

DISTORSIONS DE L'UNITÉ

Carmen DĂRĂBUȘ

Technical University of Cluj-Napoca,
Faculty of Letters, Baia Mare

Distortions of Unity

Abstract: Fecund in European myth and beyond, the androgynous (gr. *andros* – “man” + *gyne* – “women”) constitutes, maybe the best, the desire for perfection, aspiration of all ancient civilizations. The synthesis of the male and female it is a mythic, philosophic or artistic fiction, part of archetypal nostalgia, spiritual ideal, but also erotic plethora. From Plato to Gnostics and to the Mystics of the Middle Ages, then to the European romanticists, aspire to this type of perfection, more rudimentary or more sophisticated, initiating rituals allowing the access to the primordial unity. A form of distortion of the androgynous myth can be the myth of Narcissus, where searching half is suspended, because the human being as she is, halved in the platonic myth, divided as female from the Adamic unique body – or androgenic -, it is itself sufficient. Another hybrid form it is the Hermaphroditic. In the mundane plan, this is considered as a kind of profane, a deformation, and a travesty. The world literature – in this case Plato, Ovid, Mary Shelley, Honoré de Balzac, Italo Calvino, Liviu Rebreanu, Scott Fitzgerald - retraces, in artistic way, the contents.

Keywords: *World Literature, Androgynous, Myths Revisited, Fiction.*

Ayant des racines en préhistoire, les mythes se sont transmis au judaïsme, au christianisme et à l'islamisme, devenant une démarche initiatique par laquelle « l'homme devient un véritable homme (plus précisément, un homme originaire) que quand il se réalise sur terre l'union conjugale. C'est un écho de l'antique fonction mystique du mariage: l'achèvement de l'individu par totalisation » (Eliade 2003: 82). Visions, idées, rites similaires se retrouvent dans les cultures méditerranéennes (ou d'origine méditerranéennes) et de l'Antiquité du Proche-Orient. En Inde, l'unification des contraires, des parts en totalité, c'est la capacité de l'Esprit. La démarche passe par la mort vue comme renaissance, qui pourrait supposer un acte sacrificiel transcendantal. La Réalité finale, *l'Être-Totale*, est camouflée en apparences fragmentées et hétérogènes. Dans *Les Mythes du Platon*, le mythe de l'androgyné c'est un mythe originaire d'une situation du début du monde, en complétant le mythe cosmogonique de la naissance de l'univers avec celui de population et ensuite, de l'aliénation. Tous les rituels et les rites de l'amour sont, dans ce sens, un ardent désir de recomposition. L'image sphérique primordiale à comme correspondance, à l'échelle cosmique, l'œuf cosmogonique; ainsi que le retour dès le présent vers le temps originaire « nous permet de nouveau à vivre dans le temps où

les choses se sont manifestées pour la première fois, en constituant une expérience d'importance capitale » (Eliade 1978: 33). Le *Banquet* platonicien c'est un éloge de l'amour: cinq personnages réunis autour du Socrate se reflètent dans en Eros de différents manières. Phaidos, le naïf poète, voit en celui-ci la source de tout ce qui est bon. Pausanias fait distinction entre l'amour terrestre et l'amour divin, structuré autour des notions « nécessité » et « gratuité ». Le douloureux besoin d'amour que l'homme le ressent c'est une nostalgie pour la totalité perdue; le mystère de la totalité et l'obsession de l'unité reflète les efforts de l'homme pour accéder à une perspective où les contraires s'annulent. *Coincidentia oppositorum* ou le mystère de la totalité se relève par l'herméneutique des symboles, des théories et des croyances concernant la réalité absolue, ultime, mais aussi dans les cosmogonies qui expliquent la création par la fragmentation d'une Unité primordiale: « La perfection, donc l'être, est, en dernier recours, une unité-totalité. Tout ce qu'il est, par excellence doit être total, en comportant *coincidentia oppositorum* à tous les niveaux et à tous les contextes » (Eliade 1995: 101). Origène fait l'observation que la différence est en faveur du mythe, qui appartient à un temps cosmique, en temps que la vision chrétienne appartient au temps historique ? Néanmoins, c'est inévitable l'absorption de la pensée mythique dans la pensée chrétienne, soit-il de manière inconsciente ; parce qu'on ne peut pas imaginer l'histoire de la pensée humaine que dans une certaine continuité. L'élément commun essentiel des deux types de pensée c'est le désir de retour aux origines par la réitération des événements sacrés, ainsi qu'ils sont réactualisés sous divers formes. L'androgynie reçoit une valeur symbolique en christianisme par les anges, compositions lumineuses, asexuées (formes opposées à l'hermaphroditisme, mais avec lequel il se rencontre dans l'unité des contraires qui, dans le cas des anges, s'annulent). N'étant pas soumis à la tyrannie du temps qui en modifie leur formes, leur consistance, ils appartiennent à l'imaginaire mythique.

