphanie. 2010. *Autofiction entre transgression et innovation*. In : *Écritures évolutives*. Toulouse : Presse universitaire de Toulouse. 17-23.

Miller, Alice. 1986. *Depression and Grandiosity as Related Narcissistic Disturbances*. In:

Morrison, Andrew. *Essential Papers on Narcissism*. New York: New York University Press. 323-347.

Morin, Edgar. 1970. *Journal de Californie*. Paris: Le Seuil.

Morrison, Andrew. *Essential Papers on Narcissism*. New York: New York University Press. 323-348.

Miller, Patrick. 2006. *Oedipus Rex Revisited*. In: *Modern Psychoanalysis*. Vol XXXI. 229-250.

Modell, Arnold. 1986. *A Narcissistic Defense Against Affects and the Illusion of Self-Sufficiency*. In: Morrison Andrew. *Essential Papers on Narcissism*. New York: New York University Press. 293-308.

Morrison, Andrew. 1986. *Essential Papers on Narcissism*. New York: New York University Press. 308-321.

Mourino, Vicente. 2011. *Le mythe de Narcisse dans la littérature française du XIX*.

[http://dialnet.uniriga.es/serulet/fichero\\_articulo?cogigo](http://dialnet.uniriga.es/serulet/fichero_articulo?cogigo). Consulté le 20 janvier 2011.

Rotondo, Susanna. 2007. Une approche pragmatique de l'autofiction espagnole.

<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1808>. Consulté le 8 février 2011.

Neumann, Erich. 1954. *The Origin and History of Consciousness*. New York : Bollingen Foundation.

- Neumann, Erich. 1959. *Art and the Creative Unconscious*. New York : Bollingen Foundation.
- Neumann, Erich. 1989. *The Place of Creation*. New Jersey: Priceton University Press.
- Nietzsche, Friedrich. 1966. *Werke in drei Bände*. München : Carl Hanser Verlag.
- Nietzsche, Friedrich. 1973. *Die fröhliche Wissenschaft*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Nonnos. 2012. *Chant XLVIII*. <http://remacle.org/bloodwolf/poetes/nonnos/diony48.htm>. Consulté 14 mars 2012.
- Ovide. 2011. Le conte de Narcisse. <http://www.insecula.com/article/F0010675.html>. Consulté le 23 septembre 2009.
- Pausanias. *Description de la Grèce*. Livre IX. <http://www.mediterranees.net/geographie/pausanias/livre9d.html>
- Platon. 1997. *Complete Works*. Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Plotin. 1991. *Du beau*. Paris: Agora pocket.
- Pulver, Sydney. 1986. *Narcissism: The Term and The Concept*. In: Morrison Andrew. Essential Papers on Narcissism. New York: New York University Press. 91-112.
- Rank, Otto. 1983. *Le mythe de la naissance du héros*. Paris: Payot.
- Reich, Annie. 1986. *Pathologic Forms of Self-Esteem Regulation*. In: Morrison Andrew. Essential papers on Narcissism. New York: New York University Press. 44-61.
- Rohstein, Arnold. 1986. *The Theory of Narcissism : An Object-Relation Perspective*. In: Morrison, Andrew. Essential Papers on Narcissism. New York: New York University Press. 308-320.
- Rozzak, Théodor. 1969. *The Making of a Counterculture*. New York: Double day & Co.
- Rotondo, Susanna. 2007. Une approche pragmatique de l'autofiction espagnole. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1808>
- Schelling, Friedrich Wilhem. 1958. *Schellings Werke*. München : Becksche Verlag.
- Schiller, Friedrich. 2005. *Du sublime*. Arles : Sulliver.
- Schopenhauer, Arthur. 1966. *Le monde comme volonté et représentation*. Paris: PUF.
- Sellier, Philippe. 1984. *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?* In : Littérature. Numéro 5. 112-126.
- Sloterdijk, Peter. 2001. *Essai d'intoxication volontaire*. Paris : Hachette.
- Valery, Paul. 2010. *Narcisse parle*. [http://wikilivres.info/wiki/Narcisse parle](http://wikilivres.info/wiki/Narcisse_parle). Consulté le 12/05/10. Consulté le 5 avril 2012.

Valéry, Paul. 1957. *Oeuvres*. Paris: Gallimard.

Valéry, Paul. 1971. *Poems*. Cambridge: Princeton.

Vico, Giambattista. 1984. *The New Science*. London: Cornell University press.

Wilde, Oscar. 1985. *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin Books.