La littérature est une forme par laquelle on prolonge la narration mythique, une forme germinative qui traduit la sensibilité des époques. Si dans la pensée religieuse se produit la sortie de temps historique dans le temps liturgique qui réitère des formes du sacré, par lecture il y a la possibilité de pénétrer dans une forme de temps fabuleux. Pendant le Moyen Âge, le mythe est présent dans les traditions secrètes du mysticisme et de la théosophie, dans le christianisme, dans le mosaïsme et dans l'islamisme. Le romantisme allemande, le postromantisme et le décadentisme français et anglais ,en s'arrêtant, de manière préférentielle, sur le hermaphroditisme) ont utilisé des thèmes tenant de l'androgynie. Le romantisme fait appel au mystérieux arsenal de l'alchimie pour imaginer un homme de l'avenir. Sous l'influence du mystique baroque Swedenborg; Balzac écrit son roman, *Séraphita*, de la série *Etudes philosophiques* de la *Comédie humaine*. Bien

qu'il ne s'inscrive pas dans le code esthétique du fantastique, Balzac expérimente, avec du succès, dans ce roman, la signification métaphasique du mythe de l'androgynie. Dans l'opinion d'Eliade, ce livre est le dernier qui transmet, de manière consistante, sans tomber en pleine vulgarité, le mythe de l'androgynie, avant qu'il se vulgarise excessivement, fait imputé à la perte de connexions avec le mystère, avec le cosmos, fait imputé, aussi, à la dilution générale des symboles, à la dégradation des archétypes, qui, au lieu de s'enrichir avec des sens, se dilue, comme la vie même: « Une littérature entière, présentant toutes les stigmatisations de la décomposition morale et du satanisme multipliée sous le signe de ces <maîtres>» [...]. Il semble que d'un certain point de l'histoire, l'Europe n'est plus capable à garder intacte, plusieurs générations, dans la chaîne, la signification métaphasique d'un symbole. Immédiatement qu'il est révélé, plus précisément qu'en se familiarise, directement, avec un symbole, celui-ci commence à être compris de plus en plus grossièrement sur des plans de plus en plus bas » (Eliade 2003: 367). Le postmodernisme aura, ensuite, un autre mot à dire.

Le roman du Balzac, *Séraphita*, est structuré en sept chapitres, ayant comme protagoniste un être bizarre, comme issu des laboratoires de l'alchimie du monde baroque et infusé, ensuite, avec des éléments romantiques. Séraphitus/Séraphita, comme elle/il va apparaître, a un passé ténébreux et elle/il choisit à vivre dans un château isolé à la périphérie du village Jarvis, près du fiord Stromfiord. Son interaction se limite à quatre personnages: les jeunes Wilfrid et Minna, le prêtre Becker, le vieux domestique David. Dans les yeux de Wilfrid, c'est Séraphita, de laquelle il tombe amoureux. Minna le voit comme un jeune homme charmant et intelligent, Séraphitus, de qui elle tombe amoureuse. Son/sa description, dans l'air fort et raréfié des montagnes ressemble l'image séraphique (d'où le symbole onomastique) de représentations bibliques iconiques: « Son corps mince et délicat comme le corps d'une femme était l'épreuve d'un être faible en apparence, mais dont la puissance égale sa volonté. [...]. Sa peau était d'une blancheur magnifique, en mettant en évidence ses lèvres rouges, ses sourcils marron et ses cils en soie, les seules couleurs qui éclaircissent ce visage, dont la parfaite régularité n'affectait pas la grandeur des sentiments exprimés [...]. Ce visage à la pureté du marbre exprimait partout pouvoir et paix (Balzac 2006: 78). Cette dualité semble exister depuis toujours, si même le domestique qui le connaissait depuis longtemps, n'était pas décidé sur le sexe de l'étrange être, qui semblait dépasser la condition physique par un inexplicable accès vers la métaphasique; parce que ni les vêtements ne trahissaient l'appartenance, comme sous une mante angélique: « Enveloppé dans un vêtement sans formes qui ressembler à un manteau féminin, mais aussi à un manteau masculin, c'était impossible à ne s'imaginer que le fragile pied qui traîne sur le bord du lit appartenait à une femme et au même temps c'était difficile à ne pas observer que le front et les lignes du

visage étaient la preuve de la plus grande pouvoir » (Balzac 2006: 101). Le chapitre III, *Séraphita-Séraphitus*, représente une transposition littéraire-philosophique des théories de Swedenborg sur les esprits angéliques et sur la nature duelle de l'homme. En plans terrestre, de tels êtres controversés, dans le sens positif du mot, se prépare pour la vie séraphique céleste, Âme-Femme et Corps-Homme. Un peu artificielle c'est l'opinion que ses parents ont été les disciples de Swedenborg, ils-mêmes des êtres solitaires, qui ont vécu l'élévation céleste par méditation et prières. L'enfance de la femme/homme a été un état de contemplation mystique, et la vie terrestre est seulement amour et purification, ainsi que chacun regarde de sa perspective – Minna le regarde comme une femme un homme et Wilfrid, comme un homme une femme. Sa disparition mystérieuse leur fait comprendre le fait qu'il/elle n'appartient pas à leur monde familial. Wilfrid et Minna ne réussissent pas à comprendre la complexité de cet être et dans le dernier chapitre, *Séraphite*, sans aucune différence entre masculin et féminin, vision retrouvable en ce que Nichifor Crainic affirme: « L'androgynie est conçu comme une énigme sublime du destin humain, projeté au-delà de la mort, dans l'éternité. Il est un **éternel archétype** du monde des idées pures, auquel rien ne lui corresponde dans la vie terrestre. Il flotte plus haut de n'importe quel péché, dans le neige spirituel d'une virginité sans fin » (Crainic 1996: 275). Projeté dans l'éternité, cet être vit dans l'espace terrestre dans une étape cathartique, comme dans une transformation où l'amour ne peut pas manquer, mais cet amour devrait se vider des impulsions érotiques pour entrer dans une plénitude cosmique, où les dualités ne s'annulent pas, mais elles fusionnent.

Contemporain avec Mircea Eliade, l'Italien né à Cube, Italo Calvino, dans le récit *Le vicomte pourfendu*, construit une allégorie qui a comme source la société moderne agitée, insensible à l'idée de perfection, une allégorie où maintenant la place de l'éros et de l'esprit se substitue avec la perfection morale. La narration peut-être interprétée en clef cosmique aussi, ayant deux forces tutélaire: l'une bonne et l'autre mauvaise. Le vicomte Medardo de Terralba a été pourfendu par le boulet de canon, pendant une bataille avec les Turcs, mais les deux parties ont survécu de manière antagonique: la gauche reste avec la bonne partie de l'être et la droite, avec la mauvaise partie. La dernière se retourne au château et adopte un comportement cruel, étendu à tout ce qu'il touche: il enlève l'œil gauche, il coupe la partie gauche des arbres, il jette les fruits, il casse l'aile gauche et le pied gauche des êtres vivants – dans l'indompté impulsion de détruire tout ce qu'il touche. Lui-même parle sur l'effet de l'approfondissement du soi resté, après la perte de l'autre: « Moi aussi j'ai été complète et toutes les choses étaient pour moi normales et nuageux, idiots comme l'air, j'ai eu l'impression que je comprends tout, mais c'était une apparence. Si une fois tu vas devenir demi de ce que tu es – et moi je te le souhaite, tu vas

comprendrais des choses qui dépassent l'habituel pouvoir à comprendre les cerveaux entiers. Tu vas perdu demie de ton sien et du monde entier, mais la moitié restée sera mille fois plus profonde et plus précieuse. Et toi tu voudras que tout sera divisé et mutilé comme toi tu en es, car la beauté et la sagesse et la justice se trouve seulement en ce qui est divisé » (Calvino 1999: 101). Après quelque temps, la bonne moitié est réapparue et elle va essayer à corriger les excès du mal par les excès du bien à autres conséquences que celles désirées. Tous se sentent harcelés, excédés par le manque de mesure. Les deux moitiés tombent amoureuse de Pamela et comme suite du duel, ils perdent du sang. L'unique bandage mis pour les deux parties l'ont collées et « ainsi, [...] Medardo est devenu complet, ni bon, ni mauvais, un mélange de méchanceté et de bonté » (Calvino 1999: 109). L'unité des contraires refait l'équilibre du personnage, mais aussi l'équilibre du monde où il vit. L'auteur avoue, dans *La présentation* du roman, qu'il sent « seulement un morceau d'un être bicéphale et asexuée, qui est le véritable organisme qui pense (Calvino 1999: 22), un *homo duplex*, surtout pendant la dernière partie de la vie, dans l'aube du postmodernisme, excédé par le manque d'intérêt pour la totalité du modernisme.

Dans le plan terrestre, la variante du hermaphroditisme est vue comme une forme de désacralisation, une déformation, un simulacre, surtout dans la vision chrétienne : « L'androgynie signifie la ressemblance de l'homme à Dieu, son origine surnaturelle. L'hermaphroditisme est un mélange d'animal, de naturel des deux sexes, non-transfiguré dans une existence supérieure » (Berdiaev 1992: 91-92). Nichifor Crainic voit dans la même antinomie, où l'hermaphroditisme est une malheureuse farce de la génétique, « une énigme péjoratif de la nature, une défection où les deux principes de la vie s'annulent réciproquement ». Le symbole sort de la zone sacré et s'adapte au plan terrestre, s'insère en profane par des rituels réactualisés vidés d'une partie de leur contenu originaire. L'Antiquité repousse ces formes indécises¹ ; si un enfant est né avec ces signes, on considère comme une punition divine par rapport avec sa communauté, les solutions étant l'abandon ou la suppression, au nom du Dieu Hermaphrodites (Hermès+Aphrodite), dont le culte date environ le IV^{ème} siècle.

Dans la période moderne et postmoderne, le mythe n'avait disparu, mais il avait redéfini son statut par la revalorisation littéraire et philosophique – mythographie ayant en centre un nucléé mythique, autour duquel, la littérature, mais la philosophie aussi ajoutent des nouveaux paliers de connaissance. Le mythe de l'androgynie est étroitement lié du

¹ Cf. Marie Delcourt, *Hermaphroditos. Mituri și rituri ale bisexualității în antichitatea clasică*, 1996.

mythe de l'amour, du couple adamique qui se recherche dès le début du monde, dans le même paradigme de la vie, de l'amour et de la mort: « L'homme et la femme cherchent à se retrouver dans l'immense cohue de la vie humaine. Un homme parmi les millions d'hommes désire une seule femme, parmi les millions de femmes. Un seul et une seule. *Adam et Eve* ! La recherche réciproque, inconsciente et irrésistible c'est la logique de la vie de l'homme [...]. L'instinct de l'amour c'est la réminiscence de l'origine divine. Seulement par amour c'est possible à réunir l'âme de l'homme avec l'âme de la femme pour redevenir partie du monde spirituel (Rebreanu 1995: 15-16). Le modernisme et le postmodernisme ont essayé à suivre le rythme de plus en plus complexe de la vie intérieure et ainsi, de plus en plus difficile à compter, parce que les nouveaux temps ne disposent pas « d'une tentative, à grande échelle, pour systématiser les sentiments » (Gasset 1994: 87). La perfection est décrédibilisée, le mythe de l'androgynie, aussi: « Je sais que, pour les Grecques, la sphère était l'un des symboles de la perfection, mais j'ai mes réserves concernant la perfection obèse » (Antonesei 2000: 49). Individualité versus intégration est un rapport de plus en plus nuancé dans la pensée et dans l'art moderne, qui va recevoir des formes audacieuses en postmodernisme. Dans la vision de Liviu Antonesei, la réalisation par amour il n'y a pas une recherche compulsive, angoissante, mais pur hasard, mystère de la rencontre, c'est « le passage entre l'errance et la fixation, du possible et virtuel vers le réel » (Antonesei 2000: 50). Quel que soit l'époque, le contenu que le mythe les apprennent, on parle sur un état de transcendance, qui traduit le désir avoué ou camouflé de l'être de vivre la plénitude par amour, par mystique, par La Grande rencontre au-delà des imperfections mondaines.

Une forme de distorsion du mythe de l'androgynie c'est le mythe du Narcisse, où la recherche de la moitié est suspendue, parce que l'être divisé, comme dans le mythe platonicien est suffi pour soi-même. En Antiquité, ce mythe est commenté dans les *Métamorphose* d'Ovide, qui, à son tour, a comme source des auteurs antérieurs à lui : Bohios, Nicandre și Theodoros. Paru à la fin du VIII^{ème} siècle post Chr., Les *métamorphoses* sont « le fruit d'une riche et raffinée culture et à une grande ambition littéraire » (Pausanias 1982: 238), en interférant les mythes cosmogoniques avec les mythes sociogoniques, théogoniques, zoogoniques, ornithogoniques et phytogoniques. La légende du Narcisse et de la nymphe Echo se trouve dans Le troisième chapitre: Narcisse c'est le fils du Céphisos, dieu béotien, et de la nymphe Lyripe, qui demande au prophète Tyrésis à prédire l'avenir pour son fils, fils d'une extraordinaire beauté. La réponse est équivoque. Déjà adolescent, aimé par beaucoup de nymphes, il repousse méprisant les formes d'affection des autres. Pendant une chasse, il s'égaré et il est suivi par la nymphe Echo, qu'il la repousse avec l'arrogance de toujours. A cause de la douleur, elle se transforme dans une statue en pierre, capable seulement à

reprandre la fin des mots des autres (la légende de l'écho). L'imagination de l'amour punitif c'est une partie de la phytogonie: en voyant son visage reflété dans une fontaine, elle tombe amoureuse de soi-même, mais l'amour est impossible et il meurt déchiré de douleur; sur la place de sa mort, pousse une fleur qui va s'appeler « narcississe ». En suivant des autres lois que celles de la nature, il est puni parce qu'il avait rompu l'équilibre par égoïsme, et la mort avait rétabli l'ordre universelle : « L'amour pour son propre corps s'oppose à une manifestation plus libre d'un autre amour » (Rank 1997: 109). Ici, Eros et Thanatos sont en symbiose.

Dans les termes de la psychanalyse freudienne², le narcissisme tient de auto-préservation et de l'impulse libidinal, dans le moment où la libido a comme objet son propre ego, développé aussi dans le complexe œdipien (ou d'Électre). Ainsi, le narcissisme peut être de deux types : primaire, qui désigne « un état précoce, quand l'enfant investit son libido entier en lui-même » (Freud 1994: 265) et secondaire, par lequel se passe l'internalisation d'une relation, en particulier avec sa mère. Tant que la valorisation de soi se passe dans les paramètres normaux, elle est positive par le respect de soi et par la confiance dans ses forces. Quand l'amour de soi dépasse la normalité, en bloquant complètement les valences affectives par rapport aux autres, on est identifié un trouble de comportement qui dérive d'un déséquilibre mental. Des autres théoriciens et psychanalystes (Klein, Horney, Kernberg, Guderson, Widlocher) considèrent comme simpliste la vision freudienne, ancrée strictement en libido, sans nuancer les internalisations: „le narcissisme est défini comme une internalisation d'un assemblé de représentations de soi et de représentations des autres dans la vision d'une personne et qui se constituent en systèmes de rapports interpersonnels » (Widlocher 1998: 9), „ ayant l'origine dans les relations familiales (valorisation excessive de la part des parents ou, au contraire, négligence). Le moi réel et Le moi faux se trouvent en fort déséquilibre, souvent comme masque d'un Moi réel immature et émotionnellement labile.

Aliénation, diabolisation – c'est normale la pénétration des connotations du mythe dans la littérature gothique, aussi. Dans la première moitié du XIXème siècle, Mary Shelley en *Frankenstein ou Le Prométhée moderne*, sue le fond médiéval, apporte un personnage maléfique, réflexion du créateur orgueilleux, amoureux de gloire, concurrent de l'impulse créateur divin, impulse qui se dégrade sur terre: Je pourrais passer ma vie en amusement et en luxe, mais j'ai préféré la gloire à toutes les tentations et richesses placées sur ma voie » (Shelley 1991: 15). Si dans *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde le personnage Watson c'est le mentor de la transformation au niveau social, Frankenstein est secondé de Walton quand il

² Cf. Sigmund Freud, *Psihanaliză și sexualitate*, 1994.

assume son rôle divin en créant une image en miroir, se refaisant pour se perpétuer et pour trouver son unique camaraderie acceptable. De cette façon il trouble l'équilibre divin, la punition étant inévitable: l'assassinat de sa famille comme vengeance pour sa créature, suivie de la solitude et de la déshumanisation du créateur présomptueux. Elevé dans une famille harmonieuse, Frankenstein a un inexplicable comportement en tension, qui le détermine se dédier aux tous sorts d'expérimentas, au milieu des perpétuelles frustrations. Victor sur son vrai nom, se dédie exclusivement aux sciences, en extirpant toute autre connexion sensible avec le monde, ayant comme unique but « d'ouvrir une nouvelle façon, je vais explorer des pouvoirs inconnus et je vais révéler au monde les plus profonds mystères de la création »(Shelley 1991: 46).L'orgueil créateur c'est la tentation adamique: « Au début, je n'ai pas été décidé à essayer un être semblable à moi ou à l'un plus simple; mon imagination était trop ardente à cause de mon premier succès pour que je me permets à mettre en doute mon pouvoir de donner de la vie à un animal aussi complexe et miraculeux comme l'homme » (Shelley 1991: 51). Le résultat de la création c'est un monstre, qui bien qu'il ne semble sa copie extérieure, en représente la copie intérieure, egocentrique, défigurée par des orgueilleuses angoisses. Dans la confession qu'il va faire à Waton, il regrette ses options, en le conseillant à chercher la joie dans la vie ordinaire, en évitant les pièges de l'orgueil incommensurable, n'importe sous quel noble masque se cache-t-il. Hors de contrôle, détestée par le créateur, la créature monstrueuse hante le monde comme un échec du refus de l'altérité. Narcisse, enchanté de l'image reflété dans l'eau, finit en mort. Le monstre, horripilé se voyant reflété dans les réactions des autres – mythe du Narcisse inversé, il va finir en mort aussi – auto-adoration et auto-détestation, formes de déséquilibre à l'échelle humain et cosmique, mais avant il fait l'effort de s'auto-éduquer, de dépasser le désagrément de la laideur extérieure, inutile effort, parce que la réfutation est constante. L'isolément c'est une étape de la manifestation du narcissisme, parce que le créateur se déshumanise ; la création se diabolise.

En littérature, comme pour le mythe de l'androgyné, les réflexions du narcissisme sont nuancées. Dans la deuxième moitié du XIXème siècle, Oscar Wilde, dans *Le portrait du Dorian Gray*, exprime aussi ses rapports avec le monde et avec les autres, ainsi qu'entre auteur et personnage il y a un dense réseau de correspondances. André Gide observe l'hédonisme d'Oscar Wilde, la manière à maîtriser l'environnement dans lequel il est par dissimulation où, si cela ne marche pas, en montrant sa véritable nature: « Il n'écoutait personne et il a offert très peu d'attention à une opinion sur soi » (A. Gide en *De profundis...* 1999: 1). Le sien comme alpha et oméga auquel il renonce un peu seulement dans la présence d'une personne dans laquelle il se reflète. Fasciné par le mythe du Narcisse, Oscar Wilde compare le narcissisme avec une œuvre d'art de la nature, qui se répète pour ne pas

disparaître. La transformation du Dorian Gray d'une personne « normale » dans une prisonnière de sa propre personne, se passe après il voit son portrait fait par le peintre Basil Hallward. Si les tendances egocentriques deviennent plus visibles après le personnage mythologique voit son visage, elles existant même avant la réflexion, Dorian Gray se transforme radicalement d'un homme bien articulé avec le monde dans une personne très orgueilleuse: « Dorian n'avait pas répondu, mais il passât nonchalant devant son tableau et se tournât vers celui-ci. Immédiatement qu'il l'avait vu, il se tira en arrière, et pour un instant ses visages rougissent de plaisir. Une lueur de joie se renversait de ses yeux, comme s'ils se voient pour la première fois. Il restait figé et accablé d'étonnement. [...] La conscience de sa propre beauté se renversait comme une révélation. Jamais en avant il ne l'avait pas connu » (Wilde 1992: 31). Elevé par un grand-père grincheux et impitoyable après la mort de ses parents, il vit avec la conscience d'une culpabilité dont le sens lui échappe toujours. La conscience de soi se fait ; plus tard ; avec des exagérations compensatives. Lord Wotton, son futur mentor, c'est un fidèle disciple d'Épicure, l'encourageant à ne plus chercher la moitié perdue, car il suffit à soi-même : « Tu ne devrais jamais te marier, Dorian. Les hommes se marient car ils s'ennuient ; les femmes, par curiosité ; et ensuite tout le monde est déçu » (Wilde 1992: 58). Si on mythologise Narcisse meurt à cause d'une étrange tristesse, de celui qui se voit, s'aime, mais il n'a pas l'accès au sien comme il pourrait l'avoir à un *alter*, Dorian se donne la mort de manière cathartique. Derrière Narcisse, il reste la gracieuse fleur à fort parfum, et derrière Dorian, il reste le portrait caché dans le grenier de la maison, contemplé, ensuite, comme un œuvre d'art.

La première moitié du XX^{ème} siècle avait expérimenté deux guerres mondiales, qui ont changé le visage de l'humanité. Une humanité labile, déroutée, déprimée, hédoniste bougeait sur la scène sociale, à la recherche de plaisirs, pour oublier les horreurs vécues dans une guerre en train de s'arrêter et d'une autre, pas loin; en épuisant une certaine style de vie. Le roman de Scott Fitzgerald, *Le Grand Gatsby*, placé dans l'époque du jazz, parle également sur l'auteur et sur l'époque, comme le faisait Oscar Wilde en avant. Conscient de son charme, de son pouvoir de séduction et de manipulation, il n'hésite pas à utiliser cet arsenal pour influencer autour de lui; même de manière négative, comme il va reconnaître. Orgueil et vanité, constants accessoires du narcissisme pratique. Sa suppression est, en effet, salvatrice, parce qu'il ne veut et il ne peut plus à prouver, chaque jour, que l'univers se structure autour de lui et que le monde serait différemment sans lui.

La vision moderne de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle vient à la défense du Narcisse; Octavian Paler dit qu'il est « le premier parmi les Grecques antiques qui avait essayé à porter vers les dernières conséquences

la devise écrite plus tard sur le temple d'Apollo et il a finit se suicider [...]. La beauté de Narcisse joue un rôle secondaire. Se posant au dessus de la fontaine, il a cessé, il y a beaucoup de temps, à s'aimer. Il n'est plus qu'un Sisyphé montant ses montagnes en lui-même; l'ironie qui le persifle n'a pas compris son dramatisme qui devient vulgarité, en la suspectant d'égotisme et de perversion. Quelqu'un plus attentif pourrait observer qu'aucun amoureux de soi-même nu s'avait pas suicidé comme Narcisse en l'avait fait, mai au contraire, lui il avait tué les autres (Paler 1975: 116-117). L'amour de soi le situe dans des abîmes de la solitude qu'il ne peut plus la surmonter; ainsi qu'i renonce à soi-même.

Bibliographie

- Antonesei, Liviu. *Despre dragoste. Anatomia unui sentiment*. Iași: Ars Longa, 2000.
- Balzac, Honoré de. *Séraphita*. Oradea : Aion, 2006. Traducere de Daniela Vereș.
- Battaglia, Salvatore. *Mitografia personajului*. București: Univers, 1976. Traducere de Alexandru George.
- Benoist, Luc. *Semne, simboluri și mituri*. București: Humanitas, 1995. Traducere de Smaranda Bădiliță.
- Berdiaev, Nikolai. *Sensul creației. Încercare de îndreptățire a omului*. București: Humanitas, 1992. Traducere de Anca Oroveanu.
- Biblia*. București: Institutul Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1988.
- Braga, Corin. *10 studii de arhetipologie*. Cluj-Napoca: dacia, 1999.
- Calvino, Italo. *Vicintele tăiat în două*. București: Univers, 1999. Traducere de Despina Moldoveanu.
- Cărtărescu, Mircea. *Postmodernismul românesc*. București: Humanitas, 1999.
- Chevalier, Jean și Alain Gheerbrant. *Dicționar de simboluri*. Vol. I-III, București: Artemis, 1994. Traducere colectivă.
- Cornut, Jean. *De ce se tem bărbații de femei*. București: Humanitas, 2002.
- Crainic, Nichifor. *Nostalgia paradisului*. Iași: Moldova, 1996.
- Dărăbuș, Carmen. *Despre personajul feminin. De la Eva la Simone de Beauvoir*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2004.
- Delcourt, Marie. *Hermaphroditos. Mituri și rituri ale bisexualității în antichitatea clasică*. București: Symposion, 1996. Traducere de Laurențiu Zoicaș.
- Delumeau, Jean. *Grădina desfătărilor. O istorie a paradisului*. București: Humanitas, 1997. Traducere de Horațiu Pepine.
- Drâmba, Ovidiu. *Istoria culturii și civilizației*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1985.
- Durand, Gilbert. *Figuri mitice și chipuri ale operei. De la mitocritică la metanaliză*. București: nemira, 1998. Traducere de Irina Bădescu.

- Eliade, Mircea. *Aspecte ale mitului*. București: Univers, 1978. Traducere de Paul G. Dinopol.
- Eliade, Mircea. *Nostalgia originilor*. București: Humanitas, 1994. Traducere de Cezar Baltag.
- Eliade, Mircea. *Mefistofel și androginul*. București: Humanitas, 1995. Traducere de Alexandra Cuniță.
- Eliade, Mircea. *Făurari și alchimiști*. București: Humanitas, 1996. Traducere de Maria și Cezar Ivănescu.
- Eliade, Mircea. *Mitul reintegrării*. București: Humanitas, 2003.
- Evola, Julius. *Metafizica sexului*. București: Humanitas, 1994. Traducere de Sorin Mărculescu.
- Fitzgerald, Scott. *Marele Gatsby*. Craiova: Noua Europă, 1991. În românește de Mircea Ivănescu.
- Frazer, James G. *Creanga de aur*. București: Minerva, 1980. Traducere Octavian Nistor. Note de Gabriela Duda.
- Heidegger, Martin. *Principiul identității*. București: Crater, 1991. Traducere de Dan-Ovidiu Totescu.
- Kernbach, Victor. *Dicționar de mitologie generală*. București: Albatros, 1983.
- Laroche, Michel Philippe. *Un singur trup. Aventura mistică a cuplului*. Timișoara: Amarcord, 1995.
- Levițchi, Leon. *Istoria literaturii engleze și americane*. Cluj-Napoca: Dacia, 1985.
- Liiceanu, Gabriel. *Tragicul, o fenomenologie a limitei și depășirii*. București: Humanitas, 1993.
- Malinowski, Bronislaw. *Myth in Primitive Psychology*. Negro Universities Press, 1971.
- Mălăncioiu, Ileana. *Vina tragică*. Iași: Polirom, 2001.
- Mănescu, Clio. *Mitul antic elen și dramaturgia contemporană*. București: Univers, 1977.
- Miturile lui Platon*. Antologie și studiu introductiv de Cristian Bădiliță. București: Humanitas, 1996.
- Muscă, Vasile. *Introducere în filozofia lui Platon*. Cluj-Napoca: dacia, 1994.
- Oțoiu, Adrian. *Trafic de frontieră. Proza generației '80*. Pitești: Paralela 45.
- Ovidiu. *Metamorfoze*. București: Editura Academiei, 1959. Traducere de Ion Florescu. Revizuire, prefață, note, anexe de Petru Creția.
- Păcurariu, Dim. *Teme, motive, mituri și metamorfoza lor*. București: Albatros, 1990.
- Platon. *Banchetul*. București: Humanitas, 1995. Traducere de Petru Creția.
- Rank, Otto. *Dublul. Don Juan*. Iași: Institutul European, 1997. Traducere de Georgeta-Mirela Vicol. Prefață de Petru Ursache.
- Rebreanu, Vasile. *Adam și Eva*. București: 1000+1 Gramar, 1995.

- Rhode, Erwin. *Psyche*. București: Meridiane, 1978. Traducere și cuvânt înainte de Mircea.
- Shelley, Maria. *Frankenstein sau Prometeu modern*. București: Excelsior-Multi Press Ltd., 1991. Traducere, postfață și genealogie de Doina Topor.
- Vot, André le. *Scott Fitzgerald*. București: Eminescu, 1983. În românește de Ruxandra Soroiu.
- Widlocher, Daniel. *Narcissisme et états-limites*. Textes rassemblés par J. Bergeret et W. Reid. Presses d'Université de Montréal, Dunod.
- Wilde, Oscar. *Portretul lui Dorian Gray*. București : Hera, 1992. Traducere de Dumitru Mazilu